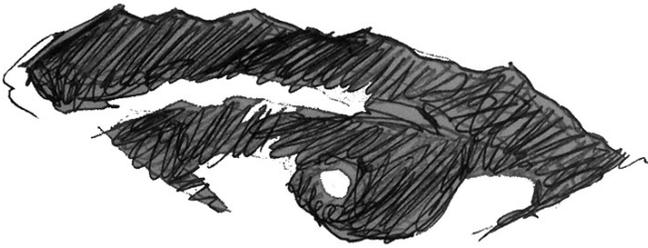


TENTATIVAS SOBRE CINE Y NACIÓN: GÉNERO, ESTILO Y PUESTA EN ESCENA DE LA “COLOMBIANIDAD”¹

ATTEMPTS ON FILM AND NATION:
GENRE, STYLE AND STAGING OF “COLOMBIANNESS”

TENTATIVAS SOBRE CINEMA E NAÇÃO: GÊNERO, ESTILO E
POSTA EM CENA DA “COLOMBIANIDADE”



Andrés Tafur Villarreal²

Estudiante

Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia)

a.tafur10@uniandes.edu.co

Resumen: Se indaga la relación entre cine y nación en el contexto colombiano, examinando los aportes de la cinematografía y su evolución como dispositivo que media la construcción de referentes de nacionalidad. Teórica y metodológicamente, se asumen las películas como discursos sociales, como imágenes múltiples de fragmentos de la historia y de la cultura, cuyos sentidos pueden rastrearse en un cruce de caminos entre las experiencias de lo nacional, las configuraciones narrativas y variadas formas expresivas. Estudiamos tres producciones cinematográficas en las que la mediación genérica y/o estilística es clave para la resignificación de ciertos hechos o temas de la historia nacional colombiana: *Cóndores no entierran todos los días* (1984), *Bolívar soy yo* (2002), y *Retratos en un mar de mentiras* (2010). Concluimos que sus diversas maneras de representar eventos, personajes y fenómenos nacionales históricos y contemporáneos y la disposición narrativa que les da forma, ofrecen claves para entender el dinamismo de la representación de lo nacional y las disputas en torno a dicha representación.

Palabras clave: cine, nación, género, narrativa, estilo.

Abstract: The relationship between film and nation in the Colombian context is investigated by examining the contributions of cinematography and its evolution as a device that mediates the models in the construction of nationality. Theoretically and methodologically, films and social discourse are assumed as multiple images of fragments of history and culture, whose senses can be traced to crossroads between the experiences of the national, expressive narrative forms and various configurations. We studied three film productions in which mediation generic and/or stylistic key to the redefinition of certain facts or issues of the Colombian national history: *Cóndores no entierran todos los días* (1984), *Bolívar soy yo* (2002), and *Retratos en un mar de mentiras* (2010). We conclude that their various ways to represent events, characters and historical and contemporary phenomena and the narrative willingness that shapes them, offer keys for understanding the dynamics of the national representation and disputes over it.

Keywords: films, nation, genre, narrative, style.

Resumo: Este artigo pesquisa a relação entre o cinema e a nação no contexto Colombiano, examinando os aportes da cinematografia e o seu desenvolvimento como dispositivo que intervém na construção de referentes de nacionalidade. Teórica e metodologicamente, entendem-se os filmes como discursos sociais, como imagens múltiplos de fragmentos da história e da cultura, cujos sentidos podem-se rastejar num cruce de caminhos entre as experiências do nacional, as configurações narrativas e diversas formas expressivas. Estudam-se três produções cinematográficas nas que a mediação de gênero e/ou de estilo é fundamental para a ressignificação de certos fatos ou temas da história nacional colombiana: *Cóndores no entierran todos los días* (1984), *Bolívar soy yo* (2002), y *Retratos en un mar de mentiras* (2010). Conclui-se que a suas diversas maneiras de representar eventos, personagens e fenômenos nacionais históricos e contemporâneos, e a disposição narrativa que dá-lhes forma, oferecem chaves para compreender o dinamismo da representação do nacional e as disputas em torno a dita representação.

Palavras-chave: cinema, nação, gênero, narrativa e estilo.

1. Introducción

En este artículo nos planteamos una manera de estudiar el cine colombiano y sus relaciones con la nación: primero, entendiendo que el denominado cine nacional, “más que un corpus de películas o una identidad trascendente e inmutable, es una categoría discursiva con significados cambiantes que debe ser interrogada en sus relaciones con prácticas sociales y teniendo en cuenta sus transformaciones históricas” (Arias 2011, p. 82); y segundo: asumiendo la idea de nación, desde el punto de vista de la narración, como un fenómeno ambivalente, “producto de su historia transitoria, de su indeterminación conceptual”, y de su “vocabulario vacilante” (Bhabha 2010).

Dentro de la cadena cinematográfica, nuestro estudio se enfoca en la producción, privilegiando la configuración narrativa – de género y estilo - que subyace a las películas, entendidas como discursos sociales. Eso no significa que se pierdan de vista las historias, su relación con el orden social y la referencialidad o el carácter reproductor de la realidad que posee el cine, sino que “se entiende 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” (Zuluaga 2014). Como quiera que dichas estrategias narrativas se presentan como universales, interesa rastrear conjuntamente lo que el país le aporta al género, siguiendo de cerca los planteamientos de Martín-Barbero y Muñoz (1992), a propósito del melodrama. En el ya clásico trabajo de estos autores, aparece como principal objetivo “esbozar el cuadro de elementos que configuran la especificidad en construcción de un tipo de telenovela que podríamos llamar con propiedad colombiana en la medida en que se construye no sólo por las diferencias con la mexicana, la venezolana o la brasileña, sino también por referencias a ciertas peculiaridades de conformación de lo nacional y de los procesos de modernización en Colombia” (Martín-Barbero & Muñoz 1992, p. 62).

Las “diferencias” y las “referencias”, es decir, aquello que el país le aporta al género, puede rastrearse en dos niveles, que se suscriben en este trabajo: primero, en las historias que, sin romper del todo con el esquema melodramático, incorporan un “realismo” que permite la cotidianización de la narrativa y el “encuentro del género con el país”. El segundo nivel, que no está desvinculado del primero, apunta a lo formal, directamente a las convenciones del género. Se trata de “burlar el género para acercarse a la vida”.

Incluso más allá del propio realismo, el logro de la telenovela colombiana radica, de acuerdo con los autores, en la veta irónica que va a hacer posible el encuentro y la mezcla del melodrama con la comedia. Según Martín-Barbero y Muñoz, el punto de arranque de ese *hibridaje* fue “Pero sigo siendo el rey”, telenovela que, satirizando las claves argumentales y sentimentales del melodrama, daba inicio a un nuevo tipo de complicidad con el público: aquella hecha no únicamente de identificación primaria sino también de reconocimiento colectivo en el guiño irreverente y profanatorio.

Desde este punto de vista, se trata de analizar las películas en sus diversas maneras de representar eventos, personajes y fenómenos nacionales históricos, a través de la disposición narrativa que les da forma, para entender el dinamismo de la representación de lo nacional y las disputas en torno a dicha representación.

Ahora bien, en la poco intensa pero ya *larga duración* de la producción de cine en Colombia, no se puede constatar que el cine colombiano haya desempeñado un rol significativo como mediador de identificación nacional, de la misma manera que se ha reconocido en el caso de la radio y la televisión (Martín-Barbero 2003); esto, debido a que no se constituyó en una industria³. Sin embargo, las condiciones materiales de la producción cinematográfica nacional han venido cambiando en los últimos 20 años⁴, y esto lleva a pensar que el cine colombiano se está transformando, que está pasando a

jugar un rol distinto dentro del conjunto de las industrias culturales del país y que ello abre posibilidades para la reconfiguración de las relaciones entre cine y nación, todo lo cual permite afirmar que nos encontramos actualmente ante un proceso de redescubrimiento del cine como técnica de representación, que está siendo abordado desde múltiples perspectivas.

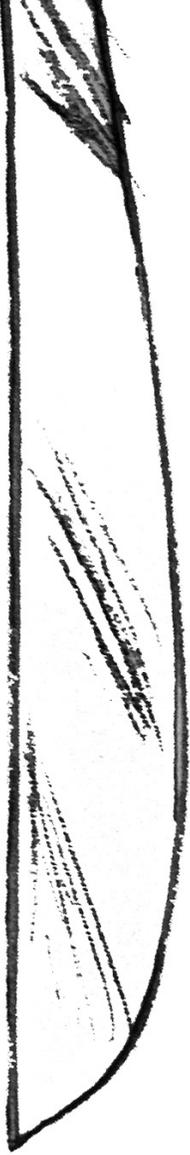
Dadas estas circunstancias, nos interesa indagar justamente las relaciones entre cine y nación asumiendo de entrada que “aunque el cine no haya sido la técnica de representación privilegiada de lo nacional en Colombia, en todo caso, en las películas producidas es posible rastrear maneras características de representar lo nacional o imágenes de nación, como distintas huellas de una realidad” (Cuadros et al 2013, p. 106).

2. El cine como proyección de la nación

Según Frodon (1998), el cine ha sido el principal narrador de la nación moderna, su técnica privilegiada de representación. De acuerdo con este autor, “a cada tipo de comunidad le corresponde un tipo de leyenda y un tipo de narrador, a la nación capitalista ‘moderna’ ningún tipo de leyenda le ha correspondido mejor que la leyenda filmada, ningún narrador ha sido mejor adaptado que el cine” (p. 32).

La relación que existe entre el cine y la nación está dada por la proyección, pero dicha proyección está marcada por ciertos aspectos que le son comunes a ambos artefactos: una imagen, una representación, una forma y una dramaturgia. De modo que el cine proyecta (similar a la reflexión física, dado que la pantalla de cine emite una luz y se proyecta en el espectador) una imagen (idea) de la nación. Esta relación se fortalece en la medida que ambos, cine y nación, son producto y forma del capitalismo.

Si se entiende la nación como imagen, como forma y como representación, ello indica que esta no se reduce a los límites del territorio ni a la retórica del Estado, sino que excede o desborda la existencia de ambos. Sea o no un Estado-Nación, la nación es una imagen, o como lo escribe Pierre Nora, citado por Frodon, “la nación es completamente una representación” (p. 18). El cine también es todo lo anterior, se lo define con los criterios empleados anteriormente para definir la nación: la proyección de una huella de realidad. Así, se piensa el cine como una “técnica de registrar las cuatro dimensiones del mundo, que no se realiza sino a través de la mirada de aquel que filma, ‘creación’ de la cual el mundo es el material, el cine –que lo llamemos documental o de imaginación– es también una articulación entre la realidad y la ficción” (Frodon 1998, pp. 20, 21).



De allí que encontremos una relación casi inmediata entre cine y nación:

Y son esas mismas técnicas las que permiten la existencia práctica de la nación y a las cuales recurre el cine (...) este trabajo de representación funciona sobre la articulación, según unas modalidades históricamente variables, de dos mecanismos, la historia y la memoria (Frodon 1998, p.26).

3. ¿Ausencia de relato nacional o nostalgia de totalidad y unificación?

Según Martín-Barbero (2001), inspirado en Pécaut (1987), en Colombia la ausencia de un relato nacional es una constante desde el surgimiento mismo del Estado:

La ausencia de relato nacional remite, en primer lugar, a la historia de “la violencia de la representación”, que es, según Cristina Rojas (...), aquella violencia estructural a partir de la cual se construyó el Estado en Colombia: un Estado en cuyos discursos fundacionales la exclusión de los indígenas, los negros y las mujeres fue radical (p.20).

Es cierto que los discursos oficiales de la unidad nacional colombiana han estado caracterizados por dicha violencia de la representación de la que habla este autor, pero es preciso agregar dos comentarios: por una parte, el caso colombiano es particularmente problemático, dado que dicha “ausencia de relato nacional” remite en primer término a la experiencia desgarradora de múltiples procesos conflictivos que no se cierran, o que se recrean constantemente y que tienen una trayectoria que se remonta hasta finales del siglo XIX: La llamada violencia colombiana, cuyo origen algunos sitúan hacia 1948 (Pécaut 1987) y otros hacia 1930 (Guzmán et al 1962), pero que casi todos coinciden en retrotraer, en última instancia, a las disputas bipartidistas que atravesaron todo el siglo XIX (Uribe 1989), (Martín-Barbero 2001).

Estas circunstancias hacen que la misma unidad nacional haya sido lo que esté cuestionado a lo largo de la historia; por otra parte, es preciso recordar que la violencia de la representación de la que habla Martín-Barbero no es exclusiva de los discursos fundacionales en Colombia, sino que es característica de todos los proyectos modernos de nación y sus discursos homogenizantes, que pretenden instaurar imágenes totalizantes de la nación.

Esos proyectos y sus discursos participan de la noción de tiempo vacío y homogéneo de la historia de la que hablan Benjamin (1989) y Fanon (1969), mediante el cual se saca a la nación y al pueblo de una temporalidad viva y se los convierte en objetos de museo, atemporales y dotados de una significación petrificada. Al tiempo que se niega toda alteridad significativa a las comunidades múltiples y heterogéneas que conforman la nación y que, en realidad tienen experiencias propias y producen sus propios relatos⁵.

No se quiere decir con esto que todo se reduce a un asunto de representaciones, que no existe ninguna base material, empírica –ya sea natural o social- que medie las relaciones entre identidad nacional y sus alteridades. Lo que se quiere enfatizar, como piensa Said (2006), es que, no menos importante que esas realidades es la disputa por su significado⁶.

Entonces, es por eso que, más que ausencia de relato, lo que vemos por una parte es un sin número de comunidades y de grupos humanos con sus propias experiencias y trayectorias, que han ido produciendo sus propios relatos parciales (al igual que sus identidades) sobre sí y sobre el país. De allí que no se trate de producir un relato omní-abarcador que asigne a cada uno su lugar y haga justicia, ¿Quién estaría en posición de hacer tal cosa? Por otra parte, allí donde hay relato hay representaciones, y allí donde hay representaciones hay disputas por el sentido de dichas representaciones⁷.

En el ámbito colombiano, y justamente para apuntalar una interpretación fecunda acerca del rol constructivo y dinámico del cine en la configuración de identidades nacionales, Arias (2013) ha aportado una reflexión sobre lo que constituye la nación, que se aproxima bastante a lo que hemos venido señalando a lo largo de este texto. Apoyado en Derrida, afirma que “la nación es un artefacto simbólico que se presenta a sí mismo como natural” (2008, p. 146), sin embargo, no por ello se quiere decir que no haya nada antes de esa construcción artificial: en efecto existen tradiciones, pero éstas no pueden entenderse “como un depósito fijo de costumbres e imaginarios”, sino como algo dinámico que es reactualizado constantemente.

Según este autor, bajo una perspectiva bastante afín a la de Frodon y a la de Said, el cine es un artefacto que modela otro artefacto (la nación) y que a la vez lo hace aprehensible:

El cine no se reduce a registrar una realidad dada, sino que la construye a partir de procedimientos particulares. Así, la nación no sería un artefacto *representado* en la imagen cinematográfica, sino un artefacto *construido* por el cine mismo. Lo que me interesa es esa imagen-nación –parafraseando a Derrida– y no la imagen *de* la nación en el cine (Arias 2008, p. 168).

4. Las películas como discursos sociales

Adoptamos la idea de Benedetto Croce – recordada por Steimberg (1998) -, del carácter histórico y político de toda lectura, que opera sobre un texto –un fragmento textual del pasado-, y que tiene lugar siempre desde los intereses y representaciones de un narrador enraizado en el presente. Buena parte del trabajo consiste, entonces, en identificar qué tipo de lectura se ha hecho en cada film de distintos pasajes de la historia nacional o de determinadas representaciones o discursos predominantes, cómo se los resignifica con cada nuevo encuadramiento narrativo genérico o estilístico. Para tal efecto, asumimos como punto de partida un cierto tipo de mirada de los textos



cinematográficos inspirada en la tradición sociosemiótica, tradición que los concibe como materialidades discursivas investidas de sentido (Verón 1974) y como discursos sociales que migran de una materialidad a otra, de un determinado circuito de producción de sentido a otro (Verón 1987), y que los aborda desde una perspectiva *indicial*: entrando y saliendo del corpus hasta encontrar indicios, huellas y rastros a partir de las cuales es posible construir hipótesis que pueden remitir a determinadas operaciones de producción de sentido, que pueden aparecer como ciertas regularidades (Verón 2004) (Arnoux 2004).

Por otra parte, las películas así entendidas -como discursos sociales- no pueden verse sólo como unidades discursivas, pues ellas como cualquier otro discurso, guardan todo tipo de relaciones con otros discursos, pertenecen a conjuntos de discursos que proceden de distintas tradiciones. De manera que al estudiarlas es preciso verlas en relación con dichos conjuntos y tradiciones. A esto que acabamos de señalar es a lo que Genette (1989), refiriéndose a textos literarios denomina la *transtextualidad* o *literariedad* de la literatura, como la trascendencia del texto, o el conjunto de categorías trascendentes – tipos discursivos, modos de enunciación, géneros-, del que depende cada texto individual.

Dentro de estas categorías transtextuales, aquella que resulta más determinante para el análisis es la categoría de género, y en ocasiones la de estilo. Los géneros, en tanto que tipos relativamente estables de enunciados, y en cuanto que instituciones sociales que operan como correas de transmisión entre la historia de la sociedad y los lenguajes y que emergen en determinadas esferas de la praxis social, representan para el público horizontes de expectativas (Bajtín 2005) desde los cuales evaluar los productos estéticos.

Los géneros *pueden* ser estudiados en relación con los momentos sociales de su emisión, y se los caracteriza bien sea en diacronía -buscando su memoria narrativa- o en sincronía -comparando y diferenciándolos de géneros que les son próximos- (Steimberg 1998), y se determinan rastreando los cambios de lenguaje o de soporte y las mudanzas de circuitos de producción y de circulación (Cuadros 2011).

De allí que, por una parte, los géneros sean claves para entender los rasgos, peculiaridades y las disonancias de obras determinadas en el marco de modos de expresión característicos y muy pautados, así como para estudiar las culturas mismas y sus transformaciones, a través del seguimiento de las continuidades y rupturas de esos modos de expresión, y de las particularidades que dan a sus temas y a todo su contenido representacional⁸.

5. Análisis del corpus

Hemos escogido esta muestra de películas tanto por los temas a los que se refieren y por las representaciones que proponen de esos temas, como por las formas narrativas: genéricas y estilísticas, que se usan para presentar dichas representaciones.

Todas se refieren bien sea a hechos o a personajes históricos de la mayor trascendencia o a problemas considerados como muy característicos de la “colombianidad”, pero la manera de representarlos y la disposición narrativa que les da forma, son claves para entender el dinamismo de la representación de lo nacional y las disputas en torno a dicha representación, al tiempo que son una buena muestra de la multiplicidad de perspectivas desde las cuales pueden ser vistos estos asuntos, lo que a su vez ayuda a pensar las transformaciones del cine colombiano y de sus relaciones con la nación colombiana, sus nuevas y múltiples maneras de proyectar la nación.

5.1 *Cóndores no entierran todos los días: de la denuncia a la auto restricción frente a la Violencia*

Analizamos la película de Francisco Norden desde un punto de vista no acostumbrado, el de la transposición⁹. Es decir, estudiando sus relaciones con el texto fuente que la precede, la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal que lleva su mismo nombre, publicada en 1972.

No debe perderse de vista que un fenómeno semiótico, estético y cultural como el de la transposición no debe ser reducido a un simple movimiento técnico, sino que, con cada pasaje —de lenguaje o de soporte técnico—, se producen o manifiestan transformaciones o desplazamientos de sentido vinculadas con movimientos de la propia cultura. Consideramos de la mayor relevancia contrastar la novela y el filme desde el ángulo de los modos de representar ciertos aspectos de la Violencia en Colombia¹⁰, por la importancia que la novela reviste como paradigma de la literatura sobre dicho tema, en la que predominan determinadas maneras de presentar y representar dicho fenómeno histórico, y para marcar las continuidades y rupturas que en ese orden de la representación el filme instaura.

En contraste con la casi fidelidad al relato del texto fuente, el filme se aparta considerablemente del tono y del posicionamiento enunciativo original. De hecho, un aspecto semiótico poderoso a favor del cine es su capacidad de mostrar en comparación con el mero decir, con todo lo que esto significa en el terreno de la percepción y de la disposición de las emociones.

Podríamos decir que en el filme se opta casi por renunciar a esta facultad. No se quiere decir que se crea que exista un imperativo estético y/o político que obligue al cine colombiano a privilegiar la capacidad de mostrar cuando se trata de narrar las acciones propias de momentos históricos como el de la llamada Violencia, pero sí resulta inevitable destacar que justo la economía discursiva del filme está montada sobre los recursos de la restricción y la elisión.

En lo que tiene que ver con los elementos fácticos de tipo político, se opta por apenas indicar aquellos que enmarcan históricamente los hechos –que se sepa que todo ocurre en Colombia, en un determinado momento histórico y bajo el mandato de determinado gobierno- pero se evita todo gesto de denuncia o de crítica o interpelación. Se trata de una mirada distante y serena que deja ver algunos hechos sin glosarlos de ninguna manera. Esto quizá tenga que ver con una lectura de época que oscila hacia la reflexión, pero también puede entenderse como una auto restricción o una imposibilidad de narrar cinematográficamente las escenas de la Violencia colombiana.

5.1.1 La figuración del Cóndor

El mayor logro del filme es el dibujo que presenta del legendario León María Lozano¹¹. Es cierto que para el receptor dicha figuración del personaje resulta más difícil sin tomar en cuenta el texto literario, pero también es cierto que la lectura se complementa y enriquece. Tanto para la comprensión del personaje como para contar toda la historia, el filme parece presuponer o beneficiarse de la lectura de la novela, sin la cual casi todos los elementos del relato se quedan apenas insinuados, pero aún así, logra sugerir los más importantes rasgos del personaje como sujeto político y psicológico.

De esta manera, introduce un importante matiz con respecto a la novela: en el filme se evade presentar los elementos de opresión política y personal y el afán de honras que movían profundamente las acciones del personaje en procura de llegar a ser alguien importante en su partido conservador, (que están muy marcados en la novela), pero, en su lugar se explicita una autoafirmación ideológica del personaje abyecto: ante pequeños y grandes sucesos –morales y personales y políticos públicos- el personaje aduce que actúa porque “es cuestión de principios”.

De modo que, si tanto en uno como en otro texto se deja claro que el Cóndor es un dogmático, casi un fanático político y religioso, en el filme se acentúa su auto percepción de que está cumpliendo una misión sagrada, ineludible, que no precisa ninguna reflexión.

De esta manera se presenta un elemento significativo de la tradición política y de la psicología política de la violencia en el país, y se deja instalado un prototipo del pájaro. Es muy destacable el hecho de que a León María no lo mueven grandes ambiciones políticas, o el que no haya usado su condición privilegiada para enriquecerse, por otra parte, él sigue órdenes y tiene un altísimo sentido del deber, de la obediencia, así como un amor casi sagrado por su partido. Pero, también es preciso señalar que pone mucho de sí en el trabajo que se le encomienda, hasta el punto de instaurar todo un modo de hacer, toda una técnica de la intimidación y de la exterminación del otro.



En eso, el personaje oscuro e insignificante que nadie habría imaginado como agente de semejante capacidad de destrucción, es revelador de cierta manera de obrar política y moralmente en nuestro país.

5.2 Bolívar soy yo: entre la disputa por la representación y la reificación de la historia nacional

Bolívar soy yo (2002) cuenta la historia de Santiago Miranda, un actor de televisión quien hace el papel de Simón Bolívar en una telenovela sobre su vida íntima, y cómo éste, a medida que la telenovela se acerca a su final, confunde su vida con la ficción. La trama se desarrolla cuando los productores deciden cambiar el final histórico, haciendo que el héroe de la independencia no muera enfermo en una cama sino que sea fusilado por un pelotón, todo para hacer más vendible, más apetecible “la historia” a una audiencia televisiva (Suárez 2009), lo que dispara una terrible resistencia por parte del actor, para quien Bolívar no podía morir así.

En la película aparece en primer plano la disputa por la legítima representación del héroe nacional, lo que le imprime al filme de Jorge Alí Triana un marcado carácter metadiscursivo¹². En efecto, el filme focaliza distintas maneras de representar al héroe de la independencia nacional según sea el encuadre narrativo que se use para contar su historia. Pero contar una historia según distintos encuadres narrativos – genéricos u estilísticos- no es algo sencillo, algo parecido a vaciar un contenido en un nuevo recipiente, sino que, justamente, encuadrar estilística o genéricamente una historia es tanto como contar una nueva historia en cuanto dicha operación supone la incorporación de variados conjuntos de elementos nuevos que inciden en su significado, es instaurar un nuevo universo de sentido para su comprensión.

Cuando el celador de la Quinta de Bolívar le reclama al actor Santiago Miranda que protagoniza la telenovela que se está filmando sobre la vida del libertador, que lo que él quiere ver en la televisión es al héroe que liberó a estos pueblos y que “encendió la llama de la libertad en estas tierras” y no las andanzas personales de Bolívar con sus mujeres, está diciendo que lo que la telenovela presenta no es la historia que debe ser contada, no es la verdadera historia del libertador.

El suyo es un juicio estético, un juicio de gusto, pero también es un juicio político acerca de la validez de determinadas representaciones sobre el personaje histórico, lo que lleva a que el personaje cinematográfico esté inscrito dentro de un metadiscurso oficial de nación. Esto es reforzado con la respuesta del actor, que le dice que cada uno tiene su imagen de Bolívar y que esa es la que a él le toca representar, que él actúa en una telenovela en la que se trata es de presentar el aspecto personal de la vida del libertador.

5.2.1 El lugar del melodrama en la disputa por la representación del héroe

La telenovela que asegura presentar una visión personal sobre la vida del héroe, que presenta la muerte del héroe de manera muy distinta a la que cuenta la historia nacional en todos sus formatos “porque morir en una cama da menos rating que ser ejecutado”, y que focaliza diversos aspectos de sus relaciones amorosas con varias mujeres, lo que hace –en principio- es encuadrar en las formas del relato melodramático la historia de Bolívar.

Es preciso señalar que las telenovelas son responsables, por así decirlo, de gran parte de las representaciones que circulan sobre numerosos hechos de la vida nacional (Mazziotti 1993) (Martín-Barbero 1987). La telenovela ha jugado un papel destacado en la configuración de nuestras maneras de ver y de sentir la vida cotidiana de nuestra sociedad, de modo que el que se trate de la historia de un héroe de la independencia no hace menos válida dicha mediación.

Pero, ¿De dónde surge el criterio de contrastación que podría usarse para enjuiciar o para evaluar el contenido de la representación que la telenovela presenta sobre la historia de Bolívar? Se podría decir que de la historia nacional, pero hoy sabemos que hablar así -de la historia- es cuanto menos problemático por no decir inaceptable¹³, y la cuestión nacional es parte primordial de la reflexión aquí desarrollada, y una de las incertidumbres que en este texto se problematiza.

La telenovela de nuestro filme, al encuadrar la historia de Bolívar en las formas del melodrama acentúa todo tipo de aspectos que la alejan del mundo de las confrontaciones políticas y militares para centrarse en el mundo de las vivencias afectivas amorosas. Y, al ponerse en tensión esa representación con la exigencia de una representación más épica, no se hace más que poner en evidencia el carácter conflictivo de toda representación social, que nunca viene a instaurarse en un espacio vacío sino que siempre choca con otras representaciones que oponen resistencia, así aparece siempre la lucha por su significado histórico y social.

5.2.2 Desnaturalizar o reificar la historia de Colombia

Por momentos el discurso filmico de Bolívar soy yo nos saca del trillado diagnóstico de los violentólogos, al postular múltiples posibilidades de narrar la historia del país, lo que implica conferir distintos sentidos a sus principales sucesos históricos, pero también sugerir nuevos futuros posibles. No obstante, al final, la tragedia se impone de la mano de lo absurdo. Al parecer un simple incidente anodino puede desatar la masacre, esto es algo que podría aceptarse bajo ciertas restricciones, pero la película termina como con un acto de generalización: eso que aquí ocurre no es más que otro de los tantos casos, así parecen testimoniarlo las enmudecedoras imágenes de archivos de televisión que muestran escenas atroces de la historia reciente del país. De esta manera parece querer decirse que en nuestro caso la fatalidad predomina y que, además, es una fatalidad

absurda, que la historia nacional parece no tener sentido. Así, el texto que denuncia la reificación de los personajes históricos termina él también reificando la historia del país.

5.3 Retratos en un mar de mentiras: Una road movie sobre la violencia del olvido en Colombia

Este largometraje relata el retorno de una adolescente y su primo al caserío de donde fueron brutalmente desplazados, con el fin de recuperar las escrituras de las tierras despojadas a su familia; es un viaje tras la memoria perdida por la quebrada topografía colombiana hasta el horizonte infinito del mar, en donde el pasado retorna con todos su fantasmas al presente.

La road movie actualiza ese imaginario de liberación, de huida que ha representado en la tradición del género, tan ligada a la historia y a la idiosincrasia de los estadounidenses (Correa 2006). Pero, como configuración narrativa, esta *historia colombiana* produce varios efectos inesperados: primero, el efecto refrescante de sorpresa ante la belleza del paisaje – el espacio dramático -, que posibilita la sensación de suspensión placentera de los personajes, sin la cual no habría sido posible que se sustrajeran de su presente agobiante; y junto con él, también el efecto refrescante que se produce en el espectador, que ve a una Colombia verde e inmensa desplegarse ante sus ojos, que nos recuerda uno de los lemas más importantes del gobierno de la época: “Vive Colombia viaja por ella” y su controvertida – por la película misma – política de seguridad democrática.

Y segundo, también en la misma línea de ponerle país al género, la transformación de los personajes a lo largo del viaje, que posibilita la afirmación de la memoria y con ella la negación del olvido. Así, el filme tiene gran actualidad en momentos en los que hemos tenido que asistir al proceso ominoso de blanqueamiento de los criminales mediante la aplicación de la denominada Ley de justicia y paz 975/05, y cuando empezaban a ponerse al orden del día las promesas de restitución de tierras, que no ha podido cumplir la llamada Ley de Víctimas 1448/11. La película plantea la cruda realidad de que los responsables del saqueo y del desplazamiento siguen conservando sus puestos de poder, instaurando una voz de protesta, tratando de reivindicar el punto de vista de las víctimas.

Así, *Retratos...* viene a rendir justicia a la memoria y a instalar una perspectiva no negacionista de los duros hechos de la violencia paramilitar en nuestro país, en este sentido guarda relación con toda una tendencia política, estética e histórica que recorre el mundo, y que intenta sí superar el pasado, pero no mediante el olvido y menos aún mediante un olvido que encubre el terror y que elude la presencia de un pasado demasiado vivo.

Al mismo tiempo, como obra de arte, contribuye a la promoción de imágenes esclarecedoras que pueden ayudar a pensar y a re significar parte de las experiencias más traumáticas de la historia nacional.

6. Conclusión: el dinamismo de las distintas configuraciones narrativas en el cine colombiano

Lo que se evidencia en las recientes producciones cinematográficas colombianas es un estallido de la heterogeneidad expresiva y narrativa, en la que no hay lugar para representaciones unitarias o cerradas. Un síntoma del proceso de maduración del cine colombiano es, contrario a lo que pudiera creerse, la creciente apelación en la construcción de las historias, a la búsqueda de encuadres genéricos. No es que antes no hubiera habido exploraciones genéricas, las hubo en efecto, e incluso se puede reconocer la emergencia de algo parecido a géneros nacionales como es el caso del “gótico tropical” o la llamada “sicaresca”¹⁴; pero no ha sido esto lo predominante ni tampoco puede constatarse una permanencia en el tiempo de la práctica de configuración genérica de las películas colombianas.

Antes del actual momento del cine nacional predominaron: en los primeros momentos, las configuraciones narrativas inspiradas en la novela histórica y costumbrista, después, aun cuando se tratara de los más diversos temas y motivos, predominó la tendencia a encuadrar las historias dentro de los marcos característicos del melodrama televisivo, pero también en el melodrama cinematográfico de Hollywood y del cine mexicano. Ese predominio del melodrama tiene que ver con la historia de los *mass media* en el país: con el predominio de la televisión sobre el cine y dentro de ella, con el desarrollo de la telenovela como género narrativo nacional, que le han proporcionado todo tipo de modelos y recursos al cine colombiano. Otra gran influencia de la televisión en el cine colombiano han sido los distintos tipos de comedia, sobre todo las costumbristas, tanto de corte rural como urbano, todas muy ancladas en la busca de la cercanía con el público por la identificación con las maneras de hablar, la identificación de personajes idiosincráticos muy representativos, en algunos casos apelando a las tradiciones de las distintas regiones del país y con frecuencia centrándose en formas representativas rayanas en la caricatura.

Lo que vemos ahora es una exploración más amplia de los más variados géneros y hasta estilos de época internacionales, que van desde el cine negro, el thriller, distintas versiones del fantástico, pasando por la road movie, en donde se toma viejos temas y motivos, pero se los trata de manera completamente distinta, como ocurre con los temas y motivos de las violencias nacionales al ser inscritos dentro del cine negro, del thriller o la misma road movie. Con base en el análisis de nuestro corpus y de otras producciones, es posible rastrear esas transformaciones estéticas e identificar los desplazamientos de sentido que están emergiendo en ellas, lo que incluye no sólo lo que el género o el estilo aporta al tratamiento de los hechos y de las representaciones sino también –parafraseando a Martín Barbero– lo que el país aporta al género.

Sólo la producción masiva de productos culturales puede propiciar el surgimiento de grupos o familias de películas consolidadas como ciertas maneras institucionales de decir que vinculan a ciertos productos con cierto tipo de público.

- ¹ Este artículo retoma las ideas desarrolladas en el marco de la investigación *Ensamblado en Colombia: producción de saberes y construcción de ciudadanías*, publicadas en el artículo *Cine y nación: imágenes de huellas de la realidad* (2013), en coautoría con Raúl Cuadros Contreras y Edgar Aya Uribe.
- ² Comunicador social, filósofo, estudiante de maestría en Ciencia Política, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.
- ³ La falta de una política estatal de gran calado que financiara y promocionara la producción nacional, así como la inexistencia de una fórmula expedita por donde canalizar los recursos de inversión privada, fueron determinantes en la configuración de un histórico estado de cosas que nos han señalado una y otra vez distintos estudiosos del cine colombiano: que la producción cinematográfica colombiana ha estado caracterizada por la escasez y la intermitencia, y que buena parte de las películas que componen el corpus del denominado cine colombiano, por no decir que una gran mayoría, dieron a luz gracias a los esfuerzos de sus realizadores o directores individuales, y que por eso la historia del cine colombiano es la historia de las óperas primas que se hicieron operas únicas.
- ⁴ Se puede considerar la combinación de múltiples factores: por las transformaciones de la técnica de producción, que con la incorporación de lo digital está abaratando costos; la aparición de un conjunto de nuevos circuitos de inversión y de exhibición asociados en especial a los festivales y las coproducciones internacionales —lo que hace que muchas obras se produzcan, sean reconocidas y se exhiban aún cuando en muchos casos no tengan una distribución comercial en el país—; el que las grandes productoras nacionales de televisión estén invirtiendo cada vez más en proyectos cinematográficos; la proliferación de escuelas de cine y facultades de comunicación y de artes visuales que están preparando mano de obra calificada y cuadros para casi la totalidad de los niveles que la producción cinematográfica requiere; y muy especialmente, la promulgación de la Ley de cultura 397/1997 y la Ley de cine 814/2003, que representan hasta ahora el esfuerzo mejor logrado —si bien incipiente— en la elaboración de una política nacional de fomento del cine colombiano, tanto para su producción, exhibición y distribución, como para la promoción de su divulgación asociada a los procesos educativos, así como para el estímulo de su recuperación patrimonial y de su investigación como fenómeno social y estético.
- ⁵ En lugar de esta totalidad expresiva, se habla ahora de la finitud del Estado y de la nación, de la liminalidad del pueblo, que es visto en su heterogeneidad interna y en su compleja interacción con otros pueblos (Bhabha 2010), de donde surge la necesidad de reconocer una pluralidad de imágenes-representaciones de las naciones.
- ⁶ En su esfuerzo por aclarar la dinámica entre realidad social y representación imaginaria, a propósito de las relaciones entre oriente y occidente, Said nos dice: “El punto fundamental de todo ello radica, no obstante, como Vico nos enseñó, en que la historia de la humanidad la escriben seres humanos. Como quiera que la lucha por el control de un territorio es parte de dicha historia, también lo es la lucha por su significado histórico y social” (2006, p. 436).
- ⁷ A propósito de este asunto, pueden revisarse dos trabajos: el de Mateus (2013) sobre el indígena en el cine y el audiovisual colombianos; y el de Cruz (2008) sobre la nación indígena en la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Ambos trabajos se interrogan por las representaciones (el segundo) y la auto-representación (el primero) de estas comunidades y por la forma como, a través de estos procesos, se han constituido identitariamente.
- ⁸ Es preciso recordar que según Genette, la noción de género es esencialmente temática.
- ⁹ De acuerdo con Steimberg, hay transposición cuando un género o un producto textual particular cambian de soporte o de lenguaje: de la literatura al cine, del cómic al cine, del cómic a los videojuegos, de la oralidad a la escritura, del cine a la literatura etc. No es que no se hagan alusiones al texto literario en muchos de los análisis que se han escrito sobre la película, pero un análisis desde el punto de vista de la transposición pone el acento en las continuidades y las rupturas que tienen lugar en los sentidos por efecto del cambio de soporte, en especial por las modificaciones que la lectura de época introduce inevitablemente en los textos, por la distancia temporal y por las mediaciones políticas e ideológicas que toda nueva lectura implica, incluso en los casos en los que se busca es la fidelidad al texto fuente.
- ¹⁰ La utilización de la mayúscula inicial obedece a la convención generalizada por los académicos que se han dedicado a estudiar el tema de la Violencia bipartidista en Colombia, específicamente la que se reseña a partir del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. Sin embargo, estas fechas no son estáticas, pues El Bogotazo, en realidad, exacerbó brotes de violencia que ya venían registrándose en varias partes del país. Sobre la llamada “generación de la Violencia” véase Sánchez & Meertens (1983).

- ¹¹ León María Lozano llegó a ser, después del 9 de abril de 1948, el más temido líder de las bandas de asesinos conservadores llamados “los pájaros” en el departamento del Valle del Cauca, al sur occidente de Colombia. Nació en Tuluá, ciudad que pasó a ser el centro del terror político conservador bajo su mando, en especial entre los años 1954-1957. Católico, ultraconservador, hombre sencillo y pobre, llegó a ser el Cándor, es decir el jefe indiscutido de los pájaros por su crueldad y su autoridad, y aunque se dice que no ejecutaba él mismo los crímenes se lo reconoce como el responsable político y táctico de innumerables crímenes y masacres contra los liberales.
- ¹² En ese sentido, al ser el personaje del film un personaje instaurado en un discurso y tradición cultural, el filme se presenta como un discurso que a su vez tiene una clara consciencia metadiscursiva, pues contrasta representaciones distintas sobre el mismo personaje que anidan en distintos tipos de discursos. En un sentido cercano al que aquí aludimos, Suárez plantea que: “Geoffrey Kantaris ve en todos los juegos de autoreflexividad de la trama (para el robo de la espada, por ejemplo, se dispone una cámara que filma el momento para la posteridad), a un Bolívar atrapado entre el rol histórico de la cultura impresa y el rol contemporáneo de la cultura visual en la (re)constitución de comunidades imaginadas” (2009, p.).
- ¹³ Si se pregunta por las fuentes del conocimiento de los héroes nacionales al público, seguro se apelará a las historias que cuentan los maestros y los manuales, pero seguro también a la televisión. Piénsese en “Revivamos Nuestra Historia”, la exitosa serie de televisión, producida por Eduardo Lemaitre y dirigida por Jorge Alí Triana, que estuvo al aire entre 1979 y 1987, y que presentó de manera tan vívida episodios de la vida del país. Una historia de los héroes nacionales contada desde el punto de vista de la historia oficial pero que cautivó a la audiencia por esa acertada combinación de épica y melodrama. “Bolívar, el hombre de las dificultades”, fue uno de sus historias más recordadas, cuyo carácter de héroe tenaz e ingenioso capaz de vencer toda adversidad por grande que fuera, es evocado por la madre de Santiago Miranda, que está tan convencida de la veracidad de su hijo como héroe.
- ¹⁴ Según Suárez, es el cineasta Carlos Mayolo quien acuña el término “gótico tropical”, “que resume la negociación con el género y caracteriza esta nueva hibridez: no se trata de ajustarse literalmente a los dictámenes del viejo tema literario y artístico de lo gótico sino de apropiarlo y devolverlo con elementos asociados con el trópico, construcción esencialista y colonial de América Latina” (2009, p.). En cuanto a la “siciarca”, la misma autora usa la denominación para referirse al cine que narra historias de sicariato y narcotráfico (Suárez, 2008).

Referencias

- Arias, J. (2008). El discurso nacionalista en el cine colombiano 2005-2006. En *XII cátedra anual de historia: versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano: investigaciones recientes*, de Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, (Ed) P.A Zuluaga. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Arias, M. (2011). Cine clubes en Cali: el cine en la periferia. En *Cómo se piensa el cine latinoamericano. Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas de fuga e intentos*. (Ed) F. Ibañez, pp. 64 - 86. Bogotá: Universidad Nacional.
- Bajtín, M. (2005). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Primera. Editado por Jesús Aguirre. Traducido por Jesús Aguirre. Vol. I. 3 vols. Buenos Aires: Taurus
- Bhabha, H. (2001). Diseminación: tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna. En *Cuadernos de nación: miradas anglosajonas al debate sobre la nación*. (Ed) E. Walde, pp. 39 - 74. Bogotá: Ministerio de Cultura
- Bhabha, H. (2010). *Introducción: Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Traducido por María Gabriela Urbaldini. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Cruz, I. (2008). Nación indígena en la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva. En *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*. (Ed.) P.A. Zuluaga, pp. 250 - 260. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Cuadros, R., Aya, E. (2013). Cine y nación: imágenes de huellas de la realidad. En *Ensamblando heteroglosias*, (Ed) O. Restrepo Forero, pp. 103 - 132. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Cuadros, R. (2011). *Técnica y Alteridad: El robot humanoide en las transposiciones de la literatura al cine*. Ibagué: Universidad de Ibagué.

- Fals, O., Guzmán, G., Umaña E. (1962). *La Violencia en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Fanon, F. (1969). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de cultura económica, 1969.
- Frodon, J. (1998). *Le projection nationale: cinema et nation*. París: Editions Odile Jacob.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Jaramillo, J. (1989). *Nueva historia de Colombia*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.
- Martín-Barbero, J., Muñoz, S. (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer mundo editores.
- Martín-Barbero, J. (2001). *Imaginario de nación. Pensar en medio de la tormenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Mateus, A. (2013). *El indígena en el cine y el audiovisual colombiano: imágenes y conflictos*. Medellín: La carreta cinematográfica.
- Mazziotti, N. (1993). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Narvaja de Arnoux, E. (2006). *Análisis del discurso: Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Pecáut, D. (1987). *Orden y violencia: Colombia 1930-1954*. Bogotá: CEREC-Siglo XXI
- Said, E. (2006). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Steinberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos: El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Autel.
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle
- Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa
- Verón, E. (2004). *Fragments de un tejido*. Barcelona: Gedisa

Revistas

- Correa, J. (2006). La roadmovie: elementos para la definición de un género cinematográfico. En, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, n° 2, pp. 270–301.
- Martín-Barbero, J. (1987). La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana. En, *Diálogos de la Comunicación*, n° N° 17
- Ospina, L. (2002). El fracaso de una ilusión: una historia común y particular del cine colombiano. En *Kinetoscopio* 13, pp. 88 - 94.
- Suárez, J. (2008). La academia estadounidense y el cine colombiano - Miradas desde el norte. En *Cuadernos de Cine colombiano. Investigación e Historiografía*, n° 13.
- Verón, E. (1974). Para una semiología de las operaciones translingüísticas. En *Revista Lenguajes No 2* (Nueva Visión).

Documentos virtuales

- Proimagenes Colombia*. <http://www.proimagenescolombia.com/index.php> (último acceso: 14 de marzo de 2016).
- Zuluaga, Pedro Adrian. «Pajarera del medio.» *Pajarera del medio*. <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2008/05/nuevo-cine-colombiano-ficcin-o-realidad.html> (último acceso: 14 de marzo de 2016).
- Zuluaga, Pedro Adrián. «Tierra en Trance.» *Tierra en Trance*. <http://tierraentrance.miradas.net/2013/05/portadas/las-violencias-reenfocada-en-el-cine-colombiano.html> (último acceso: 14 de marzo de 2016).

Filmografía

- Botia, L.F. (director). (1986) *La boda del acordeonista*. Colombia.
- Dique, L. (director). (1986). *Visa Usa*. Colombia
- Gallego, L. (director). *El tren de los pioneros*. Colombia.
- Norden, F. (director). (1984). *Cóndores no entierran todos los días*. Colombia.
- Palau, C. (director). (1986) *A la salida nos vemos*. Colombia.
- Triana, J.A. (director). (1985) *Tiempo de morir*. Colombia.
- Triana, J.A. (director). (2002) *Bolívar soy yo*. Colombia

Recibido: mayo 10 de 2016

Aprobado: noviembre 30 de 2016