

MESA

Cine colombiano: historia y representación de un país filmado

A dónde va el cine colombiano: reflexiones entre las perspectivas nacional y transnacional

Wolfgang Fuhrmann
Universidad de Zurich

wolfgang.fuhrmann@gmail.com

A dónde va el cine colombiano: reflexiones entre las perspectivas nacional y transnacional

Wolfgang Fuhrmann

Universidad de Zurich

Resumen

La historia del cine no puede ser entendida ni contada sin sus cambios socio-económicos en los niveles nacional e internacional. Por lo tanto, hay que asumir que la firma del tratado de paz en 2016 venga a afectar también la historia del cine colombiano. Cambio y continuidad son elementos esenciales para el correcto entendimiento de la Historia y, entendiendo el tratado de paz como una censura más importante en la historia de Colombia, podemos preguntar por los cambios y las continuidades en, por ejemplo, el modo de producción, el lenguaje cinematográfico o en la recepción. Con el trasfondo de los discursos sobre el cine nacional y el cine transnacional y producciones realizadas en los últimos tres años en el país, la ponencia va a discutir aspectos teóricos, estéticos e históricos que pueden contribuir en la localización del actual cine colombiano.

Palabras clave: Posconflicto, Cine Nacional, Transnacionalidad, Documental

Introducción

Los acontecimientos históricos, sus significados y efectos en la historia son una fuente inagotable para que cineastas y televidentes traten el pasado de forma documental o ficticia. Los acuerdos de paz, firmado entre el gobierno colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP) en noviembre 2016, fue uno de los cortes más importantes en la historia de Colombia, el cual ya se ve reflejado en el panorama cinematográfico colombiano y será objeto de productos audiovisuales en el futuro.

Con un intervalo de casi tres años, me gustaría discutir sobre producciones y coproducciones colombianas que entran en diálogo con el Acuerdo Final y el post-conflicto, y examinar cuáles formas cinematográficas han surgido hasta ahora.

En una entrevista reciente, la Directora de Proimágenes Colombia, Claudia Triana describió los cineastas colombianos como “nation builder”.¹ Si uno sigue el concepto

1. “Claudia Triana: “Colombia's filmmakers are nation builders””, acceso el 22 de mayo de 2019, <https://thecitypaperbogota.com/features/claudia-triana-of-proimagenes-colombias-filmmakers-are-nation-builders/21968>.

de Benedict Anderson de *comunidad imaginada*, entonces el cine es también un medio que puede imaginar una comunidad nacional unificada. Ian Jarvie señala que, en momentos de crisis política y de liberación, el cine puede adquirir un significado nacional muy especial.²

El Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera (en adelante Acuerdo Final) de 2016 es probablemente la decisión política más importante en la historia colombiana de las últimas décadas. Con el fin del conflicto armado más largo del continente, el acuerdo también tiene un significado especial para la historia de América Latina; también tiene un significado mundial. Las siguientes películas o series, que se centran en la historia nacional o en un acontecimiento nacional como el Acuerdo Final, se debatirán en el marco de un cine nacional, así como sus referencias internacionales y transnacionales.

Distrito salvaje (Javier Fuentes-León, Carlos Moreno, COL 2018) es una producción colombiana producida para el proveedor global de streaming Netflix y emitida en Brasil, Estados Unidos y Canadá, además de los países de habla hispana. Los dos documentales El silencio de los fusiles (COL/FR/CU 2017) de Natalia Orozco y La negociación (Margarita Martínez Escallón, COL/CU 2018) son coproducciones internacionales; el cortometraje documental Conflicto escrito (Ana Milena del Castillo, COL, 2017) es una producción nacional, la cual toma prestada la estética del cine experimental se dirige a un público internacional.

Distrito salvaje es la tercera producción colombiana producida para Netflix y cuenta la historia del ex guerrillero Jhon Jeiver (Juan Pablo Raba) quien trabaja encubierto para el gobierno como parte de su reintegración a la sociedad colombiana, con fin de descubrir una serie de asesinatos y un escándalo de corrupción relacionado a estos.

El reclutamiento de niños y niñas del campo por parte de las FARC-EP, los *flashbacks* de Jhon Jeiver sobre diversos acontecimientos en la historia del conflicto armado, la reintegración de ex combatientes de las FARC-EP, la lucha contra la corrupción por parte de la empresa constructora Sangermacht (¿Odebrecht?), la discriminación y la presión para rendir en colegios de élite; son algunos de los temas que caracterizan a la serie y que pueden ser fácilmente identificados, por parte de un público colombiano, como una narración nacional. Una sencilla y eficaz campaña de *marketing* acompaña a la serie de Netflix, la cual se filmó casi exclusivamente en Bogotá. Vallas publicitarias de gran tamaño con “Bienvenidos al Distrito salvaje” recibieron al público local, nacional y extranjero en los aeropuertos, a lo largo de peajes y rutas de acceso en Bogotá. Su parecido con los avisos oficiales en las calles provocó una polémica, ya que simultáneamente jugó con la comparación entre la realidad de la vida de muchos ex combatientes y las nociones populares de Bogotá como una selva urbana y social; una noción que probablemente comparten muchos colombianos si no viven en la capital del país.

Distrito salvaje es más que una producción puramente colombiana. Notable es un comentario de la audiencia en la plataforma IMDB, que califica a Jhon Jeiver como un *Jason Bourne* colombiano.³ La comparación es significativa. Distrito salvaje sigue, como lo llama Deborah Shaw, un modo de narración transnacional, un estilo narrativo que, a pesar de su historia nacional, sigue un estilo de producción que se dirige también a un público internacional, en términos de estructura, cronología, desarrollo de personajes, montaje y trabajo de cámara, el cual, a partir de su experiencia cinematográfica, clasifica y comprende el género de la serie.⁴

Distrito salvaje es una serie de acción y thriller que se inspira en los géneros tradicionales.

Como el colombiano Jason Bourne, Jhon Jeiver demuestra cualidades físicas y psicológicas inimaginables que lo convierten en un ganador en la lucha contra la corrupción, la conspiración y las emboscadas. Su caracterización como una persona autónoma, un ejército de un solo hombre abarca desde John Rambo de Sylvester Stallone en Rambo (Ted Kotcheff, EE.UU. 1982) hasta Bryan Mills de Liam Neeson en Taken (FR/USA 2008) y el Keanu Reeves de John Wick (Chad Stahelski, David Leitch, EE.UU. 2014). Como película *Coming of Age*, la serie acompaña a Mario, hijo de Jhon en su búsqueda de identidad. Después de años de separación, tanto Jhon como Mario tienen que aprender a vivir juntos de

2. Cf. Ian Christie, “Where Is National Cinema Today (and Do We Still Need It)?”, *Film History: An International Journal* 25, n° 1-2 (2013), 19-30.

3. User Review: “jayann71727, Great Series, October 2018”, acceso el 22 de mayo de 2019, https://www.imdb.com/title/tt8105958/reviews?ref=tt_urv.

4. Cf. Deborah Shaw “Deconstructing and Reconstructing ‘Transnational Cinema’” en *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*, ed. por Stephanie Dennison (Woodbridge: Tamesis, 2013), 47-66.

nuevo. Debido a su extraordinario desempeño escolar, Mario tiene la oportunidad de ser aceptado en un colegio de élite en Bogotá, donde se enamora por primera vez y es expuesto a la malicia de sus ricos compañeros de clase. Al mismo tiempo intenta encontrar a su madre, una ciudadana estadounidense ex secuestrada por las FARC, quien se enamora de Jhon durante su cautiverio y queda embarazada de él; da a luz a Mario y muere huyendo de su cautiverio. Hacia el final de la serie, Distrito salvaje también toma prestado de una película de *Best Buddy*. Se desarrolla una colaboración amistosa entre John y la policía homosexual Gissele Duque, aunque inicialmente desconfían el uno del otro. Junto con el retrato de la fiscal Daniela León, Distrito salvaje ofrece una imagen compleja de la mujer que puede ser caracterizada como dura e incorruptible.

Como narración de género de un ex-guerrillero en tiempos de post-conflicto, Distrito salvaje no caracteriza a la serie como un producto de Hollywood, sino todo lo contrario. En su libro *Film/Genre*, Rick Altman se refiere a la similitud entre género y nación:

Genres are not only formal arrangements of textual characteristics; they are also social devices that use semantics and syntax to assure simultaneous satisfaction on the part of multiple users with apparently contradictory purposes. That is, genres are regulatory schemes facilitating the integration of diverse faction into a single unified social fabric. As such, genres operate like nations and other complex communities. Perhaps genres can even teach us about nations.⁵

Distrito salvaje muestra como la referencia a diferentes géneros puede atraer a una amplia audiencia y crear una narrativa nacional.

Del éxito de Distrito salvaje solo se puede especular, debido a la restrictiva política de información de Netflix. Sin embargo, el rodaje de una segunda temporada, que ya ha comenzado, sugiere que la serie no fue un negocio a pérdida para el proveedor de *streaming*. La historia reciente de Colombia continuará entreteniendo a audiencias nacionales e internacionales como una emocionante narrativa nacional.

A diferencia de Distrito salvaje, El silencio de los fusiles de Natalia Orozco y La negociación de Margarita Martínez Escallón son dos documentales que acompañan las negociaciones de paz entre el gobierno colombiano y las FARC-EP hasta firmado el Acuerdo Final. El silencio de los fusiles se proyectó en dieciséis festivales internacionales de cine en 2017⁶, lo que podría tener un impacto negativo en la acogida internacional de La negociación, ya que los festivales de cine también están sujetos a ciclos económicos. Ambos documentales siguen un interés periodístico de investigación en la presentación de los diferentes intereses de las partes en conflicto y las dificultades entre bastidores de las negociaciones de paz en Noruega, Cuba y Colombia. En su lenguaje formal, se pueden identificar diferentes modos documentales, que fueron diseñados por Bill Nichols, siguiendo en gran medida el modo observacional y el modo participativo. En el modo observacional

Vemos la vida tal y como es vivida. Los actores sociales se comprometen entre sí, ignorando a los cineastas. A menudo los personajes son captados en necesidades apremiantes o en sus propias crisis. Esto requiere de su atención y la retira respecto de la presencia de los cineasta⁷

En el modo participativo

el cineasta interactúa con sus sujetos, más que observarlos de manera no intrusiva. Las preguntas se convierten en entrevistas o conversaciones; el involucramiento crece hasta formar patrones de colaboración o confrontación. Lo que ocurre frente a la cámara se convierte en un índice de la naturaleza de la interacción entre el documentalista y el sujeto.⁸

5. Rick Altman, *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1999), 195.

6. El silencio de los fusiles. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2218.

7. Bill Nichols, *Introducción al documental*. segunda edición (Ciudad Universitaria, Coyoacán: Universidad nacional autónoma de México, 2013), 201.

8. Bill Nichols, *Introducción al documental*. segunda edición (Ciudad Universitaria, Coyoacán: Universidad nacional autónoma de México, 2013), 207.

Ambos modos representan un alto grado de autenticidad, ya que ofrecen al espectador la oportunidad, de una forma u otra, de ver y descubrir situaciones y reacciones reveladoras o desenmascaradoras. Ambas películas ofrecen al espectador la oportunidad de estar presente en las negociaciones de paz y sentarse en la misma mesa que los participantes. Las películas siguen la cronología de las negociaciones, observan los asuntos diarios de los participantes y muestran entrevistas con los participantes durante las negociaciones de paz. El metraje de fabricación propia se combina con el metraje encontrado de varias fuentes disponibles. La colaboración de Natalia Orozco con importantes empresas de televisión, el canal franco-alemán Arte Televisión y el colombiano RCN Televisión sugiere que tuvo acceso a los archivos de los canales. Mientras Orozco omite deliberadamente el papel de las víctimas, ya que este aspecto habría ido más allá del alcance de la película y no haría justicia al sufrimiento de las víctimas -como dice ella misma en una entrevista, Martínez Escallón encuentra imágenes impresionantes de la importancia del Acuerdo Final a través de imágenes de soldados discapacitados del hospital militar en Bogotá y de un intertítulo al final de la película, el cual reza que el hospital no tenía en 2017 ni un solo soldado herido por los incidentes de combate con las FARC.

Las películas de Orozco y Martínez Escallón son importantes contribuciones al proceso de reconciliación con el proceso de paz y es probable que se conviertan en parte de la memoria cultural colectiva de Colombia en el futuro.

Me gustaría mencionar un momento especial en la película de Martínez Escallón, ya que podría ser otra forma de enfrentarse a la historia, la de la ironía visual.

Para reflejar el papel crítico de Álvaro Uribe en la película, la directora muestra al principio del filme un plano extraño, en el cual el recién elegido presidente Juan Manuel Santos y el presidente saliente Álvaro Uribe se sientan juntos en un pedestal, no directamente uno al lado del otro, sino separados por una silla entre ellos. En este momento, ambas personas parecen perdidas y, aferradas a un paraguas, casi indefensas. En el transcurso de su película, Martínez Escallón regresa repetidamente a la separación entre partidarios y críticos del acuerdo. Después de las fotos de la firma del Acuerdo Final en Cartagena, se oye y se ve a Álvaro Uribe en un discurso del 2014 en Medellín, celebrado en un tono excesivamente patético. La grabación proviene de un *smartphone* y Martínez Escallón la identifica como tal al montarla en una simple carcasa de un *smartphone* generado por ordenador. La obvia artificialidad de enmarcar el cortometraje como una película dentro de la película, le da a Uribe un pequeño espacio pictórico en contraste con las imágenes a pantalla completa de la firma del Acuerdo Final, previamente mostrada.

El cortometraje documental y debut de Ana Milena del Castillo Conflicto escrito (COL 2017) también aborda su material pictórico de una manera nueva e inusual. La película de veinte minutos aún no ha sido proyectada en cines o festivales. En la película, Del Castillo deja hablar de diferentes maneras a tres mujeres víctimas del conflicto armado: Núris Guerra, psicóloga que dedica su trabajo a las víctimas del conflicto. Lina Palacio, líder social de la fundación Ave Fenix y la ex combatiente Lilia Tabera (Adriana: nombre de combate), quien fue miembro de las FARC desde los 16 años.

Con un costo de producción de alrededor de cuatro millones de pesos colombianos y un tiempo de producción de cuatro meses, Del Castillo sigue un camino cinematográfico experimental. A diferencia de Orozco y Martínez Escallón, quienes tuvieron acceso privilegiado a los archivos de imágenes y películas con sus producciones internacionales, Castillo visualiza los tres testimonios recuerdos de las mujeres a través de los bailes de tres bailarinas. Musicalmente, los bailes son acompañados por un tambor, con connotaciones femeninas en la historia de la música, y una guitarra.

La película de Del Castillo es notable en dos aspectos. Desde los inicios de la cinematografía, el cine y la danza han compartido una base teórico-histórica. El cine fue descrito como “imágenes danzantes”⁹, Germaine Dulac pensó que el cine a partir con una bailarina¹⁰ y las películas de Bela Tarr o de la Escuela de Berlín se denominan “cine coreográfico”¹¹, en el que hay un repliegue de la actuación y de la puesta en escena a favor de la concentración en las microcoreografías de la vida cotidiana. Del Castillo elige la danza como medio de traducción para hacer visible al público el dolor y las heridas como experiencia cinematográfica, el movimiento en el espacio y en el tiempo.

9. Terry Ramsaye, *A Million and One Nights* (New York: Simon & Schuster, 1926), 56.

10. Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)* (Paris: Paris Experimental, 1994), 87.

11. Cf. Wenke Wegner, *Kino Sprache Tanz. Ästhetik und Vermittlung in den Filmen der Berliner Schule* (Marburg: Schüren Verlag, 2015).

Así, la película también plantea la cuestión sobre cuáles posibilidades de narración existen más allá de las imágenes/películas tradicionales, una cuestión que también se plantearon los jóvenes cineastas alemanes de los años sesenta: ¿Cómo producir películas para un público que se familiarizó con las imágenes corrompidas del pasado? ¿Cómo tener confianza en las imágenes?

¿Qué imágenes pueden ser usadas? ¿Cómo dirigir al público que no está acostumbrado al resto de formas fílmicas y nuevas películas? Conflicto escrito experimenta con nuevos medios de expresión para contar y transmitir la historia y se asemeja al *bon mot* de Kluge: “La película se crea en la mente del espectador”.

Las películas que aquí se presentan representan solo una fracción del panorama de la producción colombiana y se complementan con una serie de narraciones cinematográficas alegóricas que como las llama Claudia Triana, siguen un “leitmotiv de reconciliación”:

We do see, however, a diversity of themes in Colombian cinema and this is something we want to nurture. During a recent seminar with internationally renowned scriptwriters in Villa de Leyva, we realized that many of our films address reconciliation. Not necessarily reconciliation as a nation, but between fathers and sons, brothers and sisters, broken relationships. This is a very interesting leitmotiv. It also shows a level of maturity of our screenwriters: who don't have to write about the obvious, but the implicit, from different vantage points.¹²

El siguiente paso es la inclusión discursiva de estas “películas de reconciliación” en el análisis del cine colombiano de postconflicto. Sin embargo, la popularidad de las comedias colombianas y de las producciones cinematográficas extranjeras, predominantemente estadounidenses, también debe tenerse especialmente en cuenta en el análisis. Colombia comparte con muchos países el problema de la creciente disminución de la audiencia de las producciones nacionales. En términos macroeconómicos, el número de espectadores casi se ha duplicado en los últimos ocho años, de 33,66 millones en 2010 a 64,00 millones en 2018¹³; sin embargo, la proporción de espectadores en las producciones colombianas se situó en un mínimo histórico del 3,4% el año pasado.¹⁴ El reto para los cineastas colombianos de estar a la altura de su papel como constructores de nación, no puede ser mayor.

Bibliografía

Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

“Claudia Triana: “Colombia's filmmakers are nation builders””. Acceso el 22 de mayo de 2019, <https://thecitypaperbogota.com/features/claudia-triana-of-proimagenes-colombias-filmmakers-are-nation-builders/21968>.

Christie, Ian. Where Is National Cinema Today (and Do We Still Need It)? *Film History: An International Journal* 25, n.º 1-2 (2013), 19-30.

Germaine Dulac. *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*. Paris: Paris Expérimental, 1994.

El silencio de los fusiles. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantiIla.php?id_pelicula=2218.

Newsletter. Cine en Cifras Ed. 15. Enero 2019. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine-cifras-15-feb-2019/cine_en_cifras_15_2019_3.pdf.

Nichols, Bill. *Introducción al documental*. segunda edición. Ciudad Universitaria, Coyoacán: Universidad nacional autónoma de México, 2013.

Ramsaye, Terry. *A Million and One Nights*. New York: Simon & Schuster, 1926.

Shaw, Deborah. “Deconstructing and Reconstructing “Transnational Cinema””. En *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*, editado por Stephanie Dennison, 47-66. Woodbridge: Tamesis, 2013.

12. “Claudia Triana...”.

13. Newsletter. Cine en Cifras Ed. 15. Enero 2019. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine-cifras-15-feb-2019/cine_en_cifras_15_2019_3.pdf.

14. Newsletter. Cine en Cifras Ed. 15....

User Review. "jayann71727, Great Series, October 2018", acceso el 22 de mayo de 2019, https://www.imdb.com/title/tt8105958/reviews?ref_=tt_urv.
Wegner, Wenke. *Kino Sprache Tanz. Ästhetik und Vermittlung in den Filmen der Berliner Schule*. Marburg: Schüren Verlag, 2015