

# David M. J. Wood

david\_mj\_wood@yahoo.com

## Ens.hist.teor.arte

WOOD, DAVID M. J., "Desde las entrañas de la nación. Ruralidad, topografía y modernidad en el cine colombiano", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010, No. 18, pp. 80-96.

## RESUMEN

Este artículo rastrea la cambiante dinámica entre lo rural y lo urbano en diversos periodos del cine colombiano a través del análisis de una selección de películas de ficción y documentales. Al examinar una serie de discursos fílmicos que van de conservadores o modernizantes a revolucionarios o deconstructivos, pone en tela de juicio la separación estructural entre lo rural y popular y lo urbano y civilizado. Más aún: propone que la mediatización del espacio rural, lejos de ser reciente y aberrante, es tan antigua como el propio cine, y un elemento constitutivo del imaginario topográfico colombiano.

## PALABRAS CLAVE

David Wood, cine colombiano, cine documental, ruralidad, modernidad

## TITLE

*From the entrails of the nation: Topography, rurality and modernity in Colombian cinema*

## ABSTRACT

This article traces the changing dynamics between the rural and the urban across various periods of Colombian cinema through an analysis of a selection of fiction and documentary films. Its reading of a set of filmic discourses that are variously conservative, modernising, revolutionary, and deconstructive problematises the structural separation of the rural and popular from the urban and civilised. Furthermore, it suggests that the mediatisation of rural space, far from being recent and aberrant, is both as old as cinema itself and a constitutive element of the Colombian topographical imaginary.

## KEY WORDS

David Wood, Colombian cinema, documentary film, rurality, modernity

## Afiliación institucional

*Universidad Nacional Autónoma de México.*

Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Londres. Entre 2007 y 2009 realizó una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Autor de varios artículos y capítulos de libros sobre cine colombiano, mexicano y latinoamericano. Colaborador de los proyectos "Cine y revolución" del Instituto Mexicano de Cinematografía y "(ready)Media: arqueología de los medios y la invención en México" del Laboratorio de Arte Alameda. Ha impartido clases de Teoría e Historia del Cine y la Comunicación Audiovisual en Londres y México.

# Desde las entrañas de la nación. Ruralidad, topografía y modernidad en el cine colombiano

**David M. J. Wood**

*Investigador en estudios culturales*

La llegada del cine a las grandes ciudades de América Latina pocos meses después de su invención en los últimos años del siglo XIX es testimonio de la importancia que tenían estos centros urbanos —centros de progreso y de civilización— para los empresarios norteamericanos y europeos deseosos de convertir a los ciudadanos de estas urbes en consumidores de los últimos dispositivos tecnológicos de la modernidad. Estos empresarios se trasladaban en barcos de vapor y ferrocarriles, productos y agentes a la vez de la expansión global de los mercados de bienes tanto materiales como simbólicos. Se comunicaban con sus empleadores, patrocinadores y familiares en sus países de origen mediante telegramas y servicios internacionales de correo. En aquellos años, el negocio de la imagen en movimiento en América Latina era, sin duda, tanto dependiente como sintomático de un proceso económico, cultural, comunicacional y espacial más amplio que fue conectando a las ciudades más importantes del continente con diversos puntos del mundo a una velocidad y con una inmediatez inauditas.

Las películas que exhibían estos primeros empresarios maravillaban a los espectadores locales con vistas extrañas y exóticas de países lejanos: vasos comunicantes entre pueblos y sociedades que ahora podían “conocerse” de una manera mucho más tangible que antes. En cierto sentido, aunque no fuera su motivo principal, estos representantes de los pioneros de la imagen en movimiento tenían cierta misión etnográfica. Las nuevas vistas que filmaban estos viajeros cinematográficos en los países que visitaban también circulaban en los otros destinos adonde llegaban, donde otros públicos iban “descubriendo” estas escenas

remotas<sup>1</sup>. Esta función aventurera, antropológica y, en cierto sentido, diplomática del cine marcó la irrupción de la visualidad en lo que Armand Mattelart ha denominado los “nuevos espacios de mediación internacional” que surgieron durante la segunda mitad del siglo XIX a raíz de la generalización y la masificación de la comunicación internacional. Para dicho teórico de la comunicación, la carga simbólica del “acercamiento entre los pueblos” que se asociaba a estos espacios comunicacionales promovía una noción idealizada del progreso, de la civilización y del universalismo que ocultaba el creciente belicismo nacionalista que por esa época se iba arraigando en las relaciones políticas entre las naciones<sup>2</sup>.

Efectivamente, en muchos —pero no en todos— los países latinoamericanos, las primeras vistas en filmarse se enfocaban en lo urbano: eran muestras del progreso material y de los grandiosos edificios, de las costumbres civilizadas de las grandes ciudades y de las sofisticadas actividades de la alta sociedad metropolitana, y demostraciones del poder político manifestado en desfiles civiles y militares. Pero, como lo demuestra el caso mexicano, también hubo intentos de registrar las particularidades folclóricas locales: entre las vistas filmadas por los representantes de los Lumière en ese país estuvieron *Pelea de gallos*, *Jarabe tapatío* y *Desayuno de indios*. Los camarógrafos franceses Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bon Bernard —y pronto también los camarógrafos locales que compraban máquinas para filmar y exhibir sus propias imágenes en movimiento— quisieron mostrar no solo las modernas metrópolis sino también imágenes rurales, provincianas, indígenas, primitivas, y hacían tomas exóticas y turísticas<sup>3</sup>. Eran registros de pueblos, tradiciones y paisajes que ya parecían anacrónicos ante la inexorable marcha de la modernidad y del progreso.

Estas oposiciones, dicotomías o tensiones entre lo urbano y lo rural, la metrópoli y la provincia, lo blanco-europeo y lo indígena, lo moderno y lo atrasado, lo civilizado y lo primitivo, han dejado una profunda huella en el cine colombiano desde la época silente

---

<sup>1</sup> Sobre el caso mexicano véase Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. I: *Vivir de sueños (1896-1920)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México – Cineteca Nacional, 1981, pp. 21-59, donde se habla de la circulación internacional y nacional de los primeros camarógrafos y exhibidores del cine, así como de las películas que exhibían. Sobre la exhibición de las primeras vistas en Colombia véase Carlos Álvarez, “Los orígenes del cine en Colombia”, en Pedro Adrián Zuluaga (ed.), *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*, Bogotá: Museo Nacional de Colombia – Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2008, pp. 45-79. Álvarez observa que “en el catálogo de Lumière de 1899, en la sección de Vistas de Viajes, aparecen anunciadas catorce vistas de México, que son las que se conocerán posteriormente en Colombia” (p. 47).

<sup>2</sup> Armand Mattelart, *La comunicación-mundo: historia de las ideas y de las estrategias* [1992], México: Siglo XXI, 2003, pp. 55-61.

<sup>3</sup> En palabras de Aurelio de los Reyes, “los concesionarios Lumière mostraron películas que reproducían escenas cuyo principal motivo era ‘fijar’ el movimiento de las figuras”. Muchas vistas locales “halagaban la vanidad” de la alta sociedad; pero, también, “los franceses, como buenos turistas, retrataron ‘cuadros típicos’: *Grupo de indios al pie del árbol de la Noche Triste*, *Paseo en el canal de la Viga*, *Jarabe tapatío*, etcétera” (*Cine y sociedad*, vol. 1, pp. 23 y 25).

hasta hoy, tanto en términos narrativos como en cuanto a la construcción visual y sonora del espacio fílmico, que sirve de escenario para una constante puesta en escena de la cambiante dinámica entre estas distintas esferas y categorías. Sin pretensión alguna de ser enciclopédico ni exhaustivo, este ensayo mira cómo el cine colombiano las ha puesto en debate mediante el análisis de una serie de películas de diversos géneros y modalidades, desde el documental etnográfico o militante hasta el melodrama romántico y el drama político. Sostengo que estos filmes, que abarcan varios periodos de la historia del cine colombiano —el cine mudo, la época politizada y revolucionaria de los años sesenta, FOCINE en los años ochenta—, ponen en escena el continuo debate topográfico, social y racial que ha marcado una parte importante de la producción cinematográfica colombiana desde sus albores.

### El espectáculo etnográfico: *Expedición al Caquetá* (1930)

El cine colombiano no es, para nada, excepcional en el contexto mundial en cuanto a su prolongado interés en las exploraciones etnográficas que registran realidades rurales y, mostrando paisajes, acontecimientos y personajes, buscan impresionar al espectador metropolitano precisamente por su distancia física y moral de la sofisticación urbana de las grandes ciudades. *Expedición al Caquetá*, tal vez la película etnográfica colombiana más antigua que existe todavía, pone en escena un espectáculo de ciencia, modernidad y civilización en las profundidades de la selva de Caquetá, en una clara muestra de los estrechos vínculos que unen a este género cinematográfico con el etnocentrismo y la mirada colonial<sup>4</sup>. En ella, el científico y escritor César Uribe Piedrahita lleva una cámara cinematográfica en busca de paisajes exóticos e indígenas auténticos y, cuando los encuentra, los muestra a través de la cámara con gran orgullo. La capacidad de la cámara de “capturar” la selva y a sus habitantes, convertidos en “artefectos” antropológicos, es testimonio de su gran poder científico; la “realidad” de lo que registra —su objetividad— parece innegable. En un intertítulo, Uribe Piedrahita destaca la naturalidad con que su cámara se integra a esta extraña y maravillosa realidad: “Visitamos la tribu de [el boga indígena] Piranga en las riberas del río Pescado, afluente del Orteguzza. La cámara no asusta a estos buenos amigos”.

Tom Gunning, estudioso del cine mudo norteamericano, ha propuesto que la atracción de las primeras vistas cinematográficas para su público original consistía menos en las historias y narrativas que exponían que en la propia reproducción del movimiento: un espectáculo emocionante y exhibicionista de la ciencia<sup>5</sup>. El espectáculo etnográfico, por un proceso análogo,

---

<sup>4</sup> Sobre el cine etnográfico, el colonialismo y el imperialismo véanse, por ejemplo, Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham-London: Duke University Press, 1996, y Ella Shohat y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London: Routledge, 1994.

<sup>5</sup> Tom Gunning, “The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde” [1986], en Thomas Elsaesser y Adam Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, 1990, pp. 56-62.

también sorprende; pero, en el caso de *Expedición al Caquetá*, lo asombroso no es la reproducibilidad del movimiento *per se* sino la propia presencia y el movimiento de la cámara de cine a través de territorios lejanos, exóticos y “bárbaros” en su misión civilizadora. Los intertítulos fetichizan la tecnología, como se ve en la introducción del documental, ya que no se trata de la realidad que vamos a presenciar sino de cómo los dispositivos científicos modernos facilitan su exploración y comprensión: “Navegación a motor iniciada por la Expedición con motor marino ‘Penta’, cedido por Uribe García Álvarez. Cámara Kinamo Universal. Material ‘Agfa’”.

El breve documental goza de las mismas energía y curiosidad aventureras que caracterizan al joven doctor Antonio de Orrantía —protagonista de *Toá* (1933), novela de Uribe Piedrahíta publicada tres años después de realizarse *Expedición al Caquetá*— cuando empieza su incursión en las inmensidades caquetenses. Las primeras interacciones que tiene De Orrantía con la jungla mientras se adentra en ella a bordo de su barco son las de un observador relativamente lejano que imagina cuán valiosa para su propia carrera y para el conocimiento científico en general puede resultar la información que recaba:

Pensaba estudiar la flora fantástica y la fauna monstruosa de los ríos embrujados y conocer las tribus indígenas, sus costumbres, ritos y ceremonias mágicas. Proyectaba recoger en su cartera todos esos tesoros con ilustraciones originales, croquis y mapas. Por último, publicaría bellos libros sobre los misterios de la selva.<sup>6</sup>

*Expedición al Caquetá* —los apuntes visuales de un trabajo de campo más que una narración o argumento cinematográfico— no tiene ni pretende tener la profundidad y la complejidad de la novela, y la desilusión posterior de De Orrantía ante la barbarie y la crueldad humanas que se viven en la selva, aunada al debilitamiento físico que le inflige la dura topografía que debe soportar, está lejos de reflejarse en el filme. Si *Toá*, pues, puede leerse como una advertencia de los límites físicos, morales y narrativos de la integración de la remota selva al cuerpo nacional, en *Expedición al Caquetá*, en cambio, la modernidad, plasmada en los medios de transporte y en la tecnología del cine, se impulsa enérgicamente hacia las entrañas de la nación. La selva quizá sea grandiosa y peligrosa, pero no deja de constituir un cuerpo inerte que espera que se lo penetre, descubra y conozca —característica que se extiende a sus indígenas—. La dinámica que observan Shohat y Stam en la fotografía y el cine antropológicos europeos con respecto a los pueblos colonizados también se aplica a la relación que se entabla aquí entre la sociedad criolla metropolitana y la ruralidad bárbara que también ha de ser colonizada: “Los nuevos aparatos visuales demostraban el poder de la ciencia de mostrar e incluso de descifrar las culturas vueltas ‘otras’; la disección, junto con el montaje, construía un retrato supuestamente holístico del colonizado”<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> César Uribe Piedrahíta, *Toá* [1933], Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942, pp. 19-20.

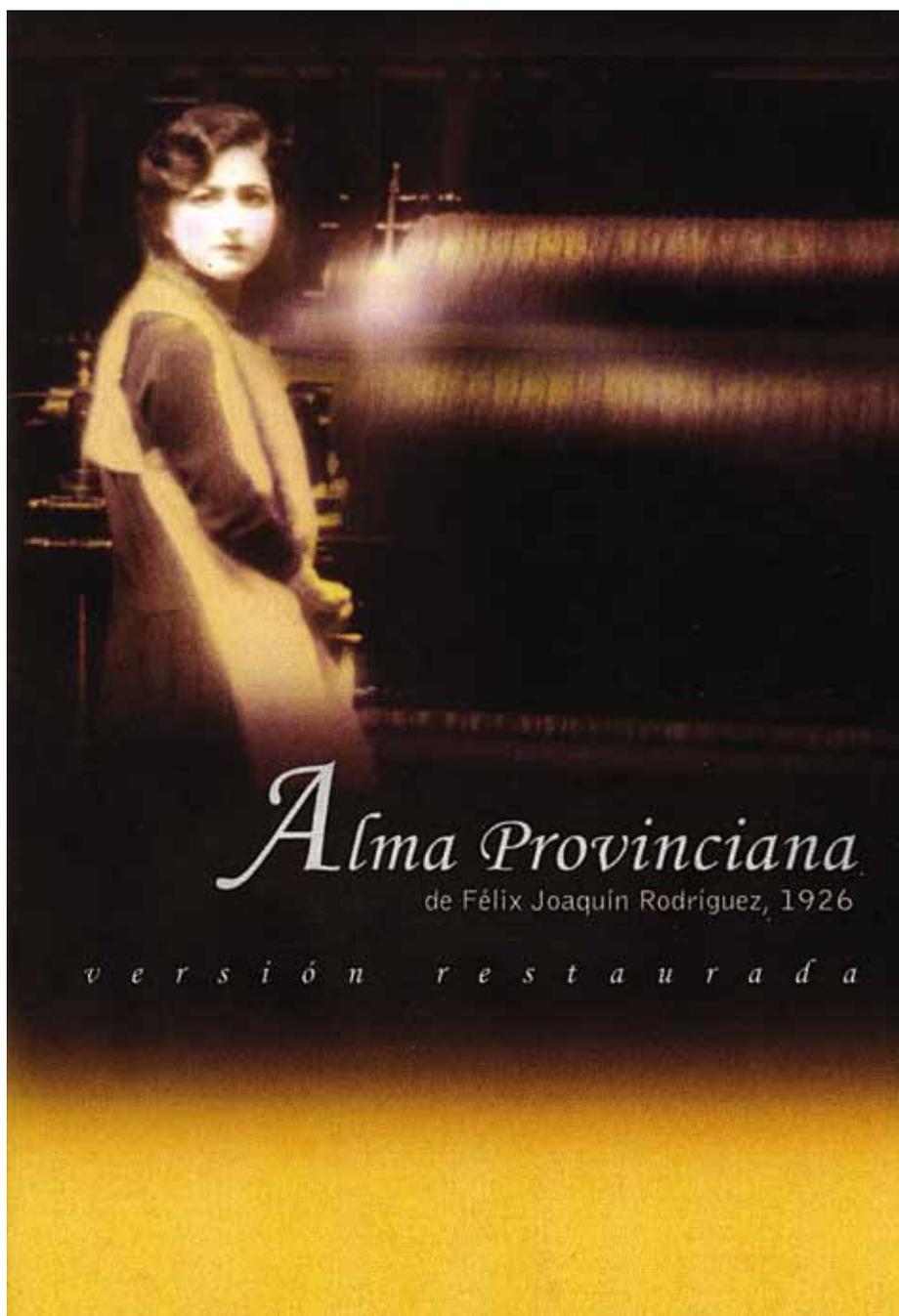
<sup>7</sup> Shohat y Stam, p. 106 (mi traducción).

## El campo idílico: *Alma provinciana* (1925)

En el largometraje de ficción *Alma provinciana*, dirigido por Félix Joaquín Rodríguez pocos años antes del documental de Uribe Piedrahíta, el entorno rural y provinciano santandereano está lejos de asociarse a lo primitivo e incivilizado. Más bien representa, a primera vista, un espacio idealizado de paz, armonía y tranquilidad, de trabajo y diversiones saludables para cuerpo y espíritu. Sin embargo, como vamos descubriendo, este aparente paraíso terrenal es menos estable de lo que parece. Igual que otros largometrajes colombianos de la época —entre ellos, *Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo y Gonzalo Mejía, 1925)—, *Alma provinciana* se apoya en una estructura melodramática que narra las aventuras de personajes pertenecientes a clases económicamente pujantes y que sirve para justificar y sustentar las relaciones sociales imperantes que mantienen en pie a la élite rural. Pero, al mismo tiempo, hace visible la serie de fronteras y jerarquías de clase, de género y de moralidad que sostienen estas relaciones sociales e insinúa algunas grietas que amenazan con fracturarlas.

En la secuencia inicial de *Alma provinciana*, Juan Antonio, mayordomo del adinerado y conservador hacendado don Julián, realiza con empeño y alegría diversas actividades campestres que ponen en evidencia su profundo arraigo en la tierra: acaricia a su perro, conduce al ganado a través de un puente colgante y tala un árbol con su machete. El campo se presenta aquí como un espacio idealizado de armonía entre hombre y naturaleza. Pero pronto vemos que las vidas cosmopolitas de los dos hijos de don Julián, María y Gerardo, ponen en entredicho este orden aparentemente natural. *Alma provinciana* comparte con *Expedición al Caquetá* cierto enfoque en la visualización y la vigilancia; pero aquí, en lugar de registrar una realidad extraña y exótica, la vigilancia la ejerce el patriarca don Julián en torno a sus propios hijos y herederos en defensa de los lazos jerárquicos que sostienen su posición social y económica. María está enamorada del mayordomo Juan Antonio, relación a la cual se opone su padre por evidentes razones de rango social. En una escena, los dos amantes se dan un beso cariñoso pero furtivo, evento que el espectador atestigua desde el punto de vista no de un narrador omnisciente e invisible sino de otro tipo de *voyeur*: el propio don Julián, que los espía a través del ojo de una cerradura.

Mientras tanto, la trama principal de la película se enfoca en las audacias de Gerardo, el hijo, cuya vida como estudiante en Bogotá es escandalosa, libertina y carnavalesca. Gerardo se encuentra demasiado lejos de la hacienda como para estar sujeto a la misma vigilancia física que su hermana María; la presencia de su padre es, más bien, una suerte de autoridad moral que Gerardo teme pero también desafía. El estudiante rebelde provoca el furor de su padre cuando se enamora de Rosa, bella y virtuosa pero empobrecida habitante de la ciudad; al enterarse de esta “atrocidad”, el hacendado viaja a la capital para irrumpir —ahora sí— físicamente en la vida de su hijo y tratar de impedir tal afrenta a los valores sociales y morales que constituyen el baluarte simbólico de la clase gamonalista que representa. La vigilancia que ejerce don Julián señala tanto su poder como su inseguridad ante la cambiante sociedad que lo amenaza. Esta amenaza proviene del ámbito urbano, que pone en peligro



▲ CARTEL DE ALMA PROVINCIANA. Director Félix Joaquín Rodríguez, Colombia, 1925.  
Fotografía Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

el equilibrio de los roles sociales y los correspondientes valores morales que mantiene en pie a la hacienda.

Mucho cine colombiano de la época en cuestión muestra fuertes tensiones entre lo urbano y lo rural. Para Paulo Antonio Paranaguá, en el Medellín de aquellos años, el cine estuvo estrechamente vinculado a la modernización y la industrialización impulsadas por la pujante burguesía rural paisa:

Una burguesía tradicional, enraizada en el campo, intentaba convertirse en adalid del desarrollo fabril. La metamorfosis de la tradición rural en modernidad urbana encontraba por lo tanto en el cine un campo de representación ideal, acorde con el paradigma moderno que se intentaba emular.<sup>8</sup>

*Alma provinciana*, en cambio, está lejos de representar una burguesía rural que se encamina al desarrollo urbano. La película se caracteriza, más bien, por una “estructura de sentimiento” —en términos del crítico literario y cultural británico Raymond Williams— parecida a la que identifica Beatriz Sarlo en la cultura bonaerense de los mismos años veinte del siglo xx, según la cual “se idealiza un orden pasado al que se atribuyen los rasgos de una sociedad más integrada, orgánica, justa y solidaria”. Esta estructura de sentimiento, pues, constituye una forma nostálgica de criticar la modernidad desde una postura conservadora y gamonalista.<sup>9</sup>

Lo particularmente interesante de la irrupción de la modernidad en este idilio rural es que esta no es simplemente descartada o ninguneada sino *canibalizada* por el conservadurismo provinciano que le sirve de telón de fondo y pretexto narrativo. El desenlace narrativo del filme logra resolver los problemas romántico-sociales de los dos hijos sin desafiar los regímenes y jerarquías de clase imperantes, de cuya eventual preservación depende el final feliz. Sorprendentemente, en el epílogo o apoteosis del filme aparece en medio del campo provinciano un avión —dispositivo por excelencia de la modernidad, de la comunicación y, por extensión, del cambio social—. Pero, como lo demuestran los intertítulos e imágenes del epílogo, el avión aquí no es síntoma de la abrumadora sensación de cambio, movimiento y dinamismo que caracteriza a la modernidad. Más bien, al transportar a Rosa, la enamorada de Gerardo, para que viva en la hacienda de don Julián, tras el descubrimiento de su verdadero origen de clase alta —que justifica la aprobación por don Julián de su unión nupcial con su hijo—, el avión funciona como otra metáfora bucólica e idealizada de la libertad espiritual que representa el campo, donde las relaciones sociales y económicas quedan totalmente eclipsadas: “Rosa, como ave cautiva, ansiosa de libertad, tiende el vuelo hacia su desconocida comarca”, afirma un intertítulo; y otro: “En un campo todo poesía y belleza, los jóvenes esposos hallaron la felicidad merecida”. *Alma provinciana*, finalmente, hace

---

<sup>8</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 64.

<sup>9</sup> Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, pp.31-32, y Raymond Williams, *The Country and the City*, New York: Oxford University Press, 1973.

una fuerte reivindicación de la capacidad de la clase gamonalista de absorber y resistir las presiones y tensiones de los cambios sociales que implican la urbanización y la modernidad, incluso utilizando los dispositivos tecnológicos mismos —cine, aviación— para sostener y enriquecer su idilio campestre.

### **Modernización y sabiduría popular: *El páramo de Cumanday* (1965)**

En una secuencia de *Alma provinciana*, durante un viaje entre la hacienda de su padre y Bogotá, Gerardo enfrenta a una banda de asaltantes en el árido páramo, peligroso e inhóspito territorio intermedio cuya travesía obligada se ve suprimida tras la adquisición del avión mencionado. Cuarenta años después, Gabriela Samper y Ray Witlin rodaron el documental poético *El páramo de Cumanday*, en el cual el páramo —esta vez, de Caldas— es tan inhóspito como —o más que— el de *Alma provinciana*. Pero, en el filme mudo, el páramo no aparece sino brevemente y lo hace como mero dispositivo narrativo, como símbolo del atraso y de la barbarie atrapados en medio de las civilizaciones urbana y rural, y que la nación moderna trata de suprimir bajo los auspicios de la pujante burguesía rural. En cambio, Samper y Witlin convierten al páramo en personaje —humano, comprensible y redimible— para reflexionar profundamente sobre las relaciones entre el hombre y la naturaleza. Como otras películas de Samper y Witlin, *El páramo de Cumanday* acude a las profundidades de la nación para “rescatar” mediante el cine personajes, prácticas e historias rurales y populares perjudicados por la irrupción de la modernidad<sup>10</sup>. El narrador de *El páramo* es El Caluroso, arriero e hijo de uno de los primeros arrieros de Antioquia, oficio que ya en los años sesenta parecía anticuado y folclórico por depender de bestias de carga, pero cuyo crucial papel en la comunicación y la integración física de la nación en la época anterior a la mecanización generalizada del transporte lo convierte en un antecedente de la modernidad industrializada del siglo xx.

Aun así, la narración en primera persona de El Caluroso la ubica, literalmente, en las nieblas del tiempo. La historia se plasma como un rito de paso y en una narración arcaizante que cuenta cómo un joven arriero aprende a reconciliarse con la naturaleza —no a conquistarla—. El páramo, su contrincante, se vuelve un personaje legendario y atemporal, encarnado en el fantasma del viejo arriero Luis Beltrán: “Soy la memoria de millones y millones de años estancados —le dice la voz del páramo a El Caluroso—; soy el recuerdo de lo indefinido, en el principio y en el fin”. Pero el desenlace de la película nos enseña que el

---

<sup>10</sup> Para Samper, lo importante de sus documentales radicaba en su intento de “captar las tradiciones y costumbres de nuestro país que poco a poco van desapareciendo”. En relación con una película posterior (*El hombre de la sal*, 1968), se refirió a la industrialización del trabajo artesanal como “la alienación de nuestra época” (cit. en Maggie Bobb, “Joven colombiana lucha por hacer cine”, *El Mundo*, 15 de mayo de 1969; Gloria Zea de Uribe [dir.], *Homenaje a Gabriela Samper* [catálogo de exposición], Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1981).

verdadero enemigo del arriero no es el páramo en sí ni el fantasma que lo encarna —y que El Caluroso imagina que lo persigue y tortura— sino su propio miedo.

El páramo, pues, no es inabarcable y ajeno sino que puede convertirse, con trabajo, persistencia y fortaleza de espíritu, en un espacio vivido y comprendido. La cámara de Witlin, que acaricia detalles del páramo y de El Caluroso con agilidad y gran poder de observación, parece comprobar este hecho, mientras que la edición de algunas escenas refleja la furia y la desorientación del joven aventurero mediante el montaje de elementos que el espectador no sabe bien si son reales o subjetivos. Mientras El Caluroso le pregunta al páramo, de pura desesperación, si podrá encontrar la mulada que ha perdido, una brevísima y veloz secuencia de montaje une varios elementos —el hocico de una bestia, el esqueleto de un animal esparcido por el suelo, unos ojos y una boca (¿de El Caluroso?, ¿de Beltrán?), una deslumbrante pantalla amarilla— cuya yuxtaposición expresa tanto lo abrumador del páramo como la incapacidad mental de El Caluroso para enfrentarlo. Pero más tarde, cuando El Caluroso se reconcilia con Luis Beltrán y con el páramo, este se convierte en un acogedor espacio de camaradería, expresada por tomas y sonidos naturalistas —a diferencia de lo que sucede en la abstracta secuencia mencionada— que muestran a El Caluroso y a Beltrán cabalgando juntos por el páramo.

Aunque, en el desenlace del filme, el páramo queda “domado” e integrado, la crítica de arte Marta Traba plantea que los arrieros de esta película todavía parecen algo aislados: como los protagonistas populares de otros documentales de Samper, el Caluroso y Luis Beltrán —insinúa Traba— podrían formar parte de “una lista bien larga de mundos distintos dentro de Colombia”. Traba, que parece criticar la dinámica sociocultural de la Colombia contemporánea más que los documentales mismos de Samper, se preocupa por los mecanismos político-culturales que subyacen a tales filmes y pregunta: “Entre estas comunidades cerradas, diversas, impermeables, ¿cuándo se formará una conciencia nacional? ¿Cuándo será Colombia un país? ¿Cuándo se inventará un lenguaje y una acción que ligue y una a todos?”<sup>11</sup>. Samper parecería responder a esta pregunta en una solicitud de financiación que le escribió a la fundación Guggenheim en 1969, en la cual sostenía que su compromiso con el rescate de las narraciones folclóricas era una contribución importante a la modernidad, ya que la comprensión del pasado remoto era clave para adquirir una sensación de nacionalidad que acompañara al desarrollo<sup>12</sup>. Para Samper, pues, la sensación de comprender las voces populares —inseparables de los inhóspitos terrenos que habitan— e integrarlas a una visión inclusiva de la nación era un elemento imprescindible del desarrollo del Estado-nación moderno colombiano.

---

<sup>11</sup> Marta Traba, “Sobre documentales de Angulo y Ray Witlin. Opina Marta Traba” (artículo sin referencia en el archivo hemerográfico personal de Mady Samper).

<sup>12</sup> Carta fechada el 25 de noviembre de 1969, reproducida en Zea de Uribe.

## Indigenismo, tierra y revolución: *Campesinos* (1975)

Samper y Witlin eran contemporáneos de Marta Rodríguez y Jorge Silva, otro equipo de documentalistas socialmente comprometidos<sup>13</sup>. Pero, mientras Samper y Witlin veían lo rural y lo popular como la encarnación de una sabiduría que podría apoyar y enriquecer el tránsito a la modernidad, la visión marxista de Rodríguez y Silva, influida por el materialismo histórico, consideraba precisamente estas nociones de desarrollo y modernidad como problemas por superar. Los documentales de Rodríguez y Silva de esa época buscaban servir de vehículos políticos de los movimientos indígenas contemporáneos de Colombia partiendo de una concepción radical del cine como depósito histórico de la memoria de las luchas ancestrales de las comunidades. Su proyecto antropológico-histórico no busca, entonces, incorporar la ruralidad a una noción más inclusiva de la nacionalidad y de la modernidad sino empezar a narrar la nación desde una ubicación totalmente distinta y alejada de las historias hegemónicas existentes. Como lo señalaron en una entrevista realizada en 1977, su documental *Campesinos* trata de rescatar una historia nacional sin archivos, “en un país donde las cámaras cinematográficas no salieron nunca del Palacio [presidencial] de San Carlos”<sup>14</sup>.

Cuando Rodríguez y Silva, junto con todo un sector de la izquierda colombiana, se acercaron a ellas, las luchas indígenas contaban ya con una larga historia —como sus propios documentales lo atestiguarían—, pero lo indígena había estado casi ausente no solo en las representaciones de Colombia sino también en la historia oficial de la nación en general. *Campesinos*, como otros documentales de Rodríguez y Silva —tales como *Planas: testimonios de un etnocidio. Las contradicciones del capitalismo* (1971) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982)—, tenía el propósito dual de colaborar directamente con las luchas políticas y culturales de los grupos indígenas y de concientizar a los sectores urbanos y mestizos de izquierda sobre la existencia de dichas luchas para acercarlas mutuamente en un movimiento contrahegemónico más amplio. En *Campesinos*, que documenta el movimiento indígena del Cauca, la representación del ámbito rural como espacio de simbiosis entre indigeneidad, tierra y naturaleza, por un lado, y memoria histórica alternativa y lucha política, por el otro, se hace particularmente evidente.

Al igual que visiones fílmicas anteriores de lo indígena en Colombia, *Campesinos* lo asocia con la tierra, lo orgánico y los ciclos naturales y agrícolas. Cerca del inicio de la película, mientras vemos primerísimos primeros planos de una mano trabajando la tierra, el narrador indígena afirma: “El indígena sin tierra es como un niño sin madre: huérfano. Para nosotros los indígenas, la tierra es la madre”. La cámara de Jorge Silva recorre los cultivos y se va acercando a un bebé que ha estado acostado en el campo mientras su madre labra; un

---

<sup>13</sup> Análisis con más detalle la obra de Rodríguez y Silva en David M. J. Wood, “Revolution and Pachakuti: Political and Indigenous Cinema in Bolivia and Colombia” (tesis doctoral), University of London, 2005.

<sup>14</sup> Umberto Valverde, *Reportaje crítico al cine colombiano*, Bogotá-Cali: Toronuevo, 1978.



▲ **FOTOGRAMA DE CAMPESINOS.** Directores Marta Rodríguez y Jorge Silva, Colombia, 1975. Fotografía Jorge Silva, Fundación Cine Documental.

plano íntimo del bebé mamando subraya la metáfora. Un corte nos lleva a otro acercamiento, esta vez de la hoja de un machete. La cámara en mano sube con fluidez hacia la empuñadura de la herramienta y se le acerca todavía más; otro movimiento hacia arriba revela que el machete lo sujeta una mujer que, parada en medio de una multitud de trabajadores, mira desafiante a la cámara. El machete simboliza el trabajo de los campesinos, pero también la lucha política que lo respalda y protege. Para los protagonistas de esta película —y para las organizaciones indígenas con que trabajan—, la tierra y la naturaleza no son objetos inertes que esperan a ser descubiertos y dominados sino elementos integrales de formas sociales y culturales de vida y la base de una sólida lucha política que sostiene diálogos, debates y, a veces, violentos enfrentamientos con el poder político nacional<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Sobre los vínculos entre tierra, memoria y luchas indígenas en el Cauca véanse Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), *Diez años de lucha: historia y documentos*, Bogotá: CINEP, 1981, y Joanne Rappaport, *The Politics of Memory: Native Historical Interpretation in the Colombian Andes*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, además de otro documental de Silva y Rodríguez, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982).

Las formas narrativas y estéticas mediante las cuales Rodríguez y Silva expresan este sentimiento constituyen una de las grandes innovaciones de su trabajo. Su representación del espacio rural e indígena a través de formas de expresión cinematográfica modernistas y vanguardistas es coherente con el Nuevo Cine Latinoamericano, movimiento fílmico de la izquierda radical continental que tuvo su auge a finales de los años sesenta y en los años setenta del siglo xx, y también con el *Boom* de la literatura latinoamericana, movimientos con los cuales los dos cineastas expresaron afinidad<sup>16</sup>. La búsqueda constante de matices y de significados de la fluida cámara de Silva y sus hermosas transiciones entre la objetividad y la abstracción, junto con la intercalación de imágenes en movimiento con fotografías fijas, el heterogéneo diseño sonoro y las variaciones del ritmo de montaje, generan un ambiente que trasciende una relación meramente relacional entre el filme y su referente histórico y político, tendiendo incluso por momentos a lo místico. La estética experimental de la película crea una narración paralela a la índole directamente política de los testimonios y discursos de los protagonistas indígenas —efecto narrativo análogo a la relación de trabajo entre la antropóloga Marta Rodríguez y el fotógrafo Jorge Silva—.

En *Campesinos*, pues, el espacio rural e indígena no se representa como algo fuera de la modernidad ni como un depósito de sabiduría que puede enriquecer y reencaminar dicha modernidad —como ocurre en *El páramo de Cumanday*— sino como un elemento de lucha que propone un modelo de desarrollo alternativo al modernizante-capitalista. Más aún: el dinamismo y el experimentalismo estilístico del trabajo de cámara, de edición y de diseño sonoro se aleja de la relación objetiva entre imagen y mundo empírico que se entabla en el documental etnográfico *Expedición al Caquetá*. El documental de Rodríguez y Silva subraya el papel de la propia cámara en la construcción de una nueva realidad indígena-rural y trata de impedir que el espectador caiga en asociaciones convencionales entre lo indígena y lo primitivo. Pocas veces se contrasta el espacio rural con el urbano para trazar una dicotomía entre ellos; más bien, lo rural-indígena se valora por sí mismo como una fuente de sabiduría y de cultura que exige su derecho a existir en paralelo con otros modelos de organización social.

### **La ruralidad inquietante: *Pisingaña* (1985)**

El largometraje de ficción *Pisingaña*, de Leopoldo Pinzón, realizado bajo el sistema de créditos estatales de FOCINE, narra la historia de la joven campesina Graciela, que se ve obligada a huir a Bogotá tras el asesinato de su padre y su propia violación a manos de un grupo de combatientes uniformados y termina trabajando de sirvienta en casa del burócrata

---

<sup>16</sup> Gilberto Bello y Augusto Bernal, “Entrevista con Martha Rodríguez y Jorge Silva”, *Arcadia Va al Cine*, 3, 1982, pp. 4-13.

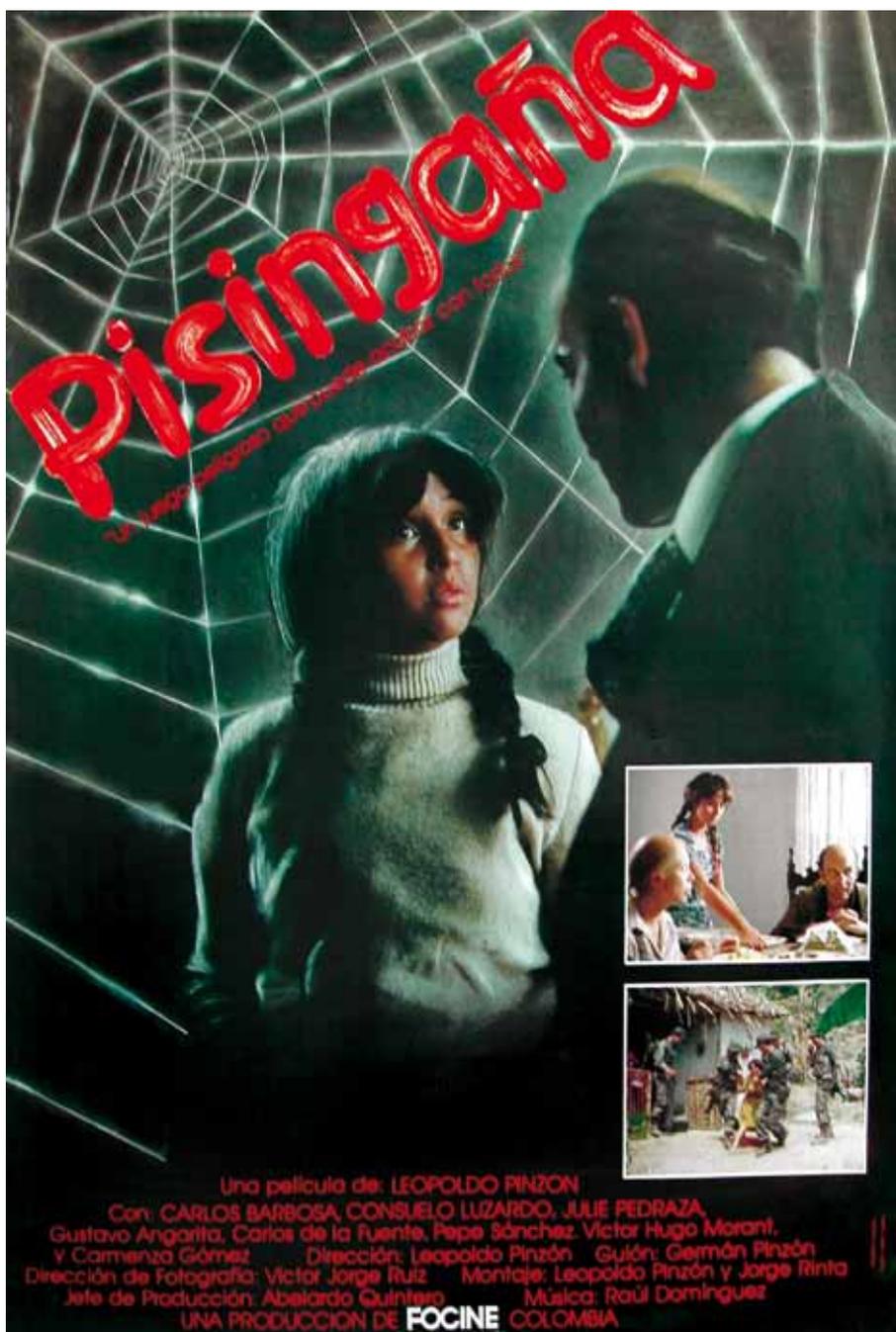
Jorge y su familia pequeñoburguesa capitalina<sup>17</sup>. Jorge se enamora de Graciela y la hace su amante, y cuando su esposa Helena los descubre infraganti, la joven es echada de la casa para mantener la pretensión de decencia burguesa que sostiene a la familia. Con un pie en el ámbito del cine comercial o comercializable que surgió en los años ochenta del siglo xx gracias al financiamiento gubernamental, *Pisingaña*, en sus propósitos, sus condiciones de producción y el trasfondo político contra el que fue realizada, se halla lejos de la militancia abierta del cine de Rodríguez y Silva. Sin embargo, comparte con *Campesinos* una profunda preocupación política, social y cultural en torno a la dinámica entre lo rural y lo urbano y una visión del campo como fuente de una sabiduría y un conocimiento que tienen la posibilidad de perturbar las formas de pensar ciudadinas.

*Pisingaña* está ambientada casi exclusivamente en el ámbito urbano del cual Jorge, su familia y sus colegas son nativos; el campo —asociado con Graciela, la campesina violentada— aparece solamente en los *flashbacks* que narran la traumática experiencia que la forzó a abandonar su hogar. Desde luego, sus “patrones” menosprecian a la campesina por ignorante, primitiva y, por lo tanto, fácilmente explotable, y la describen en términos animalescos. Mientras Jorge y Helena les explican parcial y elípticamente a sus hijos las brutales circunstancias por las cuales Graciela llegó a trabajar en su casa, la muchacha entra y sale del comedor sirviéndoles la comida a sus empleadores pero permanece muda ante lo indescriptible de lo que le sucedió, lo intimidante de sus huéspedes y una especie de barrera lingüística que le impide comunicarse con ellos.

No obstante, una serie de secuencias en que se le revela al espectador la verdadera violencia que sufrió Graciela pone en evidencia lo perturbador de la presencia de la joven campesina en el seno de la familia burguesa y, por extensión, de la sofisticada “normalidad” urbana. La voz subjetiva de Graciela se ve suplantada aquí por la voz narrativa de la película cuando el espectador atestigua la horrorosa violencia a que fue sometida mediante escenas retrospectivas que narran estos acontecimientos en términos explícitos, casi amarillistas. El campo, asociado con la violencia, parece estar, tanto física como moralmente, muy lejos de la ciudad y ser un espacio de barbarie que poco tiene que ver con la sofisticación y la cotidianidad de la vida de los protagonistas capitalinos. Sin embargo, nos vamos dando cuenta de que la actitud arrogante y condescendiente de la familia de Jorge hacia Graciela es sintomática de los varios niveles de represión que tematiza la película: la represión física de Graciela, por supuesto, pero también la represión sexual de Jorge y Helena, que, en el caso de aquel, solo se desahoga en su acto sexual con Graciela. Esta represión psicológica también es una metáfora de la represión sicosocial y cognitiva que padecen los habitantes

---

<sup>17</sup> Para una discusión más profunda de *Pisingaña* véase David M. J. Wood, “Popular Culture, Violence, and Capital in 1980s Colombian Cinema”, *Revista de Estudios Colombianos*, núm. 33-34, 2009, pp. 46-61.



▲ CARTEL DE PISINGAÑA. Director Leopoldo Pinzón, Colombia, 1985.  
 Fotografía Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

de la ciudad con respecto a una violencia rural que pretenden desconocer y distanciar intentando mantener su fachada de normalidad y modernidad.

Las imágenes de violencia rural que irrumpen en la cotidianidad urbana subrogan cualquier conciencia o racionalización por parte de los ciudadanos de la violencia que estructura tanto las relaciones sexuales en la ciudad como las relaciones políticas en el país. Graciela funciona como un incómodo inconsciente social en donde late la violencia cometida contra los habitantes del campo en nombre de la civilización —un inconsciente despreciado, rechazado y negado (ella, finalmente, se suicida)— pero también como un objeto de deseo que suple las carencias de la vida urbana-burguesa de Jorge. En Graciela, entonces, el campo irrumpe en la ciudad para recordarnos que las sensaciones de modernidad, sofisticación y civilización que rigen la vida urbana —y que dependen de su separación categórica del campo como su “otro”— constituyen una ilusión forjada a base de la represión de la violencia física y simbólica y del racismo que le subyace.

### El campo mediatizado

En el conjunto de películas documentales y de ficción tratado en este ensayo se entabla un debate entre los espacios rural y urbano que, a grandes rasgos, cuestiona el grado de autonomía o interdependencia entre estas dos esferas. Si *Expedición al Caquetá* representa un extremo de la apropiación del espacio rural de parte de la ciudad letrada, *Campesinos* tal vez recurra al polo opuesto: la reivindicación de la voz campesina e indígena como alternativa política y cultural al conocimiento científico proveniente de las grandes urbes europeizadas. *Alma provinciana* hace otro tipo de reivindicación del campo frente a la modernidad metropolitana; esta vez, en defensa de las relaciones sociales cuasifeudales de la clase gamonalista para la cual los habitantes populares del espacio rural que domina no existen sino como súbditos o como amenazas —o, simplemente, no existen—. A su vez, y por distintos medios, *El páramo de Cumanday* y *Pisingaña* introducen voces rurales populares a la modernidad metropolitana: voces incomprendidas que buscan legitimidad narrativa y, más ampliamente, social a través de su visibilización en estos discursos fílmicos.

*Pisingaña* denuncia con contundencia la cómoda incompreensión de la violencia rural por parte de los habitantes de la ciudad y problematiza la construcción del campesino/indígena como un “otro” ajeno u opuesto a los procesos sociales, políticos, culturales y económicos que impulsan la vida metropolitana. Estos mismos desconocimiento y marginación topográfica son el blanco de la crítica del documental *Noticias de guerra en Colombia* (Óscar Campo, 2002), que plantea que, en la Colombia contemporánea, las características que aún se asocian frecuentemente con el espacio rural —el atraso, la barbarie, la irracionalidad— no son inmanentes sino altamente mediáticos y mediatizados. El documental del caleño narra las presiones que conducen a los corresponsales de los noticieros locales a producir visiones sensacionalistas de los acontecimientos bélicos: una conversión de la violencia en espectáculo

que lleva a la insensibilización en lugar de a la comprensión. Asimismo, el filme desplaza el centro de gravedad representacional hacia lo rural, lo que deja al descubierto el proceso por el cual se construyen los imaginarios en torno a este “otro” interno.

Como hemos visto en esta discusión de una serie de representaciones cinematográficas de la Colombia profunda, el espacio rural ha sido a menudo —y sigue siéndolo— una proyección de los deseos, miedos y preocupaciones del entorno urbano, por muy presentes que estén los dispositivos de la modernidad y de la posmodernidad audiovisual en el ámbito rural. Pero en *Noticias de guerra en Colombia* también vemos a un grupo de periodistas profundamente comprometidos con cambiar y matizar las formas como se construyen los imaginarios en torno al conflicto rural de Colombia. La ciudad, como se ha visto en las películas discutidas aquí y en muchas otras, ha necesitado históricamente construir al campo como un espacio de otredad para mantener su autoconcepción como lugar de estabilidad, racionalidad, modernidad y civilización. Aun así, aquí hay, al menos, la semilla de un esfuerzo por reconstruir audiovisualmente el campo.

*Noticias de guerra en Colombia* nos permite imaginar lo rural no mediante una estructura de sentimiento que lo plantee como un terreno simbólico para el desahogo de las preocupaciones de la ciudad. Si bien nos acercamos a la posibilidad de plantear lo rural como un espacio topográfico, social, político y cultural narrado en sus propios términos, el documental de Óscar Campo también nos recuerda la imposibilidad de asir plenamente las diversas topografías del país mediante el cine, de evitar el propio hecho de la representación. La mediatización de la ruralidad —fenómeno que, como hemos visto, es al menos tan antiguo como el propio cine— no tiene que ser un obstáculo a su comprensión en el siglo XXI: es un elemento constitutivo de su construcción.