

CINE COLOMBIANO

y reencuadres de la(s) violencia(s)

PEDRO
ADRIÁN
ZULUAGA

La idea de que el cine colombiano no ha logrado “superar” el recurrente tema de la violencia, carece de comprobación o por lo menos de matices. Primero, quienes suscriben esta posición identifican sin más cine colombiano con largometrajes de ficción, los cuales son apenas una parte, aunque la más industrial y visible, del agregado multiforme de expresiones que hoy caben dentro de la categoría “cine colombiano”. Segundo, si bien es cierto que, como lo recuerda María Paula Martínez en un reciente artículo, y citando a Jesús Martín-Barbero y Daniel Pécaut, “nos contamos desde una retórica de la violencia” (*El Espectador*, 11 de noviembre de 2012), no es menos cierto que esa retórica es móvil, sufre desplazamientos y se enmascara, y que algo va de la novela *La Vorágine* (José Eustasio Rivera, 1924) con su emblemático inicio (“Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia”) al espectáculo televisivo de series como *Escobar, el patrón del mal* (Dir. Carlos Moreno, 2012) o *Los tres Caínes* (Dir. Mauricio Cruz y Carlos Gaviria, 2013). No sobra ser enfático al afirmar que, en la cultura y las artes, tema y contenido son apenas una parte de la discusión. Y que lo crucial se juega en el cómo, el tratamiento, el enfoque y el punto de vista.

Por mucho que sea incontestable que gran parte del cine y audiovisual colombiano —televisión incluida— sigue atrapado en una representación de la(s) violencia(s), estamos lejos de una representación homogénea de esos hechos, que se pueda asumir como un relato unificado de nación. Por el contrario, la violencia ya ha dejado de ser ese episodio claramente identificable y adscrito a una época —la Violencia con mayúscula como se conoció al periodo que comprende entre los años cuarenta y sesenta del siglo pasado, con su fuerte carga de lucha bipartidista— para extraviarse en una multiplicidad de fenómenos y, como consecuencia, en un amplio campo de representaciones.

Este artículo examina algunos casos recientes de reencuadres de la(s) violencia(s) en largometrajes de ficción, todos ellos posteriores a la Ley de Cine de 2003, un hecho que marcó un partaguas en términos creativos e industriales. Las películas que entrarán en esta consideración son *El vuelco del cangrejo*, *Porfirio*, *La Sirga*, *Silencio en el paraíso*, *Postales colombianas* y *Los colores de la montaña*. No se trata de un grupo de películas con obvias afinidades, pero un elemento al menos las unifica: todas incorporan materiales relacionados con variantes del conflicto social y político. Para evaluar estos filmes emplearé categorías como cine moderno, cine de autor o cine alternativo, que están lejos de ser unívocas y que desarrollaré en relación con las películas que de algún modo las suscriben.

¿Qué es el cine moderno para que tanto nos preocupe?

El cine moderno se establece en relación oposicional con el cine clásico y su “estilo invisible”, esa “forma tan perfectamente elegante y no obstrusiva que puede pasar inadvertida si los espectadores estamos suficientemente concentrados en la ilusión del mundo ficticio y sus habitantes, en el contenido narrativo.”²¹ El cine moderno, cuyos orígenes se ubicarían en el neorrealismo italiano, es un cine autoconsciente que propone otro tipo de contrato con el

espectador. A este último se le demanda una mayor atención, en el sentido de que muchos de los elementos que en el cine clásico están dados, aquí es el espectador el obligado a completarlos. Se trata pues de historias que permanecen abiertas, donde existe una permanente conciencia del tiempo y se desarrollan personajes cuyos móviles son ambiguos e inciertos. Si bien hay mucha distancia entre el primer cine neorrealista y una forma actual de la vanguardia cinematográfica que aporta sus claves estilísticas en filmes como *El vuelco del cangrejo* (Óscar Ruiz Navia, 2010), *Porfirio* (Alejandro Landes, 2012) y *La Sirga* (William Vega, 2012), es en la zona abierta por un Rossellini o un Antonioni donde estas propuestas pueden echarse a andar y establecer, en medio de su extrañeza, algún código de comunicación con el público.

Las tres películas mencionadas tienen gestos que desafían el espectáculo cinematográfico institucionalizado. Las tres visibilizan un espacio en el extrarradio del poder político, económico y mediático. *El vuelco del cangrejo* se ubica en La Barra, una pequeña comunidad del Pacífico colombiano, con una población marcadamente afrodescendiente, dividida en su interior por la presencia de un colonizador blanco que ha llegado al lugar con la intención de construir un hotel y explotar los recursos naturales en contravía de las tradiciones defendidas por los viejos de la comunidad. Pero el conflicto en La Barra no procede solamente del exterior; su propia cohesión social está amenazada por los cantos de sirena de la modernidad que seducen a los más jóvenes. La ciudad y sus costumbres, con su promesa de un flujo permanente de emociones, se enfrentan en la ilusión de los muchachos con la inmovilidad de la tradición. Dos personajes provenientes del afuera de la comunidad movilizan el conflicto: el ya mencionado colonizador blanco, y Daniel, quien ha llegado a La Barra huyendo presumiblemente de un fracaso amoroso. *El vuelco* plantea, en forma elíptica y sin grandes subrayados, un conflicto cultural y territorial. La libido de

La estrategia de *Los colores de la montaña* es dejar la violencia al fondo y traer al primer plano a un grupo de niños que difícilmente entiende lo que pasa a su alrededor, pero cuyas vidas se ven transformadas por ese contexto.

la máquina capitalista está ejemplificada en el colonizador; pero el personaje de Daniel representa pulsiones igualmente ambiguas pues su comportamiento es el de quienes ven en esos lugares no contaminados por la modernidad el lugar en el que se concretan sus fantasías románticas de libertad y regeneración. Se trata pues de una doble violencia sobre el espacio tradicional que habitan los negros, y que se concreta en el acceso al cuerpo de una mujer de la comunidad, que se convierte en el símbolo de la traición y la traducción cultural, en la línea de *La Malinche*.

Porfirio ocurre en Florencia y centra su atención en un personaje que quedó discapacitado físicamente por una bala “perdida” de la fuerza pública y que mereció brevemente la atención de los medios cuando, en el colmo de su desesperación por reclamarle al Estado una indemnización, decidió secuestrar un avión para intentar forzar una audiencia con el presidente de la república. Landes, el director, trabaja con el protagonista real y con un grupo de actores no profesionales, al mismo tiempo que encara los acontecimientos de forma lateral, dándole la espalda a los grandes momentos vinculados al hecho. Su aproximación elude la espectacularidad para concentrarse en la reconstrucción del tiempo interior del personaje y la relación con su entorno más inmediato. El espectador es compelido a percatarse de pequeños matices que desbordan la anécdota y a descubrir el cuerpo inmovilizado de Porfirio, su subjetividad estancada y su tremenda dignidad y fortaleza.

La Sirga se sitúa en la laguna de La Cocha, en el departamento de Nariño, en

un espacio tan idílico o más que el de *El vuelco del cangrejo*, mostrado al espectador con la misma ausencia de énfasis y exotismo. La película de William Vega también siembra los indicios que le permiten al espectador entender el contexto en el que ocurre el drama de Alicia, una adolescente desplazada de la violencia y que llega a La Sirga, el hostel de un tío. A través de simples alusiones, otras veces en el matiz de los diálogos o con referencias visuales siempre inciertas y tan escurridizas como la niebla que cubre buena parte de la atmósfera de la película, los espectadores deben armar el complejo entramado de interacciones que definen la vida en esta pequeña comunidad, igualmente afectada (como *La Barra*) por los conflictos territoriales y culturales.

Ninguna de las tres películas cuenta muchas más cosas, si las consideramos en un sentido narrativo tradicional, pero se comprometen con la descripción realista de un entorno y unos personajes. Coinciden en una serie de procedimientos estilísticos que pueden considerarse parte del repertorio de una nueva generación de cineastas influidos por el cine moderno, y que cabría enmarcar en las coordenadas del cine de autor contemporáneo. Nos obligan a replantearnos, en el acto mismo de verlas, las fronteras fijas entre el documental y la ficción, accediendo a una zona intermedia que con frecuencia es incómoda para el espectador.

El empleo de actores no profesionales impide los fáciles mecanismos de identificación del cine *mainstream*. A su vez, estos actores están dirigidos, de forma a la vez distanciada y naturalista, con influencias de los modelos bressonianos o desde

la dramaturgia de lo cotidiano propia del neorrealismo. Hay también una fuerte atención al diálogo y las palabras como el lugar donde mejor se expresa la cultura y la visión del mundo de los personajes, algo que relaciona este cine actual con el del director antioqueño Víctor Gaviria. Existe también un marcado interés en objetos y gestos cotidianos, que da como resultado una narración sin grandes énfasis ni picos emocionales; como correlato de esta decisión, los encuadres y la duración de los planos permiten que se desarrolle la *imagen-tiempo* mencionada por Deleuze, en la que el personaje “más que reaccionar, registra. Más que comprometerse a una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él.”²² Las tres películas, en últimas, asumen conscientemente un deber ser del cine como un notario de formas de vida minoritarias, desnudas de promesas y esperanzas, y por eso mismo vulnerables y en proceso de desaparición.

La alternativa del bajo presupuesto

Mientras los largometrajes colombianos de ficción le apuestan mayoritariamente a un culto al capital o a la “calidad”, buscando legitimarse en los circuitos institucionales de circulación (ya sea los del *mainstream* comercial, o los de los festivales y la crítica, igualmente arbitrarios e institucionalizados), de entre los márgenes surge un contradiscurso o cine alternativo, unos nuevos modos de producción que conciben las películas como organismos vivos que deben dar respuesta a las condiciones del aquí y el ahora, sin sacrificar su urgencia en los largos pasillos burocráticos de las convocatorias públicas de apoyo a la producción, o en la vía igualmente lenta de los festivales y fondos de apoyo internacionales.

Silencio en el paraíso (Colbert García, 2011) y *Postales colombianas* (Ricardo Coral-Dorado, 2011) son parte de esta tendencia. La primera, si bien tuvo premios como el de posproducción, del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico en 2010, e hizo su recorrido por festivales nacionales

e internacionales, es una película que supo reaccionar de forma rápida y eficiente a un hecho político que demostró de forma palmaria la degeneración moral que produce una guerra y el deterioro irreversible que causa en el cuerpo social. García, reconocido como director de documentales (entre ellos *Comunidades de paz*) se atreve a ficcionalizar los “falsos positivos”, o ejecuciones extrajudiciales de colombianos asesinados por el ejército para hacerlos pasar como bajas en combate y con ello obtener recompensas y beneficios.

La película de García confía en una puesta en escena realista (una locación del sur de Bogotá fácilmente reconocible en sus detalles, actores desconocidos y una preocupación por el presente histórico) para llevar progresivamente al espectador a conocer el rostro más horrible de la guerra en Colombia a través de una joven pareja de enamorados y su entorno. *Silencio en el paraíso* se compromete con los personajes y sus pequeños sueños, para luego hacernos sentir la fuerza de la maldad que los destruye. En esta película es notable, en relación con el cine que afronta estos mismos espacios y grupos sociales, la empatía y solidaridad del acercamiento, sin los distanciamientos y deformaciones que impone la comedia popular (por lo menos en Colombia) o la no pocas veces falsa y forzada indignación del documental o el reportaje televisivo.

Postales colombianas, por su parte, es una película de bajísimo presupuesto sobre tres mujeres profesionales y políticamente progresistas que resultan víctimas de la crispación social y política que las rodea. El filme de Coral-Dorado se asienta en la confianza de un grupo de actores que aceptó rodar en muy pocos días, con diálogos naturalistas —especialmente por parte del trío de amigas protagonistas—, unas cuantas locaciones y un aire de frescura e improvisación, a pesar de que el montaje en *sketches* que se conectan intente dar una idea de lo inexorable del azar o del destino, con cita borgiana de por medio.

El resultado es una película con momentos ingeniosos y casi siempre agradable de ver, a pesar de la crudeza de lo representado. Las alusiones al gobierno de Álvaro Uribe con sus chuzadas y falsos positivos, y con su declarado odio a “la socialbacanería bogotana”, son directas y poco elaboradas y siempre están a un paso de caer en la banalidad.

Coral-Dorado es un director nariñense que ha sabido moverse entre el *mainstream* de películas como *Te busco* (2002) o *Ni te cases ni te embarques* (2008) y las propuestas de *look* independiente como *La mujer del piso alto* (1996), *Posición viciada* (1998) o *Una peli* (2007). En *Postales colombianas*, el director demuestra que tiene capacidad de observación, sentido crítico de la realidad, y que sabe reírse de su propio círculo sin llegar a despreciarlo o a ponerse moralmente por encima. Pero la rapidez de su elaboración, que es saludable como alternativa al cine estandarizado y de “calidad”, es también su mayor debilidad.

Un caso de éxito: *Los colores de la montaña*

Los colores de la montaña (Carlos César Arbeláez, 2010) ganó el premio Kutxa Nuevos Directores del Festival de Cine de San Sebastián y es la única película de las analizadas en este artículo que logró el beneplácito del público colombiano, con una cifra de 378.218 espectadores. El filme muestra la despedida de la infancia de un grupo de niños en una zona rural colombiana y la intervención abrupta de la violencia en el mundo de los juegos infantiles y las familias campesinas. “Sin embargo, no he realizado un filme que pretenda explicar el complejo conflicto armado colombiano o la realidad política de mi país”, dijo el director en sus reflexiones sobre la película. Pero no evade ni lo uno ni lo otro. Simplemente reenfoca un asunto que en filmes contemporáneos como *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), *La pasión de Gabriel* (Luis Alberto Restrepo, 2009) o *Retratos en un mar de mentiras*

(Carlos Gaviria, 2010) había tenido una exposición mucho más literal.

La estrategia de *Los colores de la montaña* es dejar la violencia al fondo y traer al primer plano a un grupo de niños que difícilmente entiende lo que pasa a su alrededor, pero cuyas vidas se ven transformadas por ese contexto. La película logró, además de la positiva reacción del público, el interés de la crítica, que le disculpó la ingenuidad de algunos elementos de la puesta en escena al verla como una posibilidad de seguir haciendo un cine que, sin ser un típico producto de evasión, lograra conectarse emocionalmente con el público gracias a la inmediata identificación con los niños. Y que supiera, al mismo tiempo, delinear un discurso sobre el pasado reciente del país.

Cada una de estas películas plantea alternativas frente a un tema que se ha impuesto como central en el decurso del cine colombiano. Lejos de la posible acusación de escapismo que puede caer sobre un cine reciente que retoma las estructuras de las películas de género para declarar su vocación industrial, los filmes analizados son respuestas determinadas por las condiciones de producción del cine colombiano, las afinidades y formación de los directores y las demandas siempre caprichosas del público y la crítica. Son demostraciones, unas más logradas que otras, de que el cine en particular, y el arte en general, no se producen en un vacío social, sino que al contrario interrogan el mundo y, en el mejor de los casos, ayudan a entenderlo. ■

Pedro Adrián Zuluaga (Colombia)

Comunicador Social-Periodista de la Universidad de Antioquia y magíster en Literatura de la Universidad Javeriana. Es crítico de cine y profesor universitario. Recientemente se publicó su libro *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* y se encuentra en proceso de publicación *Cine colombiano: cánones, macronarrativas y discursos dominantes*.

Notas

¹ Adrian Martín. *¿Qué es el cine moderno?*, Santiago: Uqbar Editores, 2008, p. 19.

² Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, Vol. 2, Barcelona: Paidós, 1987, p. 13.