

**LA DIPLOMACIA DEL CINE COLOMBIANO: REPRESENTACIONES DE  
NACIÓN EN LOS FESTIVALES INTERNACIONALES DE CINE ENTRE LOS  
AÑOS 2004-2014**

**JUAN CARLOS ÁLVAREZ MORA**

**Trabajo de grado para obtener el título de Magíster en Relaciones  
Internacionales**

**Directora  
ADRIANA GONZÁLEZ NAVARRO**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y RELACIONES INTERNACIONALES  
MAESTRIA EN RELACIONES INTERNACIONALES  
BOGOTÁ  
2016**

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>4</b>
<b>1. LA IDEA DE NACIÓN</b> .....	<b>8</b>
1.1 LA NACIÓN DESDE LA TEORÍA POSTCOLONIAL .....	15
1.1.1 <i>Relatos de nación</i> .....	17
<b>2. PODER Y RELACIONES INTERNACIONALES</b> .....	<b>22</b>
2.1 GLOBAL PLAYERS: EL USO DEL PODER EN EL ESCENARIO INTERNACIONAL .....	24
2.1.1 <i>DEL EQUILIBRIO DE PODER A LA INTERDEPENDENCIA COMPLEJA</i> .....	26
2.2 DEL PODER DURO AL PODER BLANDO .....	29
2.2.1 <i>China como referente de la diplomacia pública</i> .....	33
2.1.2 <i>NATION BRANDING</i> .....	35
2.3 DIPLOMACIA CULTURAL.....	37
2.4 EL CINE COMO HERRAMIENTA DE DIPLOMACIA CULTURAL .....	39
2.5 CINE POSTCOLONIAL.....	45
2.5.1 <i>Lecciones de soft power para Colombia</i> .....	46
<b>3. DE LO LOCAL A LO GLOBAL: EL CINE COLOMBIANO EN LA ESCENA INTERNACIONAL</b> .....	<b>49</b>
3.1 LEY DE CINE O EL FLORECIMIENTO DEL CINE COLOMBIANO .....	51
3.2 FESTIVALES DE CINE: PAISAJES LOCALES, MERCADOS GLOBALES.....	54
3.3 MIRADAS DE NACIÓN .....	58
3.3.1 <i>Los viajes del viento, de Ciro Guerra (2009)</i> .....	58
3.3.2 <i>La eterna noche de las doce lunas, de Priscila Padilla (2013)</i> .....	60
3.3.3 <i>Cazando luciérnagas, de Roberto Gómez Prieto (2013)</i> .....	62
3.3.4 <i>La sirga, de William Vega (2012)</i> .....	64
3.3.5 <i>La cerca, de Rubén Mendoza (2004)</i> .....	65
3.3.6 <i>Don Ca, de Patricia Ayala (2013)</i> .....	66
3.3.7 <i>El vuelco del cangrejo, de Óscar Ruíz Navia (2010)</i> .....	69
3.3.8 <i>Chocó, de Jonhny Hendrix Hinestroza (2012)</i> .....	70
3.3.9 <i>Apaporis, Secretos de la selva, de Antonio Dorado (2012)</i> .....	72
3.3.10 <i>Tierra en la lengua, de Rubén Mendoza (2014)</i> .....	74
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>76</b>
 <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	 <b>81</b>
 <b>ANEXOS</b> .....	 <b>85</b>

## INTRODUCCIÓN

Los acelerados flujos globales de personas, dinero y bienes culturales, así como el vertiginoso incremento de los nuevos medios de comunicación, han establecido vínculos entre comunidades locales con múltiples interlocutores a nivel global. En este contexto mundial de intercambio de ideas y valores, la cultura se constituye en un eslabón fundamental para el entendimiento entre los gobiernos y los actores no estatales, los cuales van estableciendo redes de cooperación multilateral. Es así como estos acuerdos de cooperación entre los diversos actores contribuyen para promover prácticas y tradiciones locales en esferas internacionales.

El cine no está exento de este fenómeno; hace parte de una industria global que contribuye a la dinámica de deslocalización geográfica, a través del flujo de símbolos e imaginarios culturales que se ponen en circulación en salas de exhibición y en los festivales internacionales.

Es significativa la importancia que tiene el cine como medio de expresión artístico y cultural y como dispositivo para la representación y la construcción social de la realidad. A través del uso y recepción de la imagen, los espectadores producen gracias a los diversos lugares de enunciación, una mirada particular para comprender los fenómenos sociales tanto del contexto local como global. De igual forma, los grupos sociales y los Estados pueden representarse a través del cine manifestando los imaginarios colectivos alrededor de la identidad cultural y de la noción de una conciencia nacional. Bajo este contexto, algunos Estados se han valido del cine como dispositivo propagandístico para disuadir y promover la idea de unidad y supremacía de los principales símbolos nacionales. No hay que olvidar que Mussolini, en la Italia fascista, fundó el Centro de Experimentación Cinematográfica y Leni Riefenstahl, en Alemania, fue la cineasta emblemática de la dictadura nazi. Por su parte, Estados Unidos, a través de Hollywood, promovió

la idea del hegemón, frente a sus adversarios durante la Guerra Fría. Desde entonces, muchos países le han apostado cada vez más a las acciones de diplomacia cultural como un mecanismo de poder en el marco de las estrategias de política exterior.

Estas consideraciones fundamentan el propósito principal de este trabajo que consiste en examinar desde la producción del cine colombiano entre los años 2004-2014, las representaciones e imaginarios de nación en las siguientes películas que han tenido mayor participación en los festivales internacionales de cine: *El Vuelco del cangrejo* de Oscar Ruíz Navia (2009), *Los viajes del viento*, de Ciro Guerra (2009), *La sirga* de William Vega (2012), *Chocó* de Jhonny Hendrix Hinestroza (2012), *Cazando luciérnagas* de Roberto Gómez Prieto (2012), *Tierra en la lengua* de Rubén Mendoza (2014) *La cerca* de Rubén Mendoza (2004), *Apaporis*, *Secretos de la selva*, de Antonio Dorado (2012), *Don Ca* de Patricia Ayala Ruiz (2013) y *La eterna noche de las doce lunas* de Priscila Padilla (2013).

Del mismo modo, se procura analizar cómo estos relatos cinematográficos de nación estimulan la reflexión respecto al cine como herramienta de gestión internacional en el marco del diseño y la ejecución de la política exterior colombiana. Esta búsqueda académica tiene como margen de estudio los años comprendidos entre el 2004 y 2014, que corresponden al periodo de los diez años de la Ley de Cine 814 del Ministerio de Cultura, y en el cual se crearon diversas producciones cinematográficas de carácter local que han tenido incidencia en las dinámicas del diálogo global.

Dentro del marco de la investigación cualitativa, se utiliza el estudio de caso para analizar el corpus cinematográfico de las películas seleccionadas en el periodo de tiempo mencionado. A través del análisis del discurso audiovisual, se identifica cuáles son los principales cánones narrativos que se incorporan en las formas discursivas de las películas y así se demuestra de qué manera estos relatos cinematográficos establecen distintos aportes a la construcción de nación. Estos métodos como el análisis del discurso, la revisión y el análisis bibliográfico, proporcionan distintas perspectivas de indagación y comprensión, las cuales se confrontan con categorías y conceptos de distintos autores. Todo este material teórico es el insumo de elaboración del marco conceptual de este trabajo de investigación, cuyos soportes se encuentran en las referencias bibliográficas y en los respectivos anexos.

Los aspectos metodológicos dentro del marco del análisis audiovisual se sustentan principalmente en factores determinantes que contribuyen a la interpretación y al análisis de las películas seleccionadas. Dentro de estos factores y de acuerdo a lo planteado por David Bordwell respecto al análisis del film, se pretende mencionar tres de estos factores que se consideran pertinentes para el proceso de la deconstrucción y construcción del texto audiovisual. En primer lugar, están las condiciones de producción, en segunda instancia el contexto socio-histórico y finalmente el análisis del discurso estético bajo ciertos modos de representación. Estos tres ejes serán referentes metodológicos que contribuyan a la observación detallada de las películas que para este trabajo fueron seleccionadas.

A partir de este panorama se determina la elección de variables y categorías para llevar a cabo el trabajo analítico en cada una de las películas. Para este propósito se elaboró una matriz metodológica (ver anexos) donde se clasificó la información detallada, respecto a las variables y categorías viables para la deconstrucción y construcción de las interpretaciones de los relatos cinematográficos. Esta

herramienta fue fundamental para analizar -desde el contexto de producción, el contexto social y los elementos estéticos- los lugares en común y las diferencias en los relatos de nación en estas películas seleccionadas durante un mismo periodo de tiempo.

Finalmente, este trabajo está organizado en tres capítulos donde se expone el núcleo principal de los aportes académicos conforme al planteamiento del objetivo general. En primera instancia, en el capítulo titulado La idea de nación, se abordan algunos conceptos teóricos vinculados al origen y desarrollo de la idea de nación desde la perspectiva occidental, así como desde el lente de la teoría postcolonial. En el segundo capítulo, se señala la importancia del concepto de poder en el sistema internacional y cómo los distintos actores hacen uso del mismo para lograr beneficios particulares y colectivos. Asimismo, se analiza la incidencia de la categoría de *soft power* en el marco de las estrategias de política exterior, confrontando algunos casos importantes en el sistema internacional. Posteriormente, se estudia la importancia del cine como herramienta de la creciente diplomacia cultural colombiana.

En el tercer capítulo, titulado *De lo local a lo global: el cine colombiano en la escena internacional*, se identifican las principales características que favorecen la participación del cine colombiano en la escena internacional. Para tal fin, se analizan los distintos relatos cinematográficos de las películas colombianas seleccionadas, acorde con las necesidades académicas que este trabajo pretende satisfacer. Para terminar, se evidencia la importancia de los fondos cinematográficos y de los festivales de cine en el escenario internacional, poniendo énfasis en la incidencia que tienen estos actores en la construcción de las narrativas cinematográficas en el cine colombiano de los últimos años.

## 1. LA IDEA DE NACIÓN

*“Las naciones, como las narraciones, pierden sus orígenes en los mitos del tiempo y sólo vuelven sus horizontes plenamente reales en el ojo de la mente (mind’s eye)”.*

Homi K.Bhabha

*“La existencia de una nación es un plebiscito de todos los días”.*

Ernst Renan

La nación, como una categoría de análisis presente en este trabajo, establece la posibilidad de abordar las diversas formas en que las comunidades se manifiestan como cuerpo social, político, económico y cultural. De esta manera, es preciso identificar el carácter múltiple, complejo y ambivalente que atraviesa el concepto.

Existe toda una multiplicidad de definiciones asociadas al desarrollo de comunidades, que se enlazan con los indicios de la nación como un constructo social, cultural y político, el cual se mantiene en el tiempo, a raíz de los valores compartidos y su vínculo a una entidad territorial. Si bien existe literatura académica que señala el origen del concepto de nación, tan antiguo como la historia misma, las raíces del concepto moderno se perciben a mediados del siglo XVIII en Europa con los trabajos de autores como Herder y Voltaire<sup>1</sup>. Estas ideas fundamentales de nación toman como punto de partida el periodo comprendido desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta las postrimerías de la Revolución Francesa.

---

<sup>1</sup> Véase: Naciones e Ilustración, Filosofías de la nación antes del nacionalismo: Voltaire y Herder por Gil Delannoi. En: Teorías del Nacionalismo. Delannoi, G Y Taguieff, P.A. Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1993.

Desde entonces, el contexto socio-político que acompaña la Revolución Francesa viene a representar una fuente importante que da origen a la cuestión nacional y su consolidación en los decenios siguientes. El territorio, la libertad y la fraternidad se asientan como elementos centrales en la idea de la naciente colectividad imaginada. Además, es el sentimiento de pertenencia colectiva, donde el crisol cultural producto de la Ilustración contribuye al surgimiento de múltiples puntos de vista sobre el panorama social y político. Es la nación, entonces, la unidad natural donde coexisten los principios universalistas y homogéneos, que prevalecen sobre la individualidad del ser y la heterogeneidad. A partir de este concepto, es posible comprender cómo

Francia construye la nación desde el Estado imponiendo el francés contra “provincialismos” y *patois*, mientras que Alemania era ya nación a comienzos del XIX —véanse los Discursos a la nación alemana de Fichte—, mucho antes de la unificación de Bismarck. Pero, paradójicamente, el resultado fue el mismo: el *demos*, el pueblo que sustenta al Estado, es culturalmente homogéneo (Lamo de Espinosa, 2015, párr. 4).

Ahora bien, para representarse a sí mismas, las comunidades examinan cómo las prácticas simbólicas y discursivas les permiten organizarse en un sistema colectivo. A través de tales prácticas, las comunidades aspiran a tener identidad propia desde el uso de la lengua, el territorio común, los rasgos culturales, el orgullo racial o la posición ideológica.

En este sentido, los miembros de los grupos sociales forman parte de un sistema orgánico, quienes ocupan un territorio particular y quienes se representan a sí mismos desde la praxis social —mitos fundacionales o discursos propios que van constituyéndose en un dispositivo que legitima el relato colectivo—. Bajo el anterior contexto, cabe recordar a Ernest Renan (2000) y su célebre conferencia “¿Qué es una nación?” dictada en la Sorbona en el año 1882. Allí el autor señalaba que la “nación moderna es, pues, un resultado histórico producido por una serie de

hechos que convergen en igual sentido” (p.57). Es decir, es una serie de circunstancias políticas, sociales y culturales que se gestan como una unidad con principios comunes y que siempre tienen una profunda razón de ser. En el caso particular de Francia, la profunda razón de ser para la formación de la nación fue su propia Revolución o bien, en palabras del propio Renan (2000), “Gloria es de Francia el haber proclamado, por la Revolución Francesa, que una nación existe por sí misma. No debe parecernos mal que se nos imite. El principio de las naciones es el nuestro” (p.57). De esta manera, hay una percepción por la cual se considera que los principios de nación son fundamentados en las gestas históricas de los antepasados. Estas hazañas “nacionales” ofrecen el estímulo para que las comunidades del presente dispongan de valor y puedan glorificarse bajo los valores comunes compartidos.

En consonancia con lo anterior, Edgar Morín (1993) explica:

A partir de la Revolución, la nación legitima al Estado. La nación es vitalizada por la idea democrática que instauro al nuevo soberano –el conjunto de los ciudadanos de la nación que constituyen el pueblo francés– y es supervitalizada por la amenaza de invasión y la guerra contra los enemigos de la “gran nación”. (p.452).

Bajo esta perspectiva, en el siglo XVIII hay una afirmación del carácter nacional y de los principios democráticos que las comunidades fueron produciendo a lo largo de sus acciones históricas como comunidad. De este modo, los elementos del pasado que constituyen la base fundacional de los vínculos generacionales son los principales referentes de asociación y colectividad que pueden tener los miembros de esa comunidad. Desde este aspecto, el historiador inglés Eric Hobsbawn<sup>2</sup> (2000) señalaba: “Nación sin pasado es un término en sí contradictorio. Lo que hace a una nación es el pasado, lo que justifica a una

---

<sup>2</sup> Historiador marxista inglés. Dedicó parte de su obra académica al estudio de las naciones y de los nacionalismos en Europa.

nación ante las otras es el pasado, y los historiadores son las personas que lo producen” (p.173). Asimismo, Hobsbawn (1991) definiría que “la característica básica de la nación moderna y de todo lo relacionado con ella es su modernidad” (p.23).

En consecuencia, debe interpretarse el concepto de nación más allá de un discurso filosófico y confrontarlo ante una realidad social en permanente evolución. La nación es el legado histórico, la memoria y el recuerdo colectivo; también son el conjunto de factores que contribuyen a forjar la conciencia de una identidad nacional en los miembros de las comunidades.

La conexión semejante entre el pasado y el presente está vinculado con la naturaleza de ciertos grupos sociales, que se confirieron la potestad para legitimar cierta representación del “sentimiento nacional”. En este orden de ideas, para ilustrar un concepto de nación que resume lo que hasta el momento se ha planteado, las palabras de Renán (2000) son pertinentes:

Una nación es un alma, un principio espiritual. Dos cosas que, en verdad, tan sólo hacen una, constituyen esta alma o principio espiritual. Una está en el pasado, otra está en el presente. Una es la posesión en común de un rico legado de recuerdos; otra es el consentimiento actual, el deseo de vivir juntos, la voluntad de seguir haciendo valer la herencia que se ha recibido indivisa. El hombre, señores, no se improvisa. (p.65).

En este sentido, el nexo entre la riqueza cultural del pasado y las intenciones de conformar una unidad colectiva en el presente trae como consecuencia el permanente Estado de construcción y reconfiguración de la idea de nación. Desde esta perspectiva, la nación es un dispositivo complejo entre lo universal y lo particular, entre lo colectivo y lo individual; es una unidad cultural imaginada en constante restauración, un relato y una tradición que albergan un “sentimiento nacional” que revela la razón política y la conciencia histórica de la comunidad.

Por consiguiente, las repercusiones de los ideales democráticos fueron reconfigurando el papel del Estado-Nación como centro de poder político, económico y social. Bajo este contexto, el feudalismo como sistema de producción terminó siendo sepultado, en parte, gracias al auge del mercantilismo que se extendió por toda Europa a través del flujo de viajeros y, con ellos, de las mercancías que serían comercializadas.

En este punto, no se puede dejar pasar que el Estado, como aparato regulador, homogeniza los procesos culturales heterogéneos, a través de categorías políticas que limitan el análisis de lo “nacional”. De modo que esta cuestión nacional convendría estudiarse como una categoría en constante movimiento y reformulación en vez de admitirla como un acontecimiento unívoco en la línea del tiempo histórica.

Ahora bien, Benedict Anderson (1993) sometería el concepto de nación a “una comunidad política imaginada, inherente, limitada y soberana” (p.23). Por consiguiente, simpatizan diferentes sentimientos de pertenencia colectiva que las comunidades políticas imaginadas construyen en virtud de promover los discursos simbólicos de nación. A partir de la circunscripción a un territorio, a la idea profunda de identificación popular, a la semejanza de la lengua, –historias fundacionales del colectivo–, es posible concebir lo que Anderson (1993) describe como nacionalismos lingüísticos populares.

Un factor determinante para la configuración de estos nacionalismos lingüísticos populares es el capitalismo impreso, puesto que este trae consigo, la implementación de nuevos procesos de identidad a partir de la lectura simultánea. Este fenómeno contribuyó a la comprensión de la noción de comunidad imaginada, es decir, la aparición de la imprenta cumplió un papel fundamental en este proceso. Este autor desarrolla la existencia de una comunidad imaginada a

través de dos elementos determinantes: el periódico como elemento posibilitador de la ilustración y el auge de la novela. Ambas invenciones, producto de la imprenta, invocarían las historias nacionales y el papel del héroe como sujeto resultado del imaginario colectivo (Anderson, 1993).

Anderson concibe la idea de un tiempo homogéneo y vacío a través de la simultaneidad que permitía la lectura en distintos lugares, debido a la masificación industrial del libro y del periódico, “en un sentido bastante especial, el libro fue el primer producto industrial producido en masa, al estilo moderno” (Anderson, 1993, p.53). Por lo tanto, la producción masiva de los periódicos y los libros fue el resultado de un mercado en constante expansión, gracias a los viajes de muchos de los comerciantes que intercambiaban bienes y productos, estableciendo nuevas relaciones económicas y explorando diferentes rutas. Las conexiones imaginarias son ante todo la posibilidad de tener una conciencia histórica del territorio a partir de lo que llamamos el consumo simultáneo y masificado. Con la imprenta, tal conciencia histórica se amplió y fortaleció los vínculos estipulados entre los miembros de las comunidades. Este proceso de “estos lectores semejantes, a quienes se relacionaban a través de la imprenta, formaron en su invisibilidad visible, secular, particular, el embrión de la comunidad nacionalmente imaginada” (Anderson, 1993, p.73).

En esta misma línea de reflexión es fundamental señalar a Gellner (1993) cuando menciona lo siguiente:

todo esto conduce a la necesidad de una alfabetización y de una educación universales así como de homogeneidad, o al menos de continuidad, cultural. Unos hombres que cooperan en tareas complejas de nivel tecnológico elevado tienen que saber leer, y lo que es más, en la misma lengua. (p.347).

No obstante, el desarrollo de la idea de nación trae consigo múltiples puntos de vista para referirse a su condición de constante nomadismo. Si bien la Revolución

Francesa nos señaló el camino para asimilar la idea de nación a un origen o a una determinada cultura, los diferentes discursos nacionalistas y su inminente circulación, gracias a los procesos coloniales, dificulta una taxonomía de la nación como objeto de estudio. Pensar en este tipo de nación, como fue durante los siglos XVIII y XIX son reflexiones fundamentales para comprender los fenómenos contemporáneos que nos interesa identificar en este trabajo; por consiguiente, el concepto de nación debe ser observado desde un contexto más amplio donde convergen diferentes experiencias de colonización y descolonización en distintos lugares geográficos.

Bolívar (2005) identifica que se puede llegar a rastrear el concepto de nación desde tres tipos distintos de aproximaciones académicas y metodológicas: la primera, el grupo de los sociólogos e historiadores influenciados por el marxismo – Gellner, Hobsbwan, Anderson–; la segunda, constituida por académicos provenientes del campo de la antropología, la literatura y los estudios culturales – Sommer, Babha, Chaterjee–. Estos autores se preocupan por revisar las tensiones existentes entre las clases dominantes y la producción de imágenes nacionales. Y la tercera, también desde los estudios culturales, en la cual predominan temas como la biografía y el poder de los medios de comunicación en la construcción de nación –Palmer, Billig–.

Actualmente y yendo más allá de la aproximación académica propuesta por Bolívar, se encuentran las investigaciones de diversos antropólogos sobre la construcción de las identidades nacionales. Desde esta perspectiva, hay unos discursos dominantes que constituyen la teoría respecto al surgimiento de nación, particularmente en el continente Europeo. En otras palabras, estos discursos hegemónicos son producidos por centros académicos de occidente, que afirman como absolutas algunas teorías de las ciencias sociales y la economía. Estas circunstancias son útiles para comprender la producción del conocimiento y de las ideas en el campo académico de las relaciones internacionales. Tal como lo

mencionamos párrafos atrás, existen otros matices teóricos para analizar y cuestionar la idea de nación como comunidad política. Con esto llegamos a reflexiones académicas formuladas por fuera del radar de la hegemonía científica occidental, que favorecen el debate entre distintos enfoques epistemológicos.

## **1.1 LA NACIÓN DESDE LA TEORÍA POSTCOLONIAL**

Estudiar la nación y el nacionalismo como categorías en construcción implica establecer canales para el intercambio de saberes entre diversas teorías y epistemologías de las ciencias sociales. De igual manera, en el campo de las relaciones internacionales hay una tensión permanente entre las teorías clásicas y las teorías alternativas. Entre estas últimas, la teoría postcolonial está representada por un grupo extenso de académicos de América Latina, Asia y África, quienes buscan una deconstrucción de las epistemologías que emergieron desde el pensamiento occidental y que se han constituido como hegemónicas en los campos del saber. Temas tan relevantes como el poder, las relaciones económicas, la identidad, la condición de raza y género, las representaciones culturales y hasta las expresiones artísticas de los grupos sociales, se manifiestan como la materia prima, propicia para el análisis y el debate que le correspondería fomentar a los estudios desde el campo de las relaciones internacionales.

A propósito, una de las cuestiones que ha representado mayor interés entre los autores postcolonialistas ha sido el estudio de la construcción de identidad nacional y la descolonización de prácticas sociales, políticas y económicas que tradicionalmente fueron impuestas por el pensamiento hegemónico eurocentrista. En consecuencia, se exponen unas fuerzas antagónicas en constante tensión

(centro/periferia), de modo que se produce una mirada particular junto con una perspectiva teórica y metodológica que difiere de la tradición positivista. Esta perspectiva contribuye a replantear las formulaciones eurocéntricas en sus reescrituras desde los saberes emergentes propios de la periferia.

Por otra parte, académicos de distintas disciplinas de las ciencias sociales también buscan comprender cómo la idea de nación representa un elemento de análisis central que los lleve a entender el tema del poder y de la democracia participativa en la sociedad. Por este motivo, es oportuno citar a Partha Chatterje (2008) quien propone un debate respecto a la tesis fundamental de Anderson en el texto de las comunidades imaginadas. Chaterje (2008) plantea que las sociedades poscoloniales se han imaginado desde perspectivas heterogéneas y con rasgos culturales diversos que son propios del pensamiento tradicional y que discrepa de las formas hegemónicas de la modernidad. A diferencia de lo que piensa Anderson, estas comunidades imaginarias tienen una naturaleza homogénea, que finalmente les confiere un carácter arbitrario y excluyente frente a las producciones locales de conocimiento científico que se gestan desde otras latitudes geográficas. No obstante, cabe decir que la corriente que sigue Anderson es dominante en el pensamiento histórico moderno y se somete a una epistemología hegemónica asociada al tiempo lineal del capitalismo y a la noción de conciencia nacional. La idea de proyectarse como una comunidad de destino implica estar en una condición semejante y homogénea los unos con los otros.

De este modo, Chaterje (2008) señala

que en occidente el nacionalismo se constituyó apelando a categorías universales, mientras que en la periferia lo hizo refiriéndose a la diferencia, vale decir a la tradición, o particularidad, del pasado histórico. Producto del colonialismo, el Estado que comenzó a surgir en los países poscoloniales interpeló a la sociedad a partir de un modelo de nación que estuvo basado en

conceptos universales como ciudadanía, sociedad civil, democracia, etc, que no existían previamente en dichas sociedades (p.10).

En este sentido, emergen estudios desde la teoría postcolonial que identifican otros factores como la complejidad y la ambivalencia del concepto de nación, a la vez que revisan la posibilidad que tienen las sociedades de construir nación para salvaguardar los derechos fundamentales. Además, estos estudios advierten cómo la categoría de nacionalismo por su condicionalidad de significante vacío, permite ser interpretado por grupos sociales para promover el racismo y la xenofobia.

Al margen del significante vacío que pueda representar la idea de nación, se cruzarán a lo largo de los debates de los estudios postcoloniales, las tensiones entre modernidad y tradición, y las interacciones entre los asuntos globales que se enlazan de manera inmediata –a través de las nuevas tecnologías de la comunicación– con las cuestiones de carácter local.

### **1.1.2 Relatos de nación.**

Las distintas perspectivas académicas y los enfoques metodológicos, que sirven de herramientas con las cuales se analiza el concepto de nación, permiten establecer debates epistemológicos alrededor de la reflexión sobre las narrativas literarias y la manera como estas se han insertado en el debate académico. De tal forma que dan cuenta de cómo se ha configurado la cuestión de lo nacional a través de sus dispositivos de representación (las novelas).

Tómese como ejemplo el trabajo académico de Doris Sommer (2004) sobre las ficciones fundacionales de las naciones latinoamericanas. Sommer (2004) enfatiza la relación particular que existe entre la novela fundacional y el contexto político que configura el modo en que se producen los relatos de nación. Las novelas “a veces aparecen en antologías de libros escolares de lectura y han sido dramatizadas para el escenario, películas y series televisivas; las novelas nacionales pueden identificarse con la misma facilidad con que se reconocen los himnos nacionales” (Sommer, 2004, p.20).

Por qué no referirse en el caso colombiano, a una novela como *María*, de Jorge Isaacs, para ilustrar la representación de la familia y de la sociedad colombiana del siglo XIX, a través del romance entre dos jóvenes llamados María y Efraín. De allí que se considere fundamental cómo en esta historia en particular se cruzan los hechos políticos y sociales con los asuntos personales. Por tanto, favorece, desde el imaginario colectivo, a desarrollar el proyecto de nación colombiana. Dentro de este marco ha de considerarse lo que afirma Florián-Buitrago (2008) a propósito de María:

No debe extrañarnos que en esa época se haya dado un gran despliegue de códigos melodramáticos puesto que el país se encontraba en proceso de afirmarse como una República soberana e independiente. Si la sociedad colombiana se complacía leyendo la novela de Isaacs, era porque en ella estaban condensadas las preocupaciones, expectativas y temas que justificadamente por estar a la altura de los ideales del momento, tuvieron forma de asirse en el imaginario colectivo. (p.339).

Desde luego, el proyecto de Nación fue permanente a lo largo del siglo XIX en Colombia. Y a las historias literarias se les sumaron los relatos históricos y otros factores sociales de finales del siglo XIX, tales como la migración de personas del campo a la ciudad y la consecuente industrialización económica. Estas circunstancias también contribuyeron a que ciertos grupos sociales como los

campesinos se encontraran con escenarios desconocidos donde percibieron la necesidad de resignificar sus prácticas tradicionales propias de la herencia familiar y cultural de la región de origen.

Entre tanto, se puede decir que *María* es una novela que contribuyó a detectar las condiciones sociales de la época y al posible fortalecimiento de instituciones sociales como la familia y la iglesia. De modo que el amor como sentimiento dentro del matrimonio, evoca la idea de la pasión nacional. Efectivamente, en palabras de Florián-Buitrago:

Esta idea del amor no había sido una constante de la experiencia humana; ésta aparece justamente cuando los Estados o las colonias, en el caso latinoamericano, empiezan a fundarse como Estados-Nación. Las razones que llevaron a ello tienen que ver fundamentalmente con los cambios que proponía una época moderna: la industrialización, la vida urbana, el progreso y el desarrollo de las libertades humanas. (p, 338).

Subyace en estos detalles, los ideales de nación a partir de una serie de narrativas provocadoras y trasgresoras que van más allá de los esquemas morales y de los sistemas socio-políticos. Referida a este contexto, he aquí un maridaje entre el propósito académico de Sommer (2004) y la reflexión teórica que atraviesa este trabajo investigativo: “la pasión romántica, según mi interpretación, proporciono una retórica a los proyectos hegemónicos, en el sentido expuesto por Gramsci de conquistar al adversario por medio del interés mutuo, del “amor”, más que por la coerción”. (p.23).

El nexa entre la cita anterior y la noción de *soft power*, que se desarrollará en el próximo capítulo, es innegable a la luz de lo que significará para la posterior fase del Estado-nación ejercer atracción por medios distintos a la dominación. En el fondo, la nación está constituida por un pasado de fuerzas antagónicas – seducción, coerción– que son representadas por los dispositivos narrativos y

simbólicos de la producción cultural en la modernidad. Esta idea de construcción de nación a través de los relatos no es completamente idílica, en tanto que hay conflicto; tal como señala Bhabha (2000) “en cada una de estas “ficciones fundacionales” los orígenes de las tradiciones nacionales se vuelven tantos actos de afiliación y establecimiento así como momentos de desaprobación, desplazamiento, exclusión y contienda cultural.” (p.216).

Por otra parte, también se considera significativo mencionar el trabajo de la profesora Martha Lucía Márquez Restrepo (2012) titulado *La reconstrucción de la nación y la lucha por la memoria histórica en Venezuela*. En él, Márquez Restrepo da cuenta de la tensión que surge entre algunos historiadores miembros de la Academia Nacional de Historia de Venezuela y las intenciones del presidente Hugo Chávez, por revalidar una nueva idea de nación, a partir de la figura heroica de Simón Bolívar. Teniendo en cuenta las tesis de Benedict Anderson –comunidad política imaginada– y de Paul Ricoeur –concepto de representancia–, la autora propone examinar cómo la narrativa histórica alrededor del chavismo permite diferenciar sustancialmente los elementos que configuran el discurso histórico y el discurso nacionalista.

Desde la parte introductoria del texto, la autora rastrea e indaga como la figura de Simón Bolívar se ha convertido en una representación heroica recurrente en la historia venezolana, la cual se constituye, bajo las reformas constitucionales del presidente Hugo Chávez, en el elemento central para la construcción de un mito refundacional de nación. De tal manera que hay una alusión a Bolívar como la figura del nuevo héroe bolivariano y como referente primordial para la construcción de identidad nacional. Así pues, Elías Pino Iturrieta (como se citó en Márquez 2012) piensa que “Bolívar como héroe concentra el espíritu de la nación y que la “búsqueda de un hombre viril” que la represente se remonta a la idea germana de espíritu de pueblo: “Volkgeist” (Márquez Restrepo, 2012, p.128).

El texto de la profesora Márquez, es significativo puesto que establece desafíos e interrogantes frente a los procesos legitimadores de las comunidades políticas en Venezuela, pero además es útil como un lente para analizar las narrativas fundacionales de nación en América Latina.

Cosa parecida sucede también con el cine que, a partir de ciertos relatos cinematográficos, brinda elementos para fortalecer vínculos de afiliación con ciertas ideas políticas o con formas de pensar y de actuar que identifican a ciertos grupos o movimientos sociales. Este desarrollo de la identidad cultural y de la conciencia nacional a través del cine se desarrollará con mayor profundidad en la parte final del siguiente capítulo.

## 2. PODER Y RELACIONES INTERNACIONALES

### 2.1 GLOBAL PLAYERS: EL USO DEL PODER EN EL ESCENARIO INTERNACIONAL

Desde los tiempos de la Paz de Westfalia, tradicionalmente el Estado-nación ha sido el principal protagonista como actor sobresaliente del poder político, económico y social. Y es a través de los ideales de la concepción de nación, territorio y soberanía nacional, que el Estado-nación toma vital importancia en la segunda mitad del siglo XVIII como ya lo señalamos en el primer capítulo de este trabajo. Evidentemente, los ideales democráticos, promulgados por el Estado moderno, coexistieron con el deseo de controlar los principales medios de coerción y detentar el monopolio de la fuerza, gracias a la legitimidad que los mismos ciudadanos le habían concedido. Del mismo modo, con los inicios de la Revolución Industrial y la consolidación jerárquica del Estado burgués en relación a la clase obrera como su principal antagonista, se establecen nuevas categorías de análisis para el estudio del poder. Al respecto se puede mencionar que:

A principios del siglo XX y confrontado por las protestas sociales de amplias capas de la sociedad y el desafío de la Revolución Rusa, el Estado burgués represivo del siglo pasado tuvo que transformarse paulatinamente en Estado mediador y garante del bienestar en los llamados países de economía liberal, al mismo tiempo que la clase media asumía un protagonismo creciente en la vida política (François, 2000,párr.8).

A lo largo del siglo XX, fue determinante la época de posguerra en la cual los países decidieron promover, a través del papel de las Naciones Unidas, una sociedad supranacional que estableciera parámetros de acción y comportamiento de los países que habían emprendido guerras y disputas por el poder territorial. Los Estados Unidos, por ejemplo, desde su gesta de independencia del Imperio Británico y la prosperidad económica a finales del siglo XIX, ya anunciaban lo que sería su cabalgata imperial a lo largo del siglo XX. No hay que olvidar que los Estados Unidos estuvieron vinculados con el desarrollo económico, antes de la Segunda Guerra Mundial con la incidencia del keynesianismo como respuesta a la Gran Depresión de 1929. Luego del desenlace de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se posiciona como la gran potencia del mundo occidental, en parte gracias a la intervención estatal en las economías nacionales y, fundamentalmente, con el legado de los principios del Estado benefactor que consolidarían el modelo económico neoliberal.

En este contexto, el escenario internacional comienza a manifestarse a través de un juego estratégico de intereses geopolíticos y acuerdos tácitos de carácter diplomático. Estas estrategias de la política internacional tienen la intencionalidad de perpetuar la idea de la paz en un marco donde la guerra puede precipitarse de manera inmediata, impulsada por los actores internacionales.

Y es aquí, en este punto, donde se considera relevante mencionar cómo la teoría del realismo clásico, que si bien tiene sus bases fundacionales en las ideas de Tucídides<sup>3</sup> –hace más de dos mil años–, se establece a lo largo del siglo XX como un paradigma de análisis de las acciones de los Estados en el escenario internacional. “El hecho de que una teoría haya sido desarrollada hace cientos o miles de años –como la teoría del equilibrio del poder– no suscita necesariamente la presunción de que sea anticuada y no responda a la realidad actual”

---

<sup>3</sup> Ver Thucydides, “The Melian Dialogue” Book V, 84-116, The Peloponnesian War, Chicago: University of Chicago Press, 1989, pp.364-372.

(Morgenthau, 1986, p.12). En este orden de ideas, el contexto en el cual los Estados Unidos se consolidan como potencia hegemónica luego de la Segunda Guerra Mundial, favorece el análisis desde la perspectiva realista, como teoría dominante hasta el fin de la Guerra Fría.

En este escenario, hay que recordar que, para Morgenthau (1986), la acción primordial que debe emprender un Estado es defender el interés nacional y estar al tanto de las amenazas externas que puedan poner en riesgo el dominio del poder. “Supone que el carácter de una política exterior solo puede surgir del análisis de los hechos políticos que se producen y de las consecuencias previsibles de estos actos” (Morgenthau, 1986, p.13). Por esta razón, el empleo de la fuerza militar es la consecuencia lógica de la naturaleza del poder político. De igual manera, la acción en el sistema internacional debe ser validada teniendo en cuenta diferentes procesos históricos, independiente de las preferencias ideológicas o morales de los líderes de turno. Por lo tanto, es preciso enfatizar, en palabras del mismo Morgenthau (1986), que:

Debemos suponer que los estadistas piensan y actúan movidos por un interés que se traduce en poder, ya que todas las evidencias de la historia confirman esta suposición. Ella nos permite historiar y predecir los pasos de cualquier hombre de Estado –pasado, presente o futuro– haya dado o esté dispuesto a dar en la escena política (p.13).

El realismo fue la teoría predominante durante la segunda mitad del siglo XX y que sirvió como insumo para las estrategias de política exterior, principalmente para las acciones desarrolladas por los Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría

La depreciación del rol que desempeña el poder en el campo internacional surge de dos fuentes. Una es la filosofía de las relaciones internacionales que dominó durante buena parte del siglo XIX y que aún tiene predicamento en nuestra forma de

considerar los asuntos internacionales. La segunda fuente son las particulares circunstancias políticas e intelectuales que han determinado las relaciones de Estados Unidos con el resto del mundo (Morgenthau, 1986, p.51).

La tensión bipolar del momento hizo que el uso del poder en su máxima expresión, es decir, el uso de la fuerza militar, fuera la principal opción de la política exterior norteamericana para mantener la hegemonía en el escenario internacional. Dicha tradición del realismo se fortalece desde el llamado "primer debate" de las relaciones internacionales que considera las tensiones permanentes entre la paz y la guerra; en otras palabras, la confrontación entre el idealismo y el realismo. En otras palabras Edward H. Carr (1939) se refiere a la relación entre la utopía y el realismo "There is a stage where realism is the necessary corrective to the exuberance of utopianism, just as in other periods utopianism must be invoked to counteract the barrenness of realism" (p.10).

Sin embargo, hay autores que consideran que el tema del "primer debate" fue más una interpretación propia del realismo para imponerse como modelo teórico predominante para la interpretación del sistema internacional. Al respecto, Monica Salomón Gonzalez (2001) formula lo siguiente:

El dominio del realismo en la teoría de las Relaciones Internacionales a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial no puede interpretarse, por lo tanto, como una "victoria" de los "realistas" en el "debate" contra los "idealistas", puesto que no hubo ni "debate" ni prácticamente coexistencia en el tiempo entre "realistas" e "idealistas". Más que con ningún otro factor, la preponderancia de las teorizaciones inspiradas en la tradición realista tras la guerra tuvo que ver con la utilidad de los enfoques realistas como guía de los decisores políticos Estadounidenses en las dimensiones militares y diplomáticas de las relaciones internacionales (p.11).

El realismo comenzó a ser abrumado por los primeros cuestionamientos académicos a partir de un hecho que significó la revaluación de muchas de las estrategias de la política exterior norteamericana. Este acontecimiento fue la guerra de Vietnam y la inminente derrota del ejército norteamericano por las guerrillas locales. A partir de este suceso trascendental para la política exterior Norteamérica junto con otros factores relevantes en el escenario mundial (movimientos transnacionales, auge de los medios masivos de comunicación, etc.), comienza el inicio del llamado "tercer debate" en las relaciones internacionales (realismo-globalismo). A raíz de este, surge la noción de interdependencia compleja (Keohane y Nye, 1977), la cual se consolida como un modelo de análisis más coherente con la realidad de un sistema internacional. Todas estas observaciones se relacionan también con el incremento de las narrativas frente a las amenazas mundiales y al enemigo común; fenómeno que promovió la cooperación internacional y las distintas alianzas en el sistema internacional

### **2.1.1 Del equilibrio de poder a la interdependencia compleja**

Para hacer comprensible lo que hasta el momento se ha señalado, es importante abordar cómo la perspectiva de la teoría de la interdependencia compleja se interesa en examinar la tensión entre los llamados tradicionalistas y modernistas. Los primeros promueven la idea de que la interdependencia militar aún se considera dominante en el escenario internacional, mientras que los segundos promulgan la idea del debilitamiento del Estado en un escenario donde las fronteras se disuelven. Por ende, el tema del poder en el escenario internacional se constituye bajo la mirada de este enfoque, en la posibilidad de establecer un puente entre

ambas orientaciones –tradición/modernidad–. Es decir, analizar el sistema internacional bajo la premisa de que alberga dos elementos contradictorios que lo constituyen pero al tiempo lo complementan. Es la época caracterizada por la continuidad pero también por el cambio (Nye, 1977).

En esta misma línea de reflexión y para entender de qué forma se presenta con mayor precisión lo que se viene señalando, Nye (1977) advierte el rol que desempeñan las teorías clásicas como perspectiva de análisis de la política mundial:

Las teorías tradicionales y clásicas de la política mundial hablaban de un potencial “Estado de guerra” en el que el comportamiento de los Estados se encontraba dominado por el constante peligro de un conflicto militar. Durante la guerra fría, especialmente durante la primera década que siguió a la segunda guerra mundial, esta concepción denominada por sus creadores como “realismo político”, consiguió amplia aceptación por estudiosos y practicantes de las relaciones internacionales tanto en Europa como en Estados Unidos (p.17).

De allí se desprenden las diferentes reflexiones que surgen alrededor del Estado, como institución que tiene que reinventarse, puesto que su condición de actor más importante del sistema internacional es ahora compartida con otros actores que empiezan a ejercer, a través de otros medios, una considerable influencia en los demás. Sin embargo, para Nye (1997) es una relación mutua lo que sucede en la tensión entre los principios del Estado y el nuevo panorama mundial:

La interdependencia afecta la política mundial y el comportamiento de los Estados, pero las acciones gubernamentales también influyen sobre los modelos de interdependencia. Al crear o aceptar procedimientos, normas o instituciones para cierta clase de actividades, los gobiernos regulan y controlan las relaciones transnacionales e interestatales (p.18).

Ante el surgimiento de nuevos actores (movimientos ambientalistas, las organizaciones políticas internacionales, la sociedad civil), el Estado busca afianzar procesos de cooperación internacional y promover una constante interdependencia estatal con otros organismos gubernamentales y entidades privadas de orden transnacional. Estos vínculos de cooperación favorecen la percepción de integración regional y buscan fortalecer la diversidad cultural, el respeto y la plena garantía de los Derechos Humanos.

Más tarde, en efecto, surgen los flujos constantes de dinero y el vertiginoso ascenso de símbolos culturales. Esta poderosa influencia de los intercambios simbólicos y de producción de sentido se debe en gran parte al avance de las nuevas tecnologías de la comunicación. Este panorama permitió el auge de las nuevas multinacionales y de los primeros pactos y acuerdos de integración económica. En otras palabras, “la fluidez global de la circulación del dinero, la información, las imágenes y los símbolos, diluye la idea unitaria de Estado-nación como principal referente de pertenencia territorial y cultural” (Hopenhayn, 2005,p.17)

Este impulso del Estado como resultado de transiciones históricas permite finalmente pronosticarle un rol determinante como el principal garante de los derechos de los ciudadanos y de la protección social para las comunidades. Sin embargo, el Estado seguirá adaptándose a los nuevos actores emergentes con los cuales compartirá el poder que está representado básicamente en la política y en la economía del mercado mundial. Para Held (1995), los Estados pueden experimentar una nueva reducción de las opciones debido a la expansión de las fuerzas e interacciones transnacionales que restringen la influencia de los gobiernos sobre los ciudadanos.

Si consideramos ahora en conjunto estos acontecimientos existe un panorama donde las ideas –el poder intangible– servirán como una serie de recursos para ser ejecutados por la sociedad civil y por los movimientos sociales que buscan en las luchas sociales un propósito de bienestar común.

Sin embargo, luego del fin de la Guerra Fría, Europa irrumpe en el debate del campo académico de las relaciones internacionales con los postulados de la Escuela Inglesa, que busca posicionar una reflexión intermedia –junto con el constructivismo–, entre las posturas extremas del realismo, por un lado, y el liberalismo, por el otro. Si bien la Escuela Inglesa reconoce la condición moral del Estado, no abandona las realidades del poder ante el eventual fracaso del realismo y del neoliberalismo. Entonces, estos postulados de la Escuela Inglesa como un paradigma que renueva el escenario de análisis del sistema internacional, desde perspectivas afines con el constructivismo. Este punto de encuentro entre ambas corrientes permite consolidar una tendencia que pone en tensión las perspectivas tradicionales del estudio de las relaciones internacionales. El constructivismo y la Escuela Inglesa tienen particularidades en común, como otorgarle cierta importancia a las ideas, la identidad, los valores y las normas en el desarrollo de lo que sería la sociedad mundial.

## **2.2 Del poder duro al poder blando**

En este sentido, es importante sugerir que el debilitamiento del Estado lo ha llevado a valerse de la cultura en el marco del diálogo global no solo para los fines mencionados anteriormente, sino también como un factor importante para generar

credibilidad institucional frente a las exigencias de la sociedad; tal como Hopenhayn (2005) lo señala:

Es en este punto donde se hacen más políticas las demandas culturales porque, dadas las dificultades del sistema político para responder a demandas sociales tradicionales y para comprometerse con grandes proyectos de cambio, encuentran en el mercado de demandas culturales un lugar propicio para seguir la competencia. Así, por ejemplo, es más fácil hoy proponer educación bilingüe para la población aymara en Bolivia que revitalizar la reforma agraria; o un canal de tv para mujeres que un sistema de protección social para hogares con jefatura femenina (p.19).

La función principal de la diplomacia tradicional es contribuir al desarrollo y cumplimiento de acciones de política exterior de un significativo número de países. Estas acciones se desarrollan a través de acuerdos previamente establecidos y del fortalecimiento de canales de comunicación asertiva entre los actores estatales. Ahora bien, el surgimiento de nuevos actores en el sistema internacional, diferentes a las entidades estatales, ha contribuido a resignificar las relaciones y los vínculos de estos actores más allá de tratados económicos y acuerdos comerciales (Poder tangible). Cuando se menciona la importancia del florecimiento de estos nuevos protagonistas, se hace referencia principalmente a la participación e incidencia de la sociedad civil en el escenario internacional. De esta manera, las organizaciones políticas, los movimientos ambientalistas o los diversos grupos de interés generan vínculos de cooperación, prevaleciendo el intercambio cultural y el compromiso de valores compartidos (Poder intangible).

Esta noción de poder intangible o poder suave –*soft power*– es bautizada por Joseph Nye (2004) para definir los procesos por los cuales ciertos países ponen en circulación valores compartidos, ideas e intereses que contribuyen a generar un efecto de atracción mutua, como alternativa a los mecanismos de coerción, incentivos y pagos. Esta atracción que propone Nye (2004) permite la

consolidación de alianzas estratégicas y de una alineación ideológica entre naciones para alcanzar objetivos comunes en el escenario internacional.

De acuerdo a lo anterior, el poder de la persuasión se constituye en un recurso o herramienta fundamental para la política exterior, con el propósito de generar influencia en el escenario político internacional, a través de los valores compartidos y de la cultura. A diferencia del *hard power* –poder duro–, el *soft power* aprovecha y recurre a dispositivos expresos en un conjunto de valores e ideas que, más allá de la fuerza militar y el poder armamentista, busca una seducción hacia lo intangible y lo inmaterial. Lo anterior se articula con lo que señala la profesora Tickner (2010) al respecto:

La idea del poder suave tiene dos implicaciones que son fundamentales, sobre todo para los países en desarrollo. Primero, en el mundo de hoy el uso de la fuerza y la coerción han perdido su efectividad para influenciar el comportamiento de otros gobiernos y sociedades en función de los objetivos propios...Segundo, en la sociedad de la información que ha producido la globalización, la capacidad de comunicar y narrar los hechos se ha vuelto un instrumento neurálgico del poder (p.6).

De tal forma, la diplomacia pública se fundamenta principalmente en las acciones y en la pluralidad de estrategias que emplean los actores para interactuar con otros agentes no gubernamentales en el escenario internacional, en el cual persuadir e influir se constituyen en acciones propias de este tipo de diplomacia.

Durante la Segunda Guerra Mundial, la diplomacia pública fue la herramienta eficaz de los Estados Unidos para contrarrestar la propaganda nazi. De igual manera, durante la Guerra Fría, el jazz<sup>4</sup> y el cine jugaron un papel determinante

---

<sup>4</sup> Al respecto ver la tesis de grado de Esteban Bernal Carrasquilla. *La Diplomacia del Jazz. Una Herramienta De Política Exterior De Estados Unidos Durante La Guerra Fría*. Disponible en: <http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/2224/1/BernalCarrasquillaEsteban2012.pdf>

para consolidar una imagen atractiva de los norteamericanos en su tensión política y económica con la Unión Soviética. Según Edgar Montiel (2008) fue así como los países vencidos de la Segunda Guerra Mundial tuvieron la posibilidad, décadas después, de florecer como fuerzas económicas y tecnológicas, sustituyendo su poderío militar que se les había prohibido reconstruir por el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas.

En consecuencia, es manifiesto que las tensiones en el campo político y económico internacional, han sido transformadas por los países en varias ocasiones, a través del poder de la cultura, la educación y la innovación tecnológica. Este tipo de acciones han contribuido a fortalecer lazos de entendimiento que conllevan finalmente a una eventual solución pacífica de los conflictos. Al respecto, Montiel (2008) señala:

Son países que escogieron el camino de la innovación tecnológica, la creatividad científica, el desarrollo de la educación, la expansión de la investigación superior, es decir, países que han optado por un modelo cultural, educativo y científico para alcanzar altos niveles de desarrollo económico y social. (p.20).

También lo señala Yu Xintian, a propósito de las estrategias de implementación del soft power en China:

Cultural and educational power includes the quality of labor, the development of human resources, the educational investment and system, its universality and the quality of teachers; quality of cultural workers; broadcasting, television and films, the publication of books, periodicals, journals and their influence on the international stage (Xintian, 2002,p.43).

En esta misma línea de reflexión, hay una tendencia de los países por fortalecer su patrimonio cultural intangible (carnavales, fiestas tradicionales, festivales musicales etc) con el fin de promover valores locales y manifestaciones artísticas

regionales. A pesar de las ambivalencias y las contradicciones propias de la diversidad cultural, este contexto local acaba de algún modo en diálogo con el contexto global.

### **2.2.1 China como referente de la diplomacia pública.**

La política exterior china ha venido expandiéndose estratégicamente por diferentes partes del mundo paralelamente a su vertiginoso crecimiento económico. Esto ha permitido que China establezca acuerdos de cooperación multilateral con distintos países del globo, a partir de principios nacionales donde se funden elementos tanto de la tradición como de la modernidad.

China es un caso representativo como jugador importante en el escenario internacional, aplicando estrategias de diplomacia en el mundo occidental –la creciente apertura de Institutos Confucio en distintos lugares, es un claro ejemplo de ello–. Y no solo hay una representación a través de la enseñanza de la lengua extranjera, del mismo modo se incursiona en proyectos de innovación y emprendimiento con el sector educativo, y todo el dispositivo cultural y ancestral a su favor para generar una mejor interacción con occidente.

Las raíces culturales del gigante asiático fundamentadas en el pensamiento confucionista han contribuido a fortalecer un corpus espiritual y filosófico que se instaura de forma persistente en las prácticas políticas, sociales, económicas y culturales que los chinos llevan como amuleto en su vida cotidiana. Es significativa la importancia de Confucio para toda la cultura china, tal como lo señala Aurelio de Prada García (2013): “En efecto, hay un acuerdo generalizado en que si de China

quitásemos el confucianismo, su historia y su cultura se harían tan incomprensibles como las de Europa sin filosofía griega y sin cristianismo...”. (p.616). Bajo este contexto, se constituyen las raíces culturales de la China, a la vez que son sus principales herramientas de interacción con el escenario internacional tras años de constante aislamiento. Asimismo, estos factores fundacionales de su tradición milenaria son la esencia de su propia heterogeneidad como actor en las relaciones internacionales con otros países, específicamente con los de América Latina.

China como potencia emergente a nivel global ha desarrollado diferentes estrategias para establecer conexiones en el ámbito internacional que le permita satisfacer sus intereses y difundir su cultura como principios concretos de una diplomacia de la seducción. Los intercambios culturales de los chinos con otros países incidieron de manera recíproca entre las distintas naciones. Uno de los objetivos de China es promover valores determinantes como la amistad y la comprensión, de manera que sean principios que puedan fundir con otros valores positivos de diferentes culturas (Pinedo, 2012, p.39).

Este propósito de la política exterior china se basa principalmente en el orgullo de sus raíces confucianas y en la tradición que implica ser una cultura milenaria que cerró sus fronteras en el pasado ante las inminentes invasiones extranjeras. Sin embargo, el papel protagónico de la diplomacia pública ha promovido la incursión en el escenario internacional dejando atrás el aislamiento que los caracterizaba.

En este orden de ideas, Pinedo (2012) afirma:

una característica de la DP (diplomacia pública) utilizada por China hoy es la doctrina del "ascenso pacífico", estrategia consistente en reafirmar su poder e influencia de una forma no amenazadora, aceptando el multilateralismo, rebajando tensiones regionales e intentando no alterar el *statu quo*

internacional, para alcanzar una posición de liderazgo en asuntos mundiales (Pinedo, 2012, p.40).

Finalmente, equiparar un determinado territorio con un slogan o una frase seductora y convincente implica tener una mayor capacidad de interacción y negociación en el sistema internacional. Asimismo, determina de que manera se promueve el desarrollo nacional en terminos de infraestructura y prestación de servicios turisticos.

### **2.2.2 Nation branding**

En los años recientes, se ha presentado un progresivo interés en el estudio de aquellos procesos de “marketing” y “branding” que incursionan con fuerza en las estrategias de política exterior de los países. Este fenómeno a nivel global, mejor conocido como Nation Branding o Marca-País, es una versión asociada al concepto más amplio de la diplomacia pública. Cada vez son más las necesidades de ciertos países de generar campañas publicitarias que promuevan el territorio, el carisma de sus habitantes, los encantos de los parques naturales y la fascinación que implica el encuentro con manifestaciones culturales y artísticas diversas.

En el caso particular colombiano, se distinguen principalmente las campañas “Colombia es Pasión”, “El riesgo es que te quieras quedar” y “La respuesta es Colombia”. Estrategias que han servido para promocionar principalmente el sector turístico en el escenario internacional. A nivel mundial, existen diversos ejemplos que dan cuenta de las buenas implementaciones estratégicas por parte de los programas articulados, muchas veces en permanente asociación entre los

ministerios de relaciones exteriores, departamentos de cultura y entidades gubernamentales que se especializan en el sector turístico y comercial.

Dentro de este contexto ha de considerarse cómo

La potencia hegemónica Estadounidense también recurre a recursos del poder blando al difundir su American Way of Life a escala mundial, los valores de la democracia y la libertad... a través de sus think tanks, los medios de comunicación, los programas de becas para que estudiantes extranjeros estudien en sus universidades, el cine, el deporte, etc. (Rabadán, 2008,p.15)

Entonces, el ejemplo más significativo es el de aquellos países que han sabido explorar su capacidad de gestión de sus valores compartidos y de sus formas de representación ante el mundo. Para eso tenemos que partir de Estados Unidos y la diplomacia a través del cine de Hollywood<sup>5</sup>, las atracciones mecánicas y “emocionales” de Disneylandia y los demás grandes parques temáticos. Otro ejemplo ilustrativo es Francia con la Torre Eiffel y la frenética vida cultural parisina, Brasil con el fútbol y el exótico Carnaval de Río de Janeiro, México con los mariachis y su cultura popular, y, finalmente –entre otros– Perú con su legado ancestral y la distinguida gastronomía en creciente expansión por el mundo.

Casi todo lo anterior es aplicable al estudio bajo el diafragma de la diplomacia pública, puesto que son algunos de los países que han sabido usar el poder blando para insertarse en el diálogo global y ejercer atracción por otros medios distintos al uso de la fuerza militar.

---

<sup>5</sup> En este mismo capítulo II se enfatizara más adelante sobre la importancia de Hollywood como diplomacia cultural.

## 2.3 DIPLOMACIA CULTURAL

En este orden de ideas, de la diplomacia pública se bifurca la noción de diplomacia cultural, que se define como una herramienta de propagación de las expresiones culturales y manifestaciones artísticas. De tal forma, la diplomacia cultural es concebida como un dispositivo para la construcción de un vínculo afectivo con la idea de nación. Asimismo, es la posibilidad al alcance de los distintos actores de establecer procesos de intercambio de saberes en la arena global.

La diplomacia cultural adquiere un papel fundamental luego de la Guerra Fría, al posicionarse en los estudios de centros académicos y en la reflexión de las estrategias de política exterior. A partir del uso de la diplomacia cultural, los distintos Estados lograron generar un mejor entendimiento multilateral en los asuntos políticos, económicos y militares.

Con todo esto, quizá sea útil señalar a Sadikki (2009) para afirmar lo planteado anteriormente:

Aunque durante las dos últimas décadas las relaciones internacionales aún han estado centradas en temas de equilibrio de poder militar y económico, a su vez, se han visto obligadas a valorar la importancia de los factores culturales y religiosos, los cuales han ido adquiriendo una dimensión transnacional que va más allá de las fronteras territoriales de los Estados-nación. (pg 87)

No estaría de más señalar que, en una atmósfera de interculturalidad en vertiginoso crecimiento, tanto la cultura como el poder simbólico se han convertido

en una experiencia social colectiva cada vez más influyente en el campo de las relaciones internacionales. Entonces, estas prácticas atravesadas por el poder intangible constituyen una herramienta indispensable para la gobernanza y la diplomacia global (Montiel, 2008).

Retomemos el ejemplo de China planteado anteriormente.

En el pasado, los gobiernos habían utilizado la cultura como un instrumento para secundar objetivos generalmente políticos y económicos, mientras que hoy consideran los tres pilares de la política exterior (política/seguridad; economía/comercio; y cultura) como componentes interdependientes de su sistema de política exterior (Saddiki, 2009, p.85).

Este componente cultural del que habla Saddiki (2009) ha ido adquiriendo mayor relevancia en las estrategias de política internacional, a pesar de que el estudio de la cultura ha sido insuficiente y marginal en la literatura académica de las relaciones internacionales y los estudios comparativos de política exterior.

De manera semejante, Rodríguez Barba (2014) delimita:

esta ambigüedad tiene su origen en que durante muchos años la diplomacia cultural fue un término empleado para caracterizar el énfasis cultural de la política exterior de varios países; igualmente a que en la realidad ambos procesos y acciones se complementan. (p26)

El nexo entre política y cultura ha permitido reconfigurar las alianzas y los propósitos desde el sector público y el sector privado, involucrando otros actores distintos a los propiamente gubernamentales. Por otra parte:

cabe señalar que las características de la diplomacia cultural continúan inalteradas: comprensión mutua; diálogo intercultural, cooperación cultural y educativa que reiteran que las manifestaciones culturales son las que mejor representan a una nación; a través de acciones a largo plazo que coadyuvan a

reposicionar internacionalmente a un país en un contexto de globalización e interdependencia (Rodríguez Barba, 2014, p,27).

### **2.3.1 El cine como herramienta de diplomacia cultural**

Por otra parte, el cine ha servido de dispositivo para construir historias y relatos de hazañas nacionales, así como para masificar ideas de legitimación de movimientos o grupos sociales. Por ejemplo, durante la Segunda Guerra Mundial el cine se empleó como dispositivo propagandístico para la dominación ideológica y el favorecimiento de sistemas totalitarios en Europa<sup>6</sup>. Los relatos cinematográficos se constituyeron en la posibilidad de las naciones para masificar la condición épica y sublime de los heroes nacionales. Se trata desde luego en una legitimación de la nación política y cultural a partir de las hazañas y gestas nacionales. Es así como son oportunas las palabras de Omar Rincón (2004): “El cine creó las masas, inventó los mitos contemporáneos, construyó los ídolos masivos y creó una de las industrias más productivas del mundo” ( p.13)

Referido a este contexto, conviene tener en cuenta a Joseph Campbell (1949) cuando explica que “el héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas, personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (p.19). Las figuras heroicas, tal como lo ilustró el ejemplo de Bolívar en el capítulo anterior, contribuyen a entender la historia de los vencedores como dispositivo para legitimar los relatos históricos.

---

<sup>6</sup> Véase Estudios Cinecitta en Italia y el cine de propaganda de Leni Riefensthal en Alemania.

Avanzando en el tiempo, encontramos que el cine, en el imaginario colectivo de un país, se constituye en una de las tantas formas para comprender las particularidades sociales, políticas y económicas que configuran la manera en que se percibe la realidad. De igual forma, algunas comunidades encuentran en el dispositivo del relato cinematográfico, la oportunidad de visibilizar prácticas locales, al tiempo que hay una inclusión de perspectivas diferentes que se esfuerzan por encontrar cierta identidad cultural en el contexto nacional y global. Desde luego que el cine y, específicamente, el documental empezaron a utilizarse como dispositivos desde la sociedad civil para exigir derechos fundamentales en esferas territoriales disímiles, en donde se desarrollaron conflictos y guerras civiles. Es oportuno ahora señalar a Hobsbawn (2007) cuando afirma que “al crear la memoria mundial de la Guerra Civil española, la pluma, el pincel y la cámara empuñados en favor de los vencidos, probaron ser más poderosos que la espada y el poder de los vencedores” (p.28). Al mismo tiempo que el cine está vinculado a un proceso mucho más profundo de construcción de nación, también se percibe a sí mismo como un recurso patrimonial en el sentido que se puede reconstruir los fragmentos de la memoria histórica y mantener el recuerdo latente de las acciones de ciertos grupos sociales (Puerta Domínguez, 2015, p.13).

A esto se añade la percepción por la cual la producción cinematográfica construye sus lugares de enunciación —desde lo estético, lo poético y lo político— en distintos territorios. A partir de su lugar de enunciación las comunidades resignifican la imagen audiovisual y estas contribuyen, a su vez, a resignificar a la comunidad misma. Desde esta perspectiva, se comprende por qué a través de los relatos

la perspectiva ambivalente y antagonista de la nación como narración establece las fronteras culturales de la nación de modo que puedan ser reconocidas como tesoros “contenedores” de sentidos que necesitan ser cruzados, borrados y traducidos en el proceso de producción cultural (Bhabha, 2000.p.216).

En este punto, conviene subrayar que la representación mediática o narración cinematográfica como significantes vacíos pueden ser apropiadas por los distintos actores que hacen parte de las comunidades políticas. Como Rincón (2004) advierte:

Los medios de comunicación han determinado las formas de hacer la política en la sociedad contemporánea ya que se han establecido como el escenario prioritario para el debate de las ideas; el dispositivo preferido y más efectivo para comunicarse entre gobiernos y ciudadanos, políticos y candidatos; el mecanismo preferido para consultar las opiniones de la sociedad; el lenguaje más atractivo para construir consensos y disensos (p.16)

Si bien el cine se inscribe dentro de la industria del entretenimiento, desde el ámbito cultural se puede decir que la cinematografía a nivel mundial ha contribuido al fortalecimiento de programas y acciones puntuales en términos de política exterior y diplomacia cultural en los últimos años. De estas circunstancias nace el hecho de que una industria cinematográfica como Hollywood funcione como dispositivo y vehículo de movilización de representaciones heroicas en la construcción de la nación norteamericana. A pesar del apresurado crecimiento de otras industrias del entretenimiento –Bollywood, Nollywood, en India y en Nigeria, respectivamente–. El cine norteamericano es un claro referente de como se ha establecido una diplomacia de la imagen a nivel mundial.

Lo dicho hasta ahora permite, en una primera instancia, contextualizar la forma en que nos centraremos en el análisis de la categoría de género como elemento central de este ensayo. Una vez hecha esta precisión es necesario establecer de que manera la guerra de Vietnam configuró una idea en la construcción de la representación del poder, pero sobre todo de la figura de lo masculino como factor heroico en la guerra. Para eso tenemos que partir de la importancia del cine de Hollywood como representación “mainstream” de la realidad política de su

momento. Para complementar lo dicho anteriormente, Vicente García Escrivá (2001) afirma que

A finales de los sesenta, el cambio de valores sociales es tan acentuado en los Estados Unidos y en otros países occidentales que terminará por provocar una ruptura generacional. Es el momento de la revolución sexual, de los conflictos raciales y la lucha por los derechos civiles, de las protestas contra la Guerra de Vietnam, de la popularización de la literatura *beat*, de la difusión masiva de la cultura y el arte *pop*, de la extensión del consumo de drogas, del éxito de los movimientos juveniles como el *hippie*, etc. Lógicamente este panorama acabará viéndose reflejado en el cine producido en los Estados Unidos (p.66).

De tal manera, la efervescencia de los movimientos políticos y sociales en Estados Unidos determina como el cine empieza a evocar y a representar la posibilidad de construir mundos diferentes, a partir del cuestionamiento a las instituciones y de la manera como se está llevando a cabo la interacción de norteamérica con el resto del mundo. En otras palabras,

Con su masificación desde la segunda mitad del último siglo el cine adquirió un enorme valor de representación política a la hora de estetizar y de construir mentalidades sobre procesos históricos y políticos fundamentales. De hecho las guerras han sido uno de los fenómenos de representación fílmica más importantes (Turrión, 2011,p.8).

El resultado de este panorama social en los Estados unidos y de las dinámicas del cine hollywoodense del momento fue el lanzamiento, en 1979, de *Apocalypsis Now*, adaptación de la novela *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad. En la película, tanto los lugares geográficos como ciertos personajes cambian considerablemente en relación con la novela; no obstante, Coppola logra rescatar magistralmente la esencia del mensaje que plasmaría en pantalla gigante. La película es la historia del capitán Willard y su pelotón, quienes son enviados a Vietnam para buscar al Coronel Kurtz, un disidente de las fuerzas militares de los Estados Unidos que decide organizar de manera independiente su propio ejército

para combatir. El escenario de la jungla adquiere connotaciones “maléficas” – consecuente con la lógica colonizante de nombrar lo otro como malo o perverso– y la condición heroica de los soldados heroicas se esfuma al igual que sus esperanzas debido al miedo generado por el “enemigo otro”.

Entonces, la configuración de ciertos estereotipos se instala en ambas barreras de oposición: el héroe y el enemigo “otro” que no vale nada; o si se quiere la dualidad propia del héroe/antiheroe para su propia nación se refleja en los personajes. Al respecto, Turrión (2011) señala :“[...] elementos implícitamente racistas veremos que aparecen también en la película de Coppola, donde la crítica a los horrores de la guerra del Vietnam no oculta una arrogante y autosuficiente representación del “yo/nosotros” occidental-colonial frente a un Otro que, en el mejor de los casos, merece compasión.” (p.6).

Otro elemento importante de la película se encuentra en el monólogo del coronel Kurtz, pues refleja los horrores y la esquizofrenia de la guerra producida por el rostro de los enemigos que disminuyen al otro a la nada absoluta. Ante ello, la sentencia del coronel Kurtz es: “ se necesitan hombres con principios, pero que a la vez tengan instintos, esos instintos primarios que se necesitan para matar, sin sentimientos, sin pasión sin prejuicios y sin juzgar, por que juzgar es lo que nos derrota”.

En la película, hay una perspectiva realista en la cual lo más importante es el uso de la fuerza sin predisposiciones morales o, retomando a Morgenthau (1986), en alusión al poder de los Estados:

Esa nación puede ser militar y políticamente débil si no tiene una estructura militar, que, en la fuerza global de sus partes y en la fuerza de cada una de sus partes, sea lo suficientemente poderosa como para cumplir las tareas que le sean asignadas (p.159).

El tema central de la película es la mejor ilustración de lo que es la representación del poder político a través del uso de la fuerza masculina, con el fin de mantener el equilibrio de poder en un escenario bipolar en donde la competencia armamentista y la lucha por la dominación representa el rasgo común en la Guerra Fría. Sin embargo, la película contribuye principalmente a identificar las representaciones de lo masculino a través del estereotipo producido, no solo por la industria cinematográfica, sino por la misma disciplina de las relaciones internacionales en el mundo occidental. La dominación masculina ha podido establecerse como un canon a lo largo de la tradición histórica. Es así como Hooper presenta las múltiples masculinidades a través de los modelos de hombre que, con ciertas características –hombre griego, hombre judeocristiano, etc.– permite comprender las tradicionales conceptualizaciones “mainstream” adoptadas desde el campo de las RRII (Hooper, 1998, p.33). En particular, la representación de la guerra, en la película de Coppola, se concibe como el género desde la construcción social. Este es determinado por el uso de la fuerza y de la hegemonía imperialista ejercida exclusivamente por los hombres; allí, el “otro” es relegado a un segundo plano. En el cine Hollywoodense, por excelencia, la figura varonil impera como el mesías que salva al mundo de la desgracia inminente.

Por su parte, Yúdice (2002) muestra que el desplazamiento de Hollywood al exterior constituye una oportunidad para sacar provecho de la internacionalización de los servicios de producción, es decir de la división del trabajo. De la misma manera, expresa que un festival cinematográfico, es en gran medida, un compuesto tan internacional como la ropa o los automóviles, cuyas partes están hechas en diferentes partes del mundo y su confección o ensamblaje se hace en un país distinto.

En este punto, es preciso mencionar que la cultura cinematográfica norteamericana, representada en el “mainstream” del entretenimiento a nivel mundial, ha promovido de forma directa o indirecta la emergencia de los llamados

cines periféricos o movimientos cinematográficos bajo el lente de la teoría postcolonial.

### 2.3.2 Cine postcolonial

Sirva de ejemplo la importancia que tiene la industria Nigeriana –1000 películas al año– para prevalecer con su cinematografía en el escenario internacional. De igual manera, en la India, el famoso “Bollywood” se nutre muchas veces de las historias occidentales norteamericanas para elaborar *remakes* que luego vuelven a ser lanzados al mercado. Sin embargo, también hay una apuesta por producciones locales que se proponen representar la historia oculta que dejó el colonialismo a su paso.

Desde la mirada del movimiento del cine postcolonial, este tipo de películas se caracterizan por la descolonización de la mirada y sobre todo por el empoderamiento de los personajes en situaciones de marginalidad, exclusión y coerción. Del mismo modo,

puede afirmarse que es una constante histórica que las identidades de los sujetos subalternos, de los antagonistas, de los otros, se expliquen por las características estructurales del sistema-mundo y por la división internacional del trabajo. A pesar de su centralidad productiva, como señalaron Fanon y Edward Said, estos sujetos estuvieron siempre subrepresentados, alterizados e invisibilizados en la cultura hegemónica colonial del dominador (Turrión., 2011,p.17).

Desde entonces, el cine postcolonial contribuye a la visibilización de los cines emergentes que se caracterizan por la producción de relatos descolonizadores, orientados a la reivindicación de derechos sociales y a la resistencia del mundo globalizado desde movimientos alternativos. En el cine postcolonial, se insertan países de regiones de Asia, África y América Latina por supuesto. Estas propuestas audiovisuales desde la cooperación sur-sur también han contribuido al desarrollo de una diplomacia cultural, por fuera de los márgenes de la hegemonía occidental.

Finalmente, las prácticas y costumbres que constituyen la nación contemporánea, en el contexto global y particularmente en el escenario latinoamericano, permiten abordar los asuntos socio-políticos desde la perspectiva literaria y cinematográfica. Como se sugiere a lo largo de este trabajo, estas alternativas o artefactos de producción narrativa se complementan entre sí, a través de las teorías emergentes de las ciencias sociales –postestructuralismo, postcolonialismo, decolonialidad– en el marco de la idea de globalización económica y cultural.

### **2.3.3 Lecciones de soft power para Colombia.**

América Latina y, particularmente, Colombia están en un proceso de crecimiento económico y cultural, en el cual las experiencias de la diplomacia pública china sirven en buena medida para generar estrategias similares, teniendo en cuenta nuestros contextos locales. Colombia, con su diversidad y pluriculturalidad, podría aprovechar de manera efectiva sus saberes tradicionales y sus prácticas culturales provenientes de las distintas regiones para incursionar, de forma acertada, en el liderazgo de un contexto regional latinoamericano. Es importante contemplar

proyectos a mediano y largo plazo, tal como los conciben los chinos, y, en especial, en una sociedad como la colombiana en donde la inmediatez y “la cultura del atajo” se instauran como prácticas habituales de la vida cotidiana. Asimismo, puede fortalecerse el papel del Instituto Caro y Cuervo o crearse uno semejante, con una figura de mayor reconocimiento como Gabriel García Márquez, para fortalecer la enseñanza de las lenguas indígenas y se constituya como un centro académico de interés global, tal como lo tienen hoy en día la Alianza Francesa, el Goethe Institute, el Instituto Cervantes, el IBRACO brasilero y el mismo Instituto Confucio.

En esta misma línea de reflexión, y tal como se enunció al inicio de este capítulo, la política exterior colombiana se debe nutrir no solo de las prácticas y toma de decisiones que derivan de las grandes teorías de las relaciones internacionales (realismo, liberalismo y neoliberalismo), sino que es necesario retomar el conocimiento tradicional y ancestral como fuente de sabiduría de manera que lo han hecho los chinos con el confucianismo. Este cúmulo de experiencias y saberes provenientes del territorio local permitiría difundir valores en el extranjero para el mejor entendimiento con otros países y para abordar problemáticas de la agenda global, como el calentamiento global y los temas vinculados con los derechos de propiedad intelectual.

De igual forma, es necesario que las políticas públicas en Colombia se direccionen hacia el fortalecimiento de programas para el desarrollo de la tecnología, la ciencia y la innovación. Esto nos llevaría necesariamente a mejorar los procesos pedagógicos para la creación y el emprendimiento en la escuela, mejor formación de maestros y la idea latente de renovar la educación positivista y tradicional que estanca las formas de producción del saber.

Finalmente, estos programas alrededor de la ciencia, la tecnología y la innovación deberían articularse a proyectos de emprendimiento en el sector de las industrias creativas y culturales (multimedia, cine, videojuegos, etc.), para dar solución a problemas medioambientales, educativos y económicos. En este sentido el desarrollo de aplicaciones móviles para aprender idiomas, conocer los ciclos de producción agrícola o vender productos de la microempresa familiar podrían servir a modo de ejemplo de lo mencionado anteriormente. En últimas debemos volver hacia nosotros como país con una pluralidad de recursos culturales y naturales, y así confrontar nuestras acciones locales con las dimensiones globales.

### 3. DE LO LOCAL A LO GLOBAL: EL CINE COLOMBIANO EN LA ESCENA INTERNACIONAL

El propósito de esta investigación es favorecer nuevas maneras de entender cómo el cine colombiano puede llegar a contribuir al fortalecimiento de la diplomacia cultural a través de la circulación y exhibición de películas en festivales internacionales de cine. Bajo este contexto, las distintas convenciones sociales y los imaginarios de nación se ven reflejados en los discursos fílmicos que se han elaborado a lo largo del siglo XX en Colombia. Estos relatos cinematográficos han permitido revelar el arribo de los ideales de la modernidad occidental y la interacción del país en un escenario internacional.

Desde entonces los distintos fenómenos sociales del panorama nacional han servido como materia prima para la construcción de personajes, situaciones y narrativas alrededor de temas fundamentales como son la violencia y el narcotráfico, principalmente. Buen ejemplo de esto es que el cine colombiano mainstream sigue ostentando temas relacionados con la corrupción y el rebusque casi como un determinismo biológico y cultural, y en eso, repetidamente hay una conexión emocional con el público y su conformismo moral y político (Zuluaga, 2010). Esto trae consigo toda una época en que el cine y las representaciones de los grupos sociales se limitaban a los escenarios urbanos donde prevalecía la violencia y la exhibición del vertiginoso mundo juvenil. En este contexto, los jóvenes estaban en constante búsqueda de un reconocimiento social y de una auténtica visión del mundo, bajo un sistema que presumía de excluirlos y marginalizarlos.

El ejemplo más significativo son las películas de Víctor Gaviria. *Rodrigo D* (1990)<sup>7</sup> se constituye en una de las cintas más representativas de su repertorio como director. Del mismo modo, *La vendedora de Rosas* (1998) dispone de un relato que manifiesta la vulnerabilidad de la niñez, la violencia y las desigualdades sociales en el escenario urbano de Medellín. Entre tanto, se puede decir del cine de Gaviria que “sus personajes en ambos filmes serán niños en situación de total precariedad, en la miseria absoluta y en la mendicidad que es el caso de la vendedora, o en el sicariato, en *Rodrigo D*.” (Puerta Domínguez, 2015).

Este tipo de representaciones sociales a través del cine refuerzan la percepción de una nación que para los años noventa enfrentaba una cruenta guerra contra el narcotráfico bajo la mirada atenta de la comunidad internacional. En este orden de ideas películas como *La Virgen de los Sicarios* de Barbet Schoeder (2000) y *María Llena eres de gracia* de Joshua Marston (2004), sirven para seguir ejemplificando esta tendencia que, desde el cine, se gestó para representar acontecimientos sociales vinculados al tema de la violencia y el narcotráfico. Desde una perspectiva similar, Juana Suárez (2009) señala: “dada la dimensión de los efectos del narcotráfico en el panorama colombiano, no es de sorprender que se haya convertido en uno de los mayores campos discursivos de la producción cinematográfica”. Por otra parte, la nominación al Oscar para Catalina Sandino, en la categoría de mejor actriz por su papel en *María Llena eres de Gracia*, y su anterior obtención de un oso de plata en el Festival de cine de Berlín, se conciben como factores determinantes que permiten acelerar la incursión o la participación de Colombia en la industria trasnacional.

Otra circunstancia determinante para la irrupción de Colombia en el panorama cinematográfico internacional es la creación de la Ley 814 de 2003, mejor conocida como Ley de Cine. Este modelo apoyó a toda una generación de

---

<sup>7</sup> *Rodrigo D* de Víctor Gaviria es la primera película colombiana que participa en el Festival de Cine de Cannes.

productores y directores que, gracias a los recursos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC) pudieron llevar a cabo la realización de sus películas. Muchas de estas cintas lograron posteriormente tener una activa circulación y exhibición por los festivales de cine más prestigiosos del planeta (Cannes, Berlín, Rotterdam, Guadalajara y Toronto).

### **3.1 LEY DE CINE O EL FLORECIMIENTO DEL CINE COLOMBIANO**

Con la implementación de la Ley 814 de 2003, se han determinado una serie de estímulos tributarios y retornos monetarios favorables, para aquellas empresas que decidan realizar aportes económicos para el desarrollo de las películas colombianas. De acuerdo con lo estipulado por el documento que presenta la Ley de Cine este señala lo siguiente:

se adoptan medidas de fomento tendientes a posibilitar escenarios de retorno productivo entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en movimiento hacia su común actividad, a estimular la inversión en el ámbito productivo de los bienes y servicios comprendidos en esta industria cultural, a facilitar la gestión cinematográfica en su conjunto y a convocar condiciones de participación, competitividad y protección para la cinematografía nacional (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003).

De la misma manera es importante anotar la importancia que tiene la ejecución de la Ley como mecanismo de reconocimiento del patrimonio audiovisual y la identidad nacional, puesto que

por su carácter asociado directo al patrimonio cultural de la Nación y a la formación de identidad colectiva, la actividad cinematográfica es de interés

social. Como tal es objeto de especial protección y contribuirá a su propio desarrollo industrial y artístico y a la protección cultural de la Nación (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003).

De igual manera, este proceso de incentivos a la producción audiovisual prospera junto a una serie de estrategias de fortalecimiento alrededor de la formación de públicos, mayores posibilidades de circulación de las películas y de un proceso de internacionalización del cine colombiano. Respecto a la pertinencia de la Ley de Cine, Juana Suárez (2009) afirma: Hasta la fecha, la última legislación constituye el proyecto más ambicioso para hacer que el cine colombiano funcione con una base continua y se solidifique como industria, ya que intenta asegurar canales apropiados de distribución y exhibición (p. 211).

A partir de la implementación de la Ley de Cine se menciona que diferentes películas han sido auspiciadas con los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) y, que de igual forma, se han visto favorecidas para participar en fondos cinematográficos y en festivales Internacionales de cine. Tal como lo declara el periodista Ricardo Moncada (2013): “Desde el 2010 más de 125 películas y proyectos han participado en festivales, mercados y talleres internacionales. El año pasado, dichas producciones obtuvieron 30 premios alrededor del mundo”. En otras palabras, el aumento considerable de producciones locales y la formación de personal calificado para prestar servicios dentro de la industria audiovisual, revelan de igual manera las relaciones entre el cine y la producción de imágenes representativas de país. De tal manera que, desde el auxilio del Estado, se ayuda a evidenciar la importancia de la cinematografía en la construcción de una identidad nacional (Puerta Domínguez, 2015).

Por este motivo la participación de películas colombianas en festivales internacionales contribuye al fortalecimiento comercial de las mismas, tanto como al desarrollo de una política gubernamental enfocada en el sector cinematográfico.

Esta serie de acciones promovidas desde el campo institucional suscitan la implementación de diferentes estrategias de cooperación internacional a través de la cultura y, particularmente, del cine. En este trabajo se presenta cómo ciertos rasgos y elementos de cooperación internacional en los procesos de producción cinematográfica favorecen la creación de nuevos acuerdos y negociaciones comerciales alrededor de las producciones audiovisuales. Quizá sea útil señalar que el incremento de los distintos relatos desde el cine “nacional” ha provocado un giro hacia una perspectiva de creación y producción transnacional donde participan representantes de varios países.

En esta misma línea de reflexión y respecto a la pertinencia de los relatos del cine colombiano, Suarez (2009) señala:

el flujo de los bienes de consumo puede entenderse como una extensión derogatoria y de los homogeneizadores poderes coloniales o como una herramienta potencial para aumentar el interés y el contacto con otras culturas. En el caso del cine, la inserción en lo transnacional también se valora como una gran capacidad de mercadeo para productos o distribuidores y para un gran número de audiencias interesadas en ver y consumir estas películas (p. 210-211).

Los diferentes relatos de personajes y situaciones locales que se representan a través de películas colombianas en los últimos años se convierten en narrativas de interés para diferentes públicos en la comunidad internacional. Del mismo modo, más allá de un interés estético por parte de guionistas y directores, hay una necesidad de visibilizar las voces locales desde un sentido inevitablemente político o, en otras palabras, como afirma Appadurai (p. 69) “Estas vidas complejas, parcialmente imaginadas, deben pasar a ser el basamento de una nueva etnografía o, al menos de una etnografía que desee mantener alguna presencia, con una voz y acento propios, en un mundo transnacional y desterritorializado”. Entonces tal visibilización es la forma de encontrar una mirada particular, desde el

cine colombiano, para contar las historias locales, a través de ciertos arquetipos universales, y así pueda dar cuenta de narrativas que conectan con la misma situación social o económica de personas o comunidades a nivel global. Esta connotación de lo político es diferente de la contemplada durante las décadas del 80 y 90 como cine político (Osorio, Realidad y cine colombiano 1990-2009, 2010), el cual se comprometía en cierta medida con los conflictos políticos del país, en películas como *Cóndores no entierran todos los días* (1984) y *Edipo Alcalde* (1996).

### **3.2 FESTIVALES DE CINE: PAISAJES LOCALES, MERCADOS GLOBALES**

Desde el año 2004, cuando empieza a marchar formalmente la Ley 814, hasta el año 2014, se han realizado más de 180 películas colombianas que han abordado distintos temas y géneros, aun cuando la violencia se mantiene como tema central de la narrativa cinematográfica. Sin embargo, en los años recientes se ha percibido una reinención narrativa por parte de algunos guionistas y directores que han desarrollado temas alrededor del carácter antropológico sobre el territorio, los aspectos rurales y las acciones de las comunidades vulnerables o desplazadas. Al respecto es conveniente recordar a Maria Luna Rassa para mencionar

Esta representación de un espacio rural “desconocido”, que en los casos mencionados contó con las subvenciones del FDC (Fondo de Desarrollo Cinematográfico) creado en la Ley de Cine 814 de 2003, coincide con un mayor desarrollo técnico y narrativo que privilegia su circulación transnacional a través de festivales de cine fundamentalmente europeos (IDFA, Berlinale, Cinema Du Reel, Venezia, San Sebastián) y norteamericanos (Toronto, Sundance)

En el caso específico del cine colombiano, hay una intención estética y poética que se ha venido desarrollando en los discursos cinematográficos ligados a los escenarios locales, los paisajes exóticos, las comunidades étnicas, las poblaciones desplazadas, las músicas populares y las cartografías sociales que colindan lo antropológico con el resguardo de la conciencia ambiental. Estos elementos constituyen el corpus audiovisual que han determinado la particularidad narrativa de algunos largometrajes como *El vuelco del cangrejo* de Oscar Ruíz Navia (2009), *Los viajes del viento*, de Ciro Guerra (2009), *La sirga* de William Vega (2012), *Chocó* de Jhonny Hendrix Hinestroza (2012), *Cazando luciérnagas* de Roberto Gómez Prieto (2012), *Tierra en la lengua* de Rubén Mendoza (2014) e incluso cortometrajes, como *La cerca* de Rubén Mendoza (2004), o documentales como *Apaporis*, *Secretos de la selva*, de Antonio Dorado(2012), *Don Ca* de Patricia Ayala Ruiz (2013) y *La eterna noche de las doce lunas* de Priscila Padilla (2013).

Las características que configuran lo estético y lo poético de este tipo de cine colombiano (en el cual son determinantes la contemplación del paisaje, personajes vulnerables, comunidades desplazadas, protección del medio ambiente, idiosincrasia local, música popular y otros elementos de carácter antropológico) corresponden a lo que plantea Luna Rassa (2010) como el impulso etnográfico que, junto al dispositivo narrativo del viaje, permite entender el cine que representa el paisaje “otro”. Es decir, como producción fílmica de lo diverso. El cine que se perfila con unas características estéticas y de mercado necesarias para destacar dentro del llamado cine del mundo. De esta manera, estamos ante un cine colombiano glocalizado, es decir que resalta rasgos locales con intenciones de distribución global.

En esta misma línea de reflexión, Juana Suárez (2009) menciona:

La industria colombiana empieza a estar presente en festivales y ciclos, de manera más frecuente y con un mayor número de producciones. Otras metas contempladas en la Ley de Cine, consisten en la exploración de nuevas estrategias para obtener subvenciones nacionales e internacionales para la producción de cine. (p. 211)

En este contexto particular, se puede mencionar que los distintos festivales de cine alrededor del planeta, junto con los fondos de financiación, apoyan e invierten en producciones audiovisuales en distintos lugares del mundo. Estos escenarios internacionales de coproducción, subvención e intercambio audiovisual se han consolidado como espacios para el fortalecimiento de la diplomacia cultural, así como de los Estados junto con los actores no estatales.

La película Los Viajes del viento de Ciro Guerra es un claro ejemplo de lo mencionado anteriormente. Esta película fue producida por Ciudad Lunar Producciones, y contó con la coproducción de Razor Film Production (Alemania), ZDF - Zweites Deutsches Fernsehen (Alemania), Canal Arte (Francia), Cine Ojo (Argentina), Volya Films (Holanda). También participó en la Selección Oficial del 62° Festival de Cannes, fue Seleccionado en L'Atelier. Festival de Cine de Cannes (Francia) y asimismo recibió estímulos y reconocimientos del Latino Screenwriters Lab del Festival de Cine Latino de Los Ángeles (USA), el estímulo del World Cinema Fund del Festival de Cine de Berlín (Alemania), el Premio Hubert Bals Fund del Festival de Rotterdam (Holanda) y de la Convocatoria de iniciativas para las ventas internacionales (Delivery) - Ibermedia (2009).

De lo anterior, se desprende la manera en la cual se crean nuevas nociones y categorías para definir las formas de producción del cine en las dinámicas de la industria mundial. Al respecto es conveniente referirse a lo que plantea Ana Sedeño (2013):

Cine transnacional, narrativa network, narrativa vernácula, accented cinema o narración postclásica son sólo algunas denominaciones iniciales de esta transformación radical de las características estéticas y discursivas del cine contemporáneo en su adaptación a cambiantes condiciones de financiación y producción, principalmente. (p.299)

Por consiguiente, estamos ante una miscelánea cultural procedente de la participación de muchos actores que, en calidad de coproductores, festivales o fondos internacionales, promueven la circulación de flujos de capital y bienes culturales a través del cine colombiano en el marco de la cooperación internacional. Estas dinámicas de cooperación internacional han venido consolidando propuestas audiovisuales que abordan realidades étnicas y culturales diversas, y que, asimismo, se constituyen como lugar de enunciación, al ubicarse en esa frontera entre la ficción y el documental.

Reafirmando lo anterior, Suárez plantea: (2009)

*Los nuevos directores se están beneficiando de un incremento en los intercambios internacionales y de talleres con instituciones transnacionales como Ibermedia y Fonds Sud (que han operado sobre todo como productores) y los diferentes segmentos de "cine en construcción" y apoyo a los nuevos cineastas, y a través también de los talleres para nuevos creadores de los múltiples festivales de cine de los países del primer mundo que buscan mediante estas estrategias su viabilidad futura. (p.215)*

Este panorama demuestra cómo las estrategias gubernamentales, –por ejemplo, el fortalecimiento de las políticas públicas en cultura– y los procesos de creación audiovisual –desarrollada por guionistas, directores y productores entre otros– empiezan a organizar un ecosistema de la industria audiovisual en el país y lo convierten en un actor emergente de interlocución en el sistema internacional. En

palabras de Diego Cardona y Martha Ardila (2005), “[a]lgunos de esos nuevos actores tienen sus propias redes internacionales que trascienden las de los países mismos y, por supuesto, las de la política exterior tradicional.” (p.XVI). En este sentido, las dinámicas de circulación y exhibición de las películas colombianas en los festivales y mercados internacionales de cine fortalecen las diplomacias paralelas de estos actores. A su vez, consolidan nuevas estrategias para la diplomacia cultural en el marco de la política exterior colombiana.

### **3.3 MIRADAS DE NACIÓN<sup>8</sup>**

#### **3.3.1 Los viajes del viento, de Ciro Guerra (2009).**

En *Los viajes del viento* de Ciro Guerra (2009), Ignacio Carrillo es un juglar que viaja en burro por toda la Costa Caribe hasta las entrañas del desierto en la Guajira. Ignacio Carrillo tiene como propósito cumplir la promesa de entregar su acordeón al maestro de toda la vida, tras la decisión de no volver a tocar. Sin embargo durante este viaje aparece Fermín González, un joven aprendiz que quiere recoger el talento y el legado musical de Ignacio, quien se niega continuamente a compartirle algún tipo de conocimiento.

Y en esto se presenta una sugerente paradoja, casi poética si se quiere, pues los dos van en la misma dirección geográfica, pero la dirección espiritual y emocional es completamente opuesta: ser o no juglar, querer devorarse el

---

<sup>8</sup> *En los Anexos, se encuentra la información concerniente a las fichas técnicas y los festivales internacionales en los cuales ha participado cada película.*

mundo o estar consumido por él, buscar un saber o quererlo olvidar y así una serie de contrastes que, en lugar de distanciarlos, parece unirlos a cada paso que dan (Osorio, 2009).

Es interesante analizar cómo ambos personajes emprenden un viaje de movilización geográfica por el paisaje del caribe colombiano, simultáneo con el viaje interior consonante a sus propias emociones, sueños y expectativas. De hecho, en algunos momentos de la película se insinúan referencias literarias universales como El Quijote –representación del juglar y su aprendiz– y la alusión evidente al realismo mágico, a través de la energía sonora del paisaje, el poder del encantamiento en los personajes y ciertos matices en el paisaje natural. Igualmente, es irremediable no percibir la similitud de los rasgos físicos de Ignacio Carrillo con Gabriel García Márquez; su bigote y su voz caribeña lo delata. Aún más, la imagen de Ignacio junto a su burro alude a la memoria icónica de Juan Valdez, provocando indirectamente una alusión a los símbolos nacionales que tienen mayor proyección internacional, como son el café, el sombrero vueltiao, el vallenato, el realismo mágico y otras etiquetas culturales de nuestro país que se han vuelto “marca país” y productos tipo exportación.

Esta descripción sería incompleta si no señalamos lo que plantea Hopenhayn (2005) respecto al análisis de la cultura en el diálogo global:

Estas señales desde la cultura son los elementos para una nueva construcción utópica, a saber: reinventar y reconstruir el relato de la identidad a partir de la conjugación de lo oral, lo escrito y lo audiovisual/informático en pos de impulsar lo local/particular en el intercambio global. (p.19)

En todo caso, en la película, el paisaje adquiere valioso protagonismo como locación y, a su vez, se constituye como un personaje más, gracias al minucioso trabajo fotográfico y al tratamiento estético que concede fuerza al escenario onírico y enigmático de la costa caribe. Entonces, evoca la fuerza mística de la

idiosincrasia cultural de la región. En resumidas cuentas, y como lo enuncia Luna Rassa (2010) refiriéndose al relato cinematográfico,

Podríamos pensar estos caracteres como figuras recortables que se mueven sobre espacios de postales: paisajes nostálgicos y hermosos que comunican su espacio interior a partir de metáforas geográficas. El sujeto en este cine se deja llevar, invadir e incluso eclipsar por su entorno. (71)

Y en esa forma, los paisajes son personajes que ayudan a configurar las características de los protagonistas del relato y a comprobar los dispositivos de un cine contemplativo y, por lo tanto, atractivo para los catálogos de los mercados internacionales de cine.

### **3.3.2 La eterna noche de las doce lunas, de Priscila Padilla (2013).**

El documental de Priscila Padilla representa, entre postales paisajísticas del mar y el desierto de la Guajira colombiana, la tradición y el rito de iniciación de las niñas wayúu en cuando tienen su primera menstruación. Las niñas, como parte de esta ceremonia, deben estar encerradas durante un año (doce lunas) para distanciarse del mundo exterior, particularmente de la vista de los hombres. Durante el encierro, la niña aprende a tejer pues ésta es una forma de construir su camino de mujer y, en su reflexión solitaria, asimila los principios y los asuntos del mundo femenino. Filia Rosa Urana, la protagonista, en una de las escenas del documental declara: “convertirme en una mujer significa que ya no me puedo reír”. Tal situación refleja la ruptura entre la infancia y el mundo adulto. De acuerdo a lo anterior Julián David Correa (2013) señala:

Mientras se prepara el encierro de Filia Rosa, se ve a una niña feliz y un poquito asustada, que vigila la construcción del lugar de su encierro y que escoge la tela colorida que la acompañará. Cuando el ritual se inicia, una niña entra al encierro y cuando concluye, es una mujer wayuu la que sale.

En esta misma línea de reflexión, hay diferencias sustanciales entre los rituales de iniciación de las niñas y de los niños. En el primero hay un encierro y en el segundo se realiza bajo la tradición católica. De esta forma, en el ritual del niño se consagra un festejo a la libertad del hombre.

Asimismo, en la película, las imágenes del paisaje natural –los atardeceres junto al mar– juegan un papel fundamental para generar una sensación de contemplación y reflexión frente a lo que sucede. De cierta manera, el carácter nostálgico del paisaje evoca las diferentes problemáticas ambientales actuales de La Guajira colombiana y como estas conllevan a problemas mayores en el orden social y económico.

Se observa como en el documental hay permanentes tensiones entre la tradición y la modernidad como se ve en la escena del almacén de telas, en la cual se juzga el encierro de la niña. Allí convergen las costumbres indígenas de los Wayuu con los avatares de la modernidad, representados en el uso de cámaras de filmación y celulares para registrar las prácticas cotidianas. Finalmente, esta producción fílmica propone la idea de revelar la diversidad cultural y las prácticas tradicionales que aún conservan las comunidades indígenas y que son necesarias para la interacción global del diálogo de saberes.

### 3.3.3 Cazando luciérnagas, de Roberto Gómez Prieto (2013).

La película narra la historia de Manrique (Marlon Moreno) quien busca confrontarse a sí mismo y con su soledad. La película transcurre en un apartado paisaje paradisíaco donde desempeña la función de cuidar una mina de sal. Sin embargo, allí entran en acción un animal, una perra que le gusta cazar luciérnagas, y Valeria (Valentina Abril), su hija de trece años quien decidió buscarlo para recuperar el tiempo perdido junto con su padre. A partir de allí se desarrolla una historia familiar en la cual se presenta la importancia de los valores y le llega al espectador un mensaje de reconciliación.

Al igual que *Los viajes del viento*, esta es una película en la cual prevalecen los paisajes sobrecogedores y contemplativos del Caribe colombiano. La fotografía juega un papel fundamental en la concepción estética de la película. En ella, los paisajes adquieren un valor a la altura de los personajes principales. En este tipo de narrativas, hay un uso permanente de los planos panorámicos que permite observar la majestuosidad de los escenarios naturales que funcionan, a su vez, como telón de fondo de las acciones y situaciones que se tejen en el relato.

En esta misma orientación, es indispensable examinar lo que menciona Osorio (2013) respecto a la película:

Otro protagonista de esta historia es el espacio. El amplio paisaje del mar, las playas y las salinas enfatizan el aislamiento del personaje y es aprovechado desde la concepción visual para crear unas imágenes bellas y expresivas, que tienen como principales cómplices al encuadre y a la luz. Incluso por momentos el relato parece más interesado en desarrollar esa belleza y expresividad que las mismas emociones de los personajes, sobre todo las del hombre, cuyo mutismo resulta más difícil de descifrar, al punto de que hace dudar un poco de

la película y ver su actitud como una impostura definida por el tipo de narrativa, como una cosa calculada cerebralmente desde el guion. (Osorio, 2013)

Se comprueba de este modo que la película hace parte de un corpus audiovisual, en el cual prevalecen las imágenes de paisajes naturales y los personajes en permanente Estado de vulnerabilidad. Se trata, desde luego, de considerar que bajo este contexto, la película tiene una forma particular de representación del territorio, por su ritmo pausado y por la abstracción de la historia. En este giro estético del cine colombiano *Cazando luciérnagas* es una película representativa de este periodo de transición en el cual las historias locales despiertan interés en algunos festivales internacionales de cine.

En el curso de este análisis se puede señalar lo siguiente:

El cine colombiano ya no le tiene miedo a los tiempos muertos, a los silencios o a las tramas con argumentos simples. Ya por la fuerte tradición literaria o por la sangre latina hirviendo en medio de este trópico, las películas en este país siempre han hablado mucho, mostrado mucho y pasan demasiadas cosas en ellas. De un tiempo para acá, películas como *El vuelco del cangrejo* (2010), *Porfirio* (2012) o *La sirga* (2012) han buscado cambiar este paradigma (Osorio, 2013)

Es conveniente señalar que esta película fue una de las seleccionadas por la cancillería colombiana para ser exhibida en el exterior como estrategia para el diálogo de saberes y encuentro cultural en el marco del programa La muestra del cine colombiano. Además, las características de esta película, en su propuesta estética, son una herramienta persuasiva para los curadores de los festivales y para los agentes de los mercados cinematográficos.

### 3.3.4 La sirga, de William Vega (2012)

Tanto la representación de la mujer y el hombre campesino como del paisaje rural, son elementos fundamentales en esta película de William Vega. *La sirga* desarrolla su historia en un contexto social marcado por el desplazamiento forzado. Este contexto de violencia en el campo forja el carácter de los personajes de la película que luchan, desde las labores cotidianas, por encontrar el sentido de la vida en medio de la desesperanza del conflicto armado.

Ahora bien, uno de los principales aciertos de la película es mostrar de manera sutil y no evidente esa violencia como una presencia consecuente en los días de Alicia, la protagonista de la historia. La violencia es un telón de fondo que se entrelaza con una sociedad machista en la cual el papel de la mujer es limitado exclusivamente a ser instrumento para el trabajo y convertirse en objeto sexual, por parte de los hombres de la familia.

Es necesario enfatizar la importancia de los actores naturales de la película puesto que esto confiere una hiperrealidad a la historia y ayuda a conectar o generar identificación con el espectador. Asimismo, estos personajes, junto con las situaciones y las acciones que se muestran por naturalidad, contribuyen a considerar la película como un ejercicio fílmico entre la ficción y el documental. A esto se añade lo que menciona Juan Carlos Rincón (2012):

La soledad de los personajes, atrapados en su refugio atemporal (no tienen electricidad y el contacto con el resto del país es mínimo), es ejecutada a la perfección por actuaciones poderosas dentro de su silencio. El diálogo es el necesario y el espectador entiende, pero debe estar dispuesto a ir más allá de lo obvio para comprender lo que se esconde tras la cotidianidad de los personajes. (Cerosetenta, 2012)

En consecuencia, hay una constante importancia de la vida rural, las costumbres y la cultura conservadora y patriarcal colombiana. Si bien *La sirga* no es una película alusiva a la violencia explícita, sí le apuesta a relatar la interacción entre los habitantes y la propia geografía del paisaje colombiano a través de las magníficas imágenes de la laguna de la Cocha, en Nariño. Allí, la niebla es un dispositivo metafórico de representación de lo que no podemos ver pero que sabemos que está allí, oculto. Un telón entre el pasado y el futuro de una nación que le apuesta a construir un escenario del posconflicto, rescatando la imponente del paisaje natural y el cuidado de los recursos naturales.

### **3.3.5 La cerca, de Rubén Mendoza (2004).**

En este mismo sentido *La cerca*, de Rubén Mendoza (Colombia, 2004) es la reflexión sobre la familia, el perdón y la reconstrucción de la memoria del conflicto armado en nuestro país. Francisco Maldonado es un hombre capaz de llegar a la tregua sacando sus banderines blancos; sin embargo, no contempla la posibilidad de otorgar el perdón a su padre, quien representa la figura patriarcal, terrateniente, colonial y machista –arquetipo del padre de familia colombiano–.

También es importante la reflexión que suscita el tema de la posesión de la tierra como elemento puntual que dio origen a la violencia bipartidista y a la condición del territorio ligado a unas costumbres y tradiciones de ciertas regiones. El rancho y la finca no solo son el botín de la herencia familiar por el cual se entra en conflicto; la tierra, a su vez, es la extensión geológica y la superficie socio-política que indica que, bajo ella, yacen los muertos de la guerra.

A diferencia de otras propuestas, Mendoza decide mostrar no solo lo superficial de la violencia, lo gráfico. Su exploración va más allá, intenta encontrar explicaciones a las preguntas fundamentales: ¿qué hace que nos estemos matando desde hace ya varias generaciones?, ¿por qué es tan difícil el perdón? Comprimadas en la duración de su cortometraje, casi impecable en su narración audiovisual... (Castro, 2014)

*La cerca* es, además, la zanja que circunda y delimita el acontecimiento familiar o lo estrictamente privado, de todo aquello que se vincula a la violenta costumbre de ejercer dominio a través del usufructo del territorio. No obstante, esta película es la metáfora de una herida social –la violencia– en la mitad de la geografía rural, que no has costado sanar y nos ha sido imposible cicatrizar. Esto se pone en evidencia en la escena en la cual el hijo le dice a su padre: “Puede llamarse Juan Cristo pero no le quita lo Mal-donado”. Este juego de palabras surge del hecho de haber convertido el otro lado de la cerca en un potrero que hace las veces de cementerio.

Este cortometraje representa, a través de su relato, la violencia que como nación estamos en la necesidad de superar. Es este momento, los diálogos de de paz para finalizar el conflicto armado son noticia nacional y tiene alta incidencia mediática en el escenario internacional, la película vuelve a estar vigente como herramienta de análisis y reflexión.

### **3.3.6 Don Ca, de Patricia Ayala (2013).**

El documental de Patricia Ayala recoge la historia de Camilo Arroyo Arboleda, un hombre blanco polifacético –lanchero, profesor de escuela, sacamuelas,

farmaceuta, motorista, leñador entre otros– que convive en un pueblo del Pacífico colombiano con un grupo de muchachos afrodescendientes. Estos jóvenes lo consideran un padre y, a la vez, un mentor para desarrollar el proyecto de vida y conquistar la libertad en medio de un contexto marcado por la violencia. Y es precisamente el concepto de libertad que la directora Patricia Ayala se propone rescatar a lo largo de la película. La idea del hombre blanco misionero que llega a tierras desconocidas y quiere alcanzar su libertad ayudando a los más vulnerables y lejos de su familia cuya característica es ser privilegiada y de Popayán.

En palabras de Johnson (2014) es conveniente señalar:

Camilo Arroyo es descendiente de los Arboleda, una de las familias con dinastía esclavista más grande de Colombia en el siglo XIX, cuyo miembro más ilustre fue el político y poeta conservador Julio Arboleda Pombo. Los Arboleda debían su fortuna en buena parte al oro que sus esclavos sacaban de sus vastas minas en la costa pacífica. A su vez, mucha de la colonización del Pacífico colombiano, incluyendo Guapi, se hizo por esclavos que lograron escaparse de las minas. (Johnson, 2014)

Habría que mencionar al respecto, que la historia de la película va más allá de una biografía particular y busca manifestar las tensiones sociales y culturales visibles entre dos grupos sociales que habitan en regiones geográficas muy cercanas. Es decir, por un lado, se muestra a Camilo Arroyo como un hombre de buenas maneras en Popayán, una ciudad caracterizada por su tradición religiosa y conservadora, por el otro lado, las escenas filmadas en Guapi, lo presentan con una personalidad vulnerable y en total desparpajo. Todavía cabe considerar que estas características, junto con las celebraciones festivas en Guapi como en Popayán, ponen de manifiesto ciertas dicotomías propias de la modernidad. Estas tensiones son particularmente las que confrontan lo sagrado, lo culto y lo superior propio del colonizador frente a lo profano, lo iletrado y lo subordinado que se les concede a las comunidades nativas.

Vale la pena también considerar la visión del territorio que elabora la revista Arcadia (2013) en uno de sus artículos dedicados al documental:

En 90 minutos, se percibe lo vulnerables que están las comunidades que viven en medio del conflicto y lo difícil que es permanecer ajenos a él. Por eso resuenan las palabras que dice Arroyo sobre el final de la cinta. Luego de hacer una oda a Guapi y a su población asegura que era un pueblo feliz hasta que le cayó Colombia encima con toda su violencia. "Es impresionante –comenta Ayala– Colombia suena como una maldición que le cae a la gente". Revista Arcadia, 2013

Esta producción fílmica, que ha tenido varias participaciones en festivales internacionales, muestra además como el Estado colombiano tiene poca o ninguna presencia para garantizar los derechos sociales y económicos de las poblaciones del Pacífico colombiano. Esta región en particular se ha visto afectada históricamente por el aislamiento en la geografía nacional y por las incesantes olas de violencia producto de los grupos armados, las actividades asociadas al narcotráfico y el reciente incremento de bandas criminales.

A partir del análisis de este documental se podría distinguir diferentes factores que construyen una percepción de nación desde la visión particular de un sujeto que se desenvuelve en una región geográfica en particular. De esta suerte es como este tipo de relatos contribuyen a representar la nación desde lugares de enunciación particulares que a la vista de la comunidad internacional despiertan un significativo interés.

### 3.3.7 El vuelco del cangrejo, de Óscar Ruíz Navia (2010).

La película de Oscar Ruíz Navia es la metáfora que representa el conflicto armado colombiano a través de la experiencia de Daniel, un viajero que llega a un lugar llamado La Barra en la costa Pacífica colombiana. Allí se encuentra con las tensiones permanentes entre un colono que es apodado por los lugareños de La Barra como “el Paisa” y Cerebro, un habitante que por muchos años ha desarrollado sus actividades económicas en el territorio que ahora está en disputa.

Al igual que ocurre en *Don Ca*, en *El vuelco del cangrejo*, hay una representación de intereses alrededor del colono como misionero, pero también como pequeño comerciante que intenta apropiarse de los modos de producción económica. Esas tensiones se manifiestan con fuerza sobre todo en aquellos lugares como La Barra en donde no hay una presencia significativa del Estado y los pobladores tienen que solucionar los conflictos de acuerdo a sus propios intereses y beneficios.

De manera semejante, el tema central de la película permite inmediatamente relacionarlo con el problema de la posesión de la tierra en Colombia, el cual fue uno de los factores sociales que incidió en el surgimiento del conflicto armado colombiano desde hace más de cincuenta años. Aún la reforma agraria en nuestro país es un tema pendiente en el marco de la implementación de las políticas públicas, necesarias para la equitativa distribución de la tierra y el efectivo aprovechamiento de las mismas.

Por otra parte en la película siempre está latente la representación de la vida cotidiana de los personajes anónimos y en la cual los límites entre la ficción y la realidad se mezclan, sugiriendo un relato que puede contribuir al análisis de determinadas problemáticas socioeconómicas en el Pacífico colombiano.

Además, hay que resaltar el papel de la música en la película, ya que evidencia la riqueza cultural y tiene el propósito de mostrar la identidad como un factor de cohesión de la comunidad, basado en su saber ancestral y producto de la herencia africana que ha permanecido en este lado del continente.

Es necesario evidenciar que estas formas de representación fílmica del nuevo cine colombiano buscan constituir un cine distante de los llamados *blockbusters* norteamericanos y de la industria cinematográfica de Hollywood. Es una apuesta por un cine que es realizado con presupuestos económicos limitados y con la presencia de actores naturales que confieren a las producciones una alta carga realista y emotiva. De igual manera, es una tendencia por construir historias que se distancian de los relatos producidos desde el ámbito hegemónico en el contexto de la industria fílmica global.

### **3.3.8 Chocó, de Jonhny Hendrix Hinestroza (2012)**

Chocó hace parte de las películas colombianas de los últimos años que apostó por representar a través del cine una visión de las costumbres, las tradiciones y las problemáticas del Pacífico colombiano. Esta película narra la historia de una mujer desplazada por la violencia llamada Chocó quien tiene que recurrir a distintos trabajos informales (recoger oro en una mina o lavar ropa en familias vecinas), para poder sostener a su familia conformada por sus dos hijos y su esposo. Sin embargo, este último es un músico que gasta tiempo y dinero en fiestas y encuentros con sus amigos, despreocupado por el bienestar de su propia familia.

No obstante esta historia es el dispositivo que contribuye a revelar historias paralelas y elementos que están presentes en el desarrollo la película. Entre estos elementos se encuentran el rol de la mujer como cabeza de hogar, el machismo, la falta de regulación de la minería ilegal, la deforestación ambiental, la inversión extranjera y la corrupción en el manejo de los recursos para el desarrollo de la región.

Respecto a la condición vulnerable de la mujer en la película, la figura de Chocó es la representación de la Mujer-Nación como heroína negra que ha sido abusada y agredida. Por lo tanto, tiene que velar por sacar a sus hijos adelante y poder sobrevivir a pesar de las adversidades. (Pernett, 2012). En esta medida, la película contribuye a revelar ese proyecto de nación desde las comunidades vulneradas como un asunto pendiente de los colombianos. De esta manera, es preciso señalar lo siguiente:

Se ha pasado de una mirada de la nación en la que se propone una vía de integración de los sectores populares al proyecto civilizador blanco por medio de la subyugación o el acomodamiento sumiso, a una metáfora de la independencia que se gana con la toma de consciencia y la venganza contra el poder allí donde radica su orgullo e invencibilidad. (Pernett, 2012)

En un relato de simbologías, donde se funde la música del Pacífico con el paisaje natural, la película logrò exponer las problemáticas de las condiciones socioeconómicas como un discurso paralelo o un dispositivo metafórico que contribuye a la construcción de miradas de nación, “Además de esto, Chocó rescata en su construcción dos tradiciones literarias que tuvieron su auge en nuestro país en el siglo XIX: el costumbrismo y la alegoría de la mujer como metáfora de la Nación” (Pernett, 2012)

Esta revisión es necesaria para identificar que junto a El vuelco del cangrejo o Don Ca, Chocó hace parte del corpus audiovisual de algunas películas

colombianas que abordan temas relevantes para la política nacional y para los intereses del país en escenarios internacionales (Alianza del Pacífico). Además a esto se puede agregar lo siguiente:

Chocó, logra colarse entonces a la lista de cintas que se alejan de lo chabacano y el narcotráfico para contar otra historia nacional. Finalmente, hay que recordar que el cine, como la música, escritura y el arte en general, es el medio que un país exorciza sus demonios. Por eso, siempre habrá directores produciendo filmes sobre las dictaduras, el holocausto y las guerras mundiales, entre otros temas. (Contreras, 2012)

Finalmente, la observación anterior ilustra en términos generales la importancia de la cultura, pero sobre todo del cine para dar cuenta de las diversas representaciones de nación como medio para la catarsis colectiva y la reconciliación.

### **3.3.9 Apaporis, Secretos de la selva, de Antonio Dorado (2012).**

El documental realizado por Antonio Dorado (2012) presenta las tradiciones culturales y las costumbres ancestrales de las comunidades indígenas de la selva amazónica. Basado en los diarios de viaje del científico etnobotánico Richard Evans Schultes, el realizador colombiano, reconocido por la serie documental “Rostros y Rastros”, busca visibilizar las prácticas indígenas relegadas históricamente por los avatares de la modernidad occidental.

El ejemplo más significativo para la construcción de una idea de nación son las representaciones filmicas sobre el Amazonas colombiano, puesto que en ellas se

exhiben los diversos ecosistemas naturales como patrimonio nacional. Al tiempo, se revelan las formas en que las minorías étnicas y los grupos sociales minoritarios son desplazados por la violencia generada por el conflicto armado. Asimismo, en estas películas están

Mostrando cómo sobreviven las lenguas y conocimientos ancestrales, en medio del conflicto armado y las políticas del Plan Colombia es un documental en el que se cuestiona el desplazamiento de la guerra hacia la selva; pese a la lucha de los chamanes por combatir a los espíritus malignos, las comunidades están asediadas por la desaparición de sus lenguas y culturas. (Pantalla Colombia, 2013)

De lo señalado anteriormente, es significativo mencionar a modo de antecedente, que el sociólogo colombiano Alfredo Molano (1997) había realizado un estudio de investigación similar al realizado por Dorado en el documental. A través del libro *Apaporis, viaje a través de la selva*, Molano pone en evidencia varias problemáticas que se presentan en los territorios indígenas cercanos al río Apaporis.

Ahora bien, esta preocupación por estudiar las tradiciones de las comunidades amazónicas data precisamente de los exploradores extranjeros que realizaron investigaciones valiosas desde el campo de las ciencias naturales y las ciencias sociales. En esta misma línea de reflexión, el cine colombiano de los últimos años se ha interesado por involucrar, en sus guiones cinematográficos, experiencias de viajeros o historias de vida de los habitantes que posteriormente son llevadas a la pantalla grande. Es más, cabe recordar que una película como *El Abrazo de la Serpiente*, obtuvo recientemente numerosos premios internacionales y fue la primera película colombiana nominada a los premios Oscar en la categoría de mejor película extranjera. Si bien esta película no está involucrada en el análisis de este trabajo de investigación, sí es un ejemplo ilustrativo de cómo las producciones sobre la riqueza y la diversidad de las comunidades indígenas y su

propia visión cosmogónica de los recursos naturales, son elementos que en el escenario internacional se les concede un aspecto místico, exótico y, por lo tanto, atractivo para ser explorado.

### **3.3.10 Tierra en la lengua, de Rubén Mendoza (2014).**

La *cerca* expone una historia de violencia en el campo colombiano. Sin embargo, tal violencia es estetizada en tanto que se muestra como una trasescena de lo que ha venido sucediendo en estos lugares distantes de las grandes urbes. Silvio es el protagonista de este relato. En este, se evidencia la relación con sus nietos a los cuales los convida a pasar una temporada en el campo para que cumplan labores campesinas y así les conceda enseñanzas útiles para la vida. Silvio les dice a sus nietos que quieren que lo maten pues ya no soporta su condición de vejez en un universo que considera ya no le pertenece. El protagonista es la representación del campesino que ha trabajado toda una vida en la herranza, además de soportar el acecho de la violencia en los llanos orientales. Este lugar representa la nostalgia de la vida que debe padecer, pues vive en un contexto donde la esperanza está por desvanecer. Sin embargo, los nietos buscan la manera de perpetuar y extender ese legado que ha sido el abuelo, para toda la familia. Ahora bien,

Lo más contradictorio o paradójico de *Tierra en la lengua* es que al representar la violencia por momentos la reproduce y se vuelve su cómplice, incluso estetizándola, convirtiéndola en el objeto de su amor. Tema y estilo corren el riesgo de hacerse indiferenciables. (Zuluaga, 2014)

La película confirma la idea de que este tipo de cine colombiano configura una violencia casi poética que intenta dejar en el pasado el cine urbano y marginal donde la violencia explícita de los personajes era la situación/acción principal. En este, relato el campo como representación fílmica es el dispositivo de evocación para analizar cómo las historias pueden evocar y sugerir, en lugar de poner en evidencia. Al respecto, Zuluaga menciona

Las cosas y los seres han sido expulsados de un improbable paraíso. Esa narrativa, que no es la de la nostalgia, configura sin duda nuestro mejor cine político reciente pues más que atarse a los acontecimientos de la Historia con mayúscula nos enseña a ver los pormenores, las relaciones contrariadas por el poder, y lo hace con las mejores armas que el cine tiene: por mostración y no por demostración. (2014).

La tierra en la lengua junto con *La cerca* y *La sirga* constituyen ese corpus audiovisual en el cual el campo colombiano es un personaje principal. Por consiguiente, hace parte fundamental para el desarrollo de la estética de lo rural y en el cual es la representación de la esperanza, en medio de tantas adversidades; una especie de metáfora nacional. Este tipo de películas se nutre de esa violencia política y esa violencia social en las regiones, transformando experiencias de dolor en una suerte de representación poética de la muerte.

## CONCLUSIONES

Este trabajo recogió aspectos y hallazgos relevantes conforme al propósito principal que se había proyectado al inicio de la investigación. Este propósito consiste en identificar cuáles son las distintas representaciones de nación desarrolladas en las películas que fueron seleccionadas para tal fin. Además, se busca establecer las formas en que este corpus audiovisual se inserta en las estrategias de la diplomacia cultural colombiana. El análisis de los distintos relatos de nación inmersos en las películas colombianas de los últimos años permitió examinar la importancia del cine como representación de la diversidad y las múltiples miradas de nación. Durante el trascurso de la investigación, encontramos información procedente principalmente del campo de las relaciones internacionales, las ciencias políticas, los estudios culturales y las aproximaciones teóricas sobre cine y comunicación que se encuentran en la literatura académica.

Bajo este contexto, se confrontaron perspectivas teóricas con el fin de reconocer los alcances pero también las limitaciones del objetivo de la investigación y del objeto de estudio. Asimismo en el camino, surgieron nuevos interrogantes que movilizaron la investigación y permitieron abordar los factores metodológicos y epistemológicos transversales de este trabajo.

En el capítulo titulado *La idea de nación* se observa que la idea de nación es construida permanentemente por las distintas comunidades que habitan determinado territorio. Si bien la nación ha estado vinculada tradicionalmente bajo unos parámetros de formación del Estado y de todo el establecimiento jurídico administrativo que lo organizan, en el caso particular colombiano, estamos ante una percepción de nación que se caracteriza por sus elementos multiculturales y pluriétnicos. En este sentido, la nación se configura como una comunidad imaginada como Anderson lo señala, que incluso va más allá de las delimitaciones geográficas de las fronteras de un territorio y se distribuyen en

diferentes puntos geográficos del planeta. Sin embargo, a diferencia de lo que plantea Anderson respecto a una construcción de nación en tiempo homogéneo, para esta investigación es importante el hallazgo de la teoría postcolonial, particularmente desde la perspectiva de Partha Chaterije. Este politólogo considera el origen y desarrollo de las naciones en tiempos heterogéneos y distintos, puesto que en estas dinámicas no occidentales hay una serie de prácticas y tradiciones culturales diversas. En este orden de ideas, es un gran aporte a esta indagación académica puesto que las narrativas del cine actual colombiano se organizan en una diversidad de miradas que relatan perspectivas de nación desde distintas prácticas culturales y puntos geográficos del territorio natural.

En el segundo capítulo titulado *Global Players: el uso del poder en el sistema internacional*, se observa que el papel de la gestión de la cultura como herramienta de política exterior colombiana se había limitado a la participación en “actos culturales” para festejar fiestas patrias o rendir homenajes a pintores o escritores colombianos en el extranjero. No obstante, existen actualmente *Las acciones culturales de Colombia en el exterior*. En ellas, el cine cumple un papel importante puesto que se apoya *La muestra de cine colombiano* donde la diáspora colombiana tiene un lugar de encuentro en el extranjero. Asimismo, la cancillería junto con Proimágenes Colombia viene apoyando iniciativas de festivales de cine colombiano, promovidas por organizaciones de cineastas y académicos de las ciencias humanas que buscan resaltar la diversidad colombiana en el extranjero. De igual forma, se impulsan festivales que exponen temas como derechos humanos, interculturalidad, globalización, medio ambiente y el papel de la mujer en la sociedad contemporánea. En estos procesos de exploración encontramos que existe desde la cancillería propósitos comunes y afinidad con esta investigación. Por ejemplo, está el interés de percibir el cine como una herramienta importante de gestión cultural internacional para consolidar la idea de nación. Igualmente, se considera que las diferentes coproducciones y acuerdos de

cooperación internacional en términos de realización cinematográfica como Ibermedia, que fortalecen el papel de Colombia en la región y la participación de Colombia en escenarios internacionales como lo son la Alianza del Pacífico o las Naciones Unidas.

Es significativo señalar que las estrategias de la diplomacia cultural suelen ser ejecutadas o dar tiempo a sus resultados en periodos considerados de largo plazo, por lo que no generan el retorno inmediato en términos de inversión que muchos Estados quisieran. Muchas veces los gobiernos prefieren apostarle a iniciativas de marca país o *branding nation* que están asociadas a estrategias publicitarias del territorio y donde se puede concretar en periodos de corto plazo la inversión extranjera y las alianzas público/privadas.

Del mismo modo, en el tercer capítulo titulado *De lo local a lo global: el cine colombiano en el escenario internacional*, se evidencia la importancia que ha tenido el cine colombiano en el periodo comprendido entre los años 2004 y 2014, puesto que existen en estas producciones cinematográficas relatos y discursos que contribuyen a la construcción de identidad nacional. De igual manera, se observa el creciente papel del Estado que contribuye en el fomento de políticas y estrategias para la producción de cine local. Además se ha incrementado el número de producciones nacionales que han tenido apoyo de organismos regionales y transnacionales, que como los fondos y los mercados cinematográficos ha permitido el auge de modelos de coproducción audiovisual entre dos o más países.

De manera concreta, el fortalecimiento de las políticas públicas desde la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, articulado al trabajo de gestión internacional de la cancillería y de Proimágenes Colombia, seguramente consolidará la producción de cine colombiano y permitirá conversar sobre otros temas, más allá de los que han sido predominantes, como el narcotráfico y la violencia.

Las políticas de fomento audiovisual tienen aun mucho qué proponer a las estrategias de diplomacia cultural, particularmente acudiendo al cine como herramienta de interlocución global. Las participaciones, las nominaciones y los premios en los distintos festivales del mundo dan muestra de cómo el cine hecho en Colombia puede exponer relatos de nación que tratan temas que van más allá de las fronteras y son coyunturales en el sistema internacional.

Cómo resultado de las diferentes entrevistas que se implementaron en el trabajo se encuentra que este fenómeno del cine colombiano corresponde al incremento del papel de la cultura a nivel mundial. Desde el campo de las relaciones internacionales no se puede entender y comprender actuales fenómenos como el terrorismo transnacional, el tráfico de armas, las migraciones de África a Europa y la gobernanza ambiental si no se tienen en cuenta los aspectos culturales y las identidades de los actores que reconfiguran el sistema internacional. Bajo esta perspectiva propia del constructivismo, es importante mencionar el auge de los movimientos sociales y el papel de la sociedad civil con sus luchas territoriales, en la configuración de las identidades locales en un contexto de la globalización “hegemónica” de occidente.

Por otra parte hay un reciente interés en las facultades de relaciones internacionales por el tema de la diplomacia cultural, puesto que tradicionalmente los contenidos *mainstream* de las investigaciones tanto de pregrado y postgrado, giran en torno a los asuntos económicos, políticos y jurídicos de Colombia y su inserción en el sistema internacional.

De acuerdo con lo anterior, quedan varias reflexiones e interrogantes que permiten establecer el papel de América Latina como generadora de conocimiento para la percepción de una identidad cultural propia. Esta conversaría de manera horizontal con la producción del conocimiento anglosajón que domina el campo de las relaciones internacionales.

Definitivamente, el cine colombiano aún está resurgiendo de su inercia creativa. Por eso, ha empezado a construir historias desde los contextos regionales y ha

fomentado la producción de conocimiento para insertarse en el diálogo de saberes, que es tan trascendental hoy en día en el sistema internacional.

Otros interrogantes surgen respecto al objeto de estudio y los objetivos propios de la investigación, los cuales serían de interés particular profundizarlos en el desarrollo de los estudios doctorales. Estos cuestionamientos giran principalmente en torno al rol que asumen los actores emergentes en el sistema internacional, los factores e intereses económicos de los mercados cinematográficos globales y el contexto ideológico en el cual estos mercados se fortalecen. Por otra parte, está el interés por realizar un trabajo comparativo con otros modelos de implementación y ejecución de políticas cinematográficas con otros países de América Latina en el marco de las estrategias de las diplomacias culturales.

## BIBLIOGRAFIA

Anderson, B., 1993. Comunidades imaginadas reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica..

Anderson, B., 1993. *Viejos Imperios, Nuevas naciones*. En: Teorías del Nacionalismo.. Barcelona: Paidós., p. 320.

Anon., 2003. Alcaldía Mayor de Bogotá. [En línea]

Available at: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=8796>

Anon., 2012. cerosetenta. [En línea]

Available at: <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/la-sirga-o-el-silencioso-dolor-de-la-rutina/>

Ardila, M. D. C., 2005. Colombia y su mundo Externo: Dinámicas y tendencias. Bogotá: Editorial Gente Nueva Ltda.

Arlene B. Tickner, C. C. N. S., 2010. La Diplomacia Cultural en México y Colombia, Bogotá: s.n.

Bhabha, H. K., 2000. *Narrando La nación*.. En: La invención de Nación. Lecturas de la Identidad de Herder a Homi Bhabha.. Buenos Aires: Ediciones Manantial., p. 216.

BOLIVAR, I. J., 2005. LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN: DEBATES DISCIPLINARES Y DOMINACIÓN SIMBOLICA.. COLOMBIA INTERNACIONAL, pp. 86-99.

Carr, E. H., 1939. The Twenty Years' Crisis. New York: McMillian & Company Limited.

Chatterjee, P., 2008. La nación en tiempo heterogéneo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Chatterjee, P., 2008. La nación en tiempo Heterogéneo.. Buenos Aires: Siglo XXI.

Contreras, L., 2012. *Chocó, la heroína del cine nacional*. El Espectador, 03 agosto, pp. <http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/cine/choco-heroina-del-cine-nacional-articulo-365069>.

Correa, J. D., 2013. Kinetoscopio. [En línea]

Available at:

[http://www.kinetoscopio.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5:festivales&catid=5:cine-colombiano&Itemid=7](http://www.kinetoscopio.com/index.php?option=com_content&view=article&id=5:festivales&catid=5:cine-colombiano&Itemid=7)

[Último acceso: 2016].

Florian-Buitrago, M., 2008. *La María de Jorge Isaacs y su aporte en la construcción de la Identidad de los sujetos*. Revista Tabula Rasa, p. 338.

FRANCAIS, A., 2000. *El Crepúsculo del Estado-Nación. Una interpretación histórica en el contexto de la globalización*. Gestión de las Transformaciones Sociales - MOST.

García Escrivá, V., 2011. *Análisis textual de Apocalypse Now*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Gellner, E., 1993. *El nacionalismo y las dos formas de cohesión en las sociedades complejas*. En: Teorías del Nacionalismo. Barcelona: Paidós, p. 347.

Hass, R., 2008. *The age of Nonpolarity*. Foreign Affairs Magazine..

Held, D., 1997. *La democracia y el orden global. Del Estado moderno al Estado cosmopolita*. Barcelona: Paidós..

Hobsbawm, E., 1991. *Nación y Nacionalismos desde 1780*. primera ed. Barcelona: Crítica.

Hobsbawm, E., 2000. *Etnicidad y nacionalismo en Europa hoy*. En: La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder hasta Homi Bhabha.. Buenos Aires: Manantial, pp. 173-174.

Hopenhayn, M., 2005. *¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura*. En: D. Mato, ed. Cultura, política y sociedad. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, pp. 17-40.

Johnson Ben, M. F., 2014. *Razón Pública*. [En línea]  
Available at: <http://razonpublica.com/index.php/cultura/7284-visiones-de-la-costa-pac%C3%ADfica-en-el-documental-don-ca>

Lamo de Espinosa, E., 2015. *¿Importa ser nación?*. [En línea]  
Available at:  
[http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/web/rielcano\\_es/contenido?WCM\\_GLOBAL\\_CO NTEXT=/elcano/elcano\\_es/zonas\\_es/lamodeespinosa-importa-ser-nacion-espana-catalunya](http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/web/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CO NTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/lamodeespinosa-importa-ser-nacion-espana-catalunya)  
[Último acceso: 17 02 2016].

Lull, J., 1995. *Medios, Comunicación y Cultura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Márquez Restrepo, M. L., 2012. *La reconstrucción de la nación y la lucha por la memoria histórica en Venezuela*. Diálogos de saberes, Issue 36, pp. 127-138.

Ministerio de Cultura de Colombia, 2005. <http://www.mincultura.gov.co/>. [En línea]  
Available at:

<http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/migracion/DocNewsNo1499DocumentNo1852.PDF>

Morgenthau, H., 1986. Política entre las naciones. La lucha por el poder y la paz. Tercera ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Latinoamericano.. *Buenos Aires: Grupo Editorial Latinoamericano.*

Morin, E., 1993. *El Estado-Nación. En: Teorías del Nacionalismo. Buenos Aires: Paidós., p. 452.*

Nye, R. O. K. y. J. S., 1977. Poder e Interdependencia. Política mundial en transición.. *Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.*

Omar Rincón, M. S. G. J. Z. T., 2004. La nación de los medios. *Bogotá: Ministerio de Cultura.*

Osorio, O., 2010. Realidad y cine colombiano 1990-2009. *Medellín: Universidad de Antioquia.*

Osorio, O., 2013. Revista Kinetoscopio. *[En línea]*.

PANTALLA COLOMBIA, 2013. pantallacolombia.com. *[En línea]*

Available at:

[http://www.proimagenescolombia.com//secciones/pantalla\\_colombia/pantalla\\_colombia\\_pantalla\\_anterior.php?id\\_pantalla=269](http://www.proimagenescolombia.com//secciones/pantalla_colombia/pantalla_colombia_pantalla_anterior.php?id_pantalla=269)

Pernett, N., 2012. Razónpublica.com. *[En línea]*

Available at: <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/artes-y-libros-temas-33/3137-choco-la-pelicula-nostalgia-hecha-musica.html>

Puerta Domínguez, S., 2015. Cine y Nación. *Medellín: Fondo Editorial Universidad de Antioquia.*

Renan, E., 2000. *¿Qué es una nación?. En: La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha.. Buenos Aires: Manantial, p. 57.*

Revista Arcadia, 2013. RevistaArcadia.com. *[En línea]*

Available at: <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/donca-cine-documental-colombia-arcadia/33294>

Salomón González, M., 2001 . *La teoría de las Relaciones Internacionales en los albores del siglo XXI: diálogo, disidencia, aproximaciones. Revista Cidob D'Afers Internacionals, p. 11.*

Sanjines, J., 2014. *Narrativas de identidad. De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social en Bolivia.. Cuadernos de Literatura, pp. 28-48.*

Sedeño, A., 2013. *GLOBALIZACIÓN Y TRANSNACIONALIDAD EN EL CINE: COPRODUCCIONES INTERNACIONALES Y FESTIVALES. Fonseca, Journal of Communication – Monográfico 2 , p. 299.*

*Sommer, D., 2004. Ficciones Fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina.. Bogotá: Fondo de Cultura Económica..*

*Strange, S., 2001. La retirada del Estado. Quién gobierna el mundo en el capitalismo global ¿mafias, multinacionales, empresas de consultoría,. Barcelona: ICARIA.*

*Suárez, J., 2009. Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura. Bogotá: Universidad del Valle.*

*Tickner, A., Cepeda, C. & Nathalia, S., 2010. LA DIPLOMACIA CULTURAL EN MÉXICO Y COLOMBIA, Bogotá: s.n.*

*Zuluaga, P. A., 2014. Tierra en la lengua, de Rubén Mendoza: Un cine al margen de la razón. [En línea]*

*Available at: <http://pajareradelmedio.blogspot.com.co/2014/07/tierra-en-la-lengua-de-ruben-mendoza-un.html>*

*[Último acceso: 15 abril 2016].*

**ANEXO N° 1 MATRIZ METODOLÓGICA.**

<b>MATRIZ METODOLÓGICA ANÁLISIS DEL DISCURSO AUDIOVISUAL</b>				
<b>PELÍCULAS SELECCIONADAS</b>	<b>CATEGORÍAS/VARIABLES</b>	<b>CONTEXTO DE PRODUCCIÓN</b>	<b>CONTEXTO SOCIAL/HISTÓRICA</b>	<b>ELEMENTOS ESTÉTICOS</b>
<b>LOS VIAJES DEL VIENTO (2009)</b>	El paisaje natural. El paisaje nostálgico como personaje. Metáforas geográficas. Música tradicional. Tradición oral. Nomadismo.	Coproducción cinematográfica con Argentina, Alemania Francia y Holanda. Auspiciada y producida con recursos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico en el marco de la Ley de Cine 814 de 2003.	Auge de la promoción turística del país a través de estrategias de branding nación. Política de Seguridad democrática de Álvaro Uribe para la inversión extranjera en el país.	El paisaje como personaje, ritmo contemplativo y nostálgico del paisaje natural. Visibilizarían de las tradiciones culturales del caribe colombiano.
<b>EL VUELCO DEL CANGREJO (2010)</b>	Tradición/modernidad. Colonización. Conflicto armado.	Auspiciada y producida con recursos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico en el marco de la Ley de Cine 814 de 2003.	Ausencia histórica de las instituciones del Estado en las diferentes poblaciones del pacífico colombiano. Enfrentamientos permanentes entre las FARC y el Ejército Nacional durante todo el año. Culminan diez años de mandato presidencial de Álvaro Uribe e Inicia periodo presidencial de Juan Manuel Santos.	El paisaje como contemplación. Exaltación de la fotografía.
<b>LA SIRGA (2012)</b>	Conflicto armado colombiano. Metáforas de la violencia. Rol de la mujer. Tradición/modernidad. Recursos naturales.	Auspiciada y producida con recursos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico en el marco de la Ley de Cine 814 de 2003.	Contexto del conflicto armado y del desplazamiento de la mujer campesina e indígena. Tradiciones culturales de los habitantes del sur del departamento del Nariño.	metáforas naturales. Fotografía predominante en el relato y ritmo pausado. Personajes vulnerables, trabajo con actores naturales.
<b>CHOCÓ (2012)</b>	Rol de la mujer en la familia.	Auspiciada y producida con	Contexto del conflicto armado.	Escenas alegóricas de

	Machismo. Recursos naturales. Minería ilegal. Tradiciones culturales	recursos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico en el marco de la Ley de Cine 814 de 2003.	Ausencia del Estado colombiano. Vías de comunicación insuficientes. Problemática de la minería ilegal.(oro, platino)	alabaos y fiestas patronales. Exaltación de los recursos naturales y el paisaje característico de la región. Lenguaje entre la ficción y el documental.
<b>LA ETERNA NOCHE DE LAS DOCE LUNAS.</b>	Rol de la mujer en la comunidad. Tradicón/modernidad. Feminismo/machismo. Paisaje como personaje. Tradiciones culturales. Identidad.	Auspiciada y producida con recursos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico en el marco de la Ley de Cine 814 de 2003.	Ausencia del Estado colombiano. Tensiones entre prácticas culturales (tradicón indígena/estilos de vida contemporáneos). Tensiones entre La guajira y la frontera con Venezuela.	Exaltación del paisaje de la Guajira. Lenguaje documental. Trabajo con actores naturales.
<b>DON CA</b>	Tradicón/modernidad. Colonización. Conflicto armado. Identidad. Ausencia del estado.	Auspiciada y producida con recursos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico en el marco de la Ley de Cine 814 de 2003.	Ausencia del Estado colombiano. Tensión cultural High /Low. Tensión entre clases. Tradicón histórica del conflicto armado colombiano.	Trabajo con actores naturales. Frontera entre la ficción y el documental. Uso de distintos planos que dan cuenta de la vida del personaje principal.
<b>CAZANDO LUCIÉRNAGAS</b>	Metáforas de la geografía. Paisaje contemplativo. Familia. Diálogo de saberes.	Auspiciada y producida con recursos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico en el marco de la Ley de Cine 814 de 2003.	Alejamiento de la realidad colombiana; alusión al realismo mágico. Exaltación de la unión familiar.	Lenguaje metafórico. Ritmo contemplativo. Música tradicional del Caribe colombiano. Contrapunto entre actor profesional y actriz natural.
<b>TIERRA EN LA LENGUA</b>	Campo colombiano. Conflicto	Auspiciada y producida con recursos del Fondo	Desplazamiento forzado. El problema de la tierra y sus	Idealización de la vida campesina.

	colombiano.	de Desarrollo Cinematográfico en el marco de la Ley de Cine 814 de 2003.	dueños. Conflicto armado en Colombia. Vida campesina.	Planos psicológicos del personaje principal. Semiótica del color.
<b>LA CERCA (CORTOMETRAJE)</b>	Violencia bipartidista. Valores familiares. Ruralidad. Problema de la tierra en el campo.	Auspiciada y producida con recursos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico en el marco de la Ley de Cine 814 de 2003.	Violencia bipartidista. Conflicto sobre la propiedad privada rural. Violencia intrafamiliar. Patrones culturales patriarcales.	Hiperrealismo. Manejo del claroscuro. Musicalización de las imágenes. Tensión entre imagen nostalgia e imagen violencia.
<b>APAPORIS</b>	Ecosistemas naturales. Amazonia colombiana. Comunidades Indígenas. Conflicto armado	Auspiciada y producida con recursos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico en el marco de la Ley de Cine 814 de 2003.	Manejo de los recursos naturales en la Amazonía. Minería ilegal. Ausencia del Estado colombiano.	Planos panorámicos que contribuyen a reforzar la idea de lo sublime del paisaje selvático. Semiótica del color. Ritmo contemplativo.

## **ANEXO N° 2**

### **PREMIOS Y FESTIVALES INTERNACIONALES DE CINE.**

#### **LOS VIAJES DEL VIENTO DE CIRO GUERRA (2009)**

##### **Premios Internacionales**

- Latino Screenwriters Lab. Festival de Cine Latino de Los Ángeles (USA)
- Estímulo del World Cinema Fund. Festival de Cine de Berlín (Alemania)
- Premio Hubert Bals Fund. Festival de Rotterdam (Holanda)  
Convocatoria de iniciativas para las ventas internacionales (Delivery) - Ibermedia (2009)

##### **Participación en Festivales Internacionales**

- Selección Oficial del 62° Festival de Cannes
- Seleccionado en L'Atelier. Festival de Cine de Cannes (Francia)

## **LA ETERNA NOCHE DE LAS DOCE LUNAS DE PRISCILA PADILLA (2013)**

### **Premios Internacionales**

- Mejor documental latinoamericano, Festival Internacional de Cine Latinoamericano de Toulouse, Francia, 2013.

### **Participación en Festivales**

- Selección Oficial Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania 2013.
- Selección Oficial Festival Internacional de Cinema Latino-americano de Sao Paulo, Brasil 2013.
- Selección Oficial, The Film Society of Lincoln Center New York, 2013.
- Selección Oficial, Festival Internacional de Cine de Lima, Perú, 2013.
- Selección Oficial, Festival Internacional de Cine de Busan, Corea del Sur, 2013.

## **CAZANDO LUCIERNAGAS DE ROBERTO GOMEZ PRIETO (2013)**

### **Premios Internacionales**

- Mejor Director, Mejor Guión, Mejor Actriz y Mejor Fotografía en Largometraje Extranjero, Festival de Cine de Gramado, Brasil, 2013.

### **Participación en Festivales**

- Sección "Alicia en la Ciudad", Festival Internacional de Cine de Roma, Italia, 2013.
- Selección Oficial, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, 2013.
- Festival Internacional de Cine de Chicago, Estados Unidos, 2013

## **LA SIRGA DE WILLIAM VEGA (2012)**

### **Premios Internacionales**

- Primer Coral Ópera Prima, 34 Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 2012.
- Mejor Fotografía y Premio Especial del Jurado, 16 Festival de Cine de Lima, Perú, 2012.
- Cine en Construcción 21, Festival Internacional de Cine de San Sebastián y Rencontres Cinémas D'Amérique Latine de Toulouse, Francia, 2012. Producción, Fonds Sud Cinéma, Francia, 2011.
- Desarrollo de Proyectos Cinematográficos (2009) y Coproducción (2011), Programalbermedia, España.
- Beca Curso de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos Iberoamericanos, Fundación Carolina - Casa América, España, 2009.

### **Participación en Festivales**

- Programa Discovery, Festival Internacional de Cine de Toronto -TIFF-, Canadá, 2012.
- Horizontes Latinos, Festival de San Sebastián, España, 2012.
- Quincena de Realizadores, Festival de Cannes, 2012. (Estreno Mundial)

## LA CERCA DE RUBEN MENDOZA (2004)

- Selección oficial. Festival de Cine de Cartagena (Colombia)
- Festival de Cine y Video “La Linterna Magica” (Colombia)
- Cinefondation. Festival de Cine de Cannes (Francia)
- Festival de Cine de Huesca (España)
- Festival de Cine de Huelva (España) Festival de Cine de Toulouse (Francia)
- Festival de Cine de Barcelona (España)
- Festival de Cine de Beijing (China)
- Festival de Cortometrajes de Rio de Janeiro (Brasil)
- Festival de Cine de Toronto, Alucine (Canadá)
- Festival de Cine Cero Latitud (Ecuador)
- Festival Internacional de Cine Español y Latinoamericano ¡Viva! en Manchester (Inglaterra)
- 7º Argentoscopio (Argentina)
- 14o Muestra de Cine Latinoamericano de Lleida (España)

## **Don Ca DE PATRICIA AYALA (2013)**

### **Festivales Internacionales**

- Programa Discovery, Festival Internacional de Cine de Toronto -TIFF-, Canadá, 2012.
- Competencia Largometraje, Festival Internacional Visions Du Réel Suiza, 2013
- Visions Du Réel, Doc Corner del Marche du Film, Festival de Cannes, 2013
- Encuentros del otro cine Edoc Ecuador, 2013
- Selección oficial, Festival Internacional de Documentales, Fidocs Chile, 2013
- Competencia Latinoamericana, Vancouver Latin American Film Festival VLFF, Canadá, 2013
- Competencia de largometraje, Festival Biarritz Amérique Latin, 2013
- Competencia Iberoamericana, Festival Internacional de Documentales de México Docs DF, 2013
- Selección Ventana Colombia, Festival Spanisches Film Fest Berlín, 2013

## **EL VUELCO DEL CANGREJO DE OSCAR RUIZ NAVIA (2010)**

### **Premios Internacionales**

- Premio FIPRESCI en la sección FORUM en el 50º Festival Internacional de Cine de Berlín (Alemania)
- Premio Especial del Jurado a Mejor Opera Prima en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana (Cuba)
- Taller de coproducción Open Doors, Festival de Cine de Locarno (Suiza)
  - Estímulo del The Global Film Initiative.
- 5º Buenos Aires Lab. Buenos Aires, Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI, Argentina
- Estímulo del Fonds Sud Cinema (Francia)
- Estímulo del Global Film Initiative (EE.UU.)

### **Participación en Festivales Internacionales**

- Corrientes Alternas, 25º Festival Internacional de Cine en Guadalajara
- Selección oficial, Festival Internacional de Cine de Miami
- Competencia Iberoamericana, 50º Festival Internacional de cine de Cartagena
- Selección oficial FORUM, 60ª Festival Internacional de Cine de Berlín
- Selección oficial DISCOVERY, Festival Internacional de Cine de Toronto, Canadá.
- Selección III Encuentro Internacional de Productores del 48º Festival Internacional de Cine y TV de Cartagena (Colombia)
- Selección 5º Buenos Aires Lab del 10º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente -BAFICI- (Argentina)
- Selección Open Doors del 61º Festival del Film Locarno (Suiza)

## **CHOCÓ DE JONHNY HENDRIX HINESTROZA (2012)**

### **Participación en Festivales Internacionales**

- Selección oficial, Sección Panorama, 62 Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania, 2012.
- Película Inaugural, 52 Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Colombia, 2012

## **APAPORIS SECRETOS DE LA SELVA DE ANTONIO DORADO (2012)**

### **Premios Internacionales**

- Premios The Lift, Titra California y New Art Digital, Guadalajara
- Construye, XXIV Festival Internacional de Cine en Guadalajara, México, 2009.
- Mejor documental profesional, 1er Festival de Video Ambiental (CVC).

### **Participación en Festivales Internacionales**

- Selección Oficial, XXV Festival Internacional de Cine en Guadalajara, México, 2010.
- Selección Oficial, DocuWeeks 2010, New York & Los Ángeles, EE:UU., 2010.
- Selección Oficial, Vision du reel - Festival International de Cinema, Suiza, 2011.
- Selección Oficial, Festival de Cine de Málaga, España, 2011.
- Selección Oficial, Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias -FICCI-, Colombia, 2011.
- Selección Oficial, 13º Muestra Internacional Documental, Colombia, 201

## **TIERRA EN LA LENGUA DE RUBÉN MENDOZA (2014)**

### **Premios Internacionales**

- Mejor guión de ficción –Premio Jordan Alexander Ressler- Festival Internacional de Cine de Miami, 2014- Estados Unidos.
- Mejor ópera prima –Premio Lexus Ibero-american- Festival Internacional de Cine de Miami, 2014- Estados Unidos.
- Mejor Actor – Festival de Cine de Santo Domingo – 2013 – República Dominicana
- Premio Especial Crystal Gryphon - Campania Banca, GENERATOR +16 Giffoni Film Festival-2014- Italia.
- Mejor Película- Cine Las Américas, 2014- Austin, Estados Unidos.
- Premio de la audiencia-Narrative Feature- Cine Las Américas, 2014- Austin, Estados Unidos.

### **Participación en Festivales Internacionales**

- Selección Oficial – Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse - 2014 Francia
- Selección Oficial – New York Colombian Film Festival – 2014- Nueva York.
- Selección Oficial- Óperas primas Iberoamericanas- Festival Internacional de cine de Panamá-2014- Ciudad de Panamá.
- Competencia Internacional de Cine para la Juventud- Zlin Film Festival- 2014- República Checa.

## ANEXO IMÁGENES

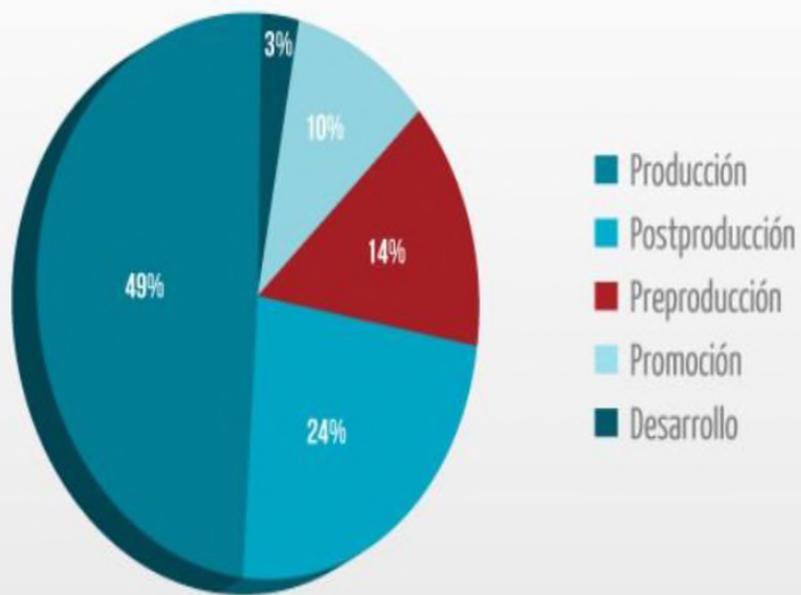
### MAPA CIRCULACIÓN Y EXHIBICIÓN EN FESTIVALES



## APORTES COOPRODUCCIÓN INTERNACIONAL

### Aportes Coproducción Internacional por etapas

▶ 2006 - 2012 ◀

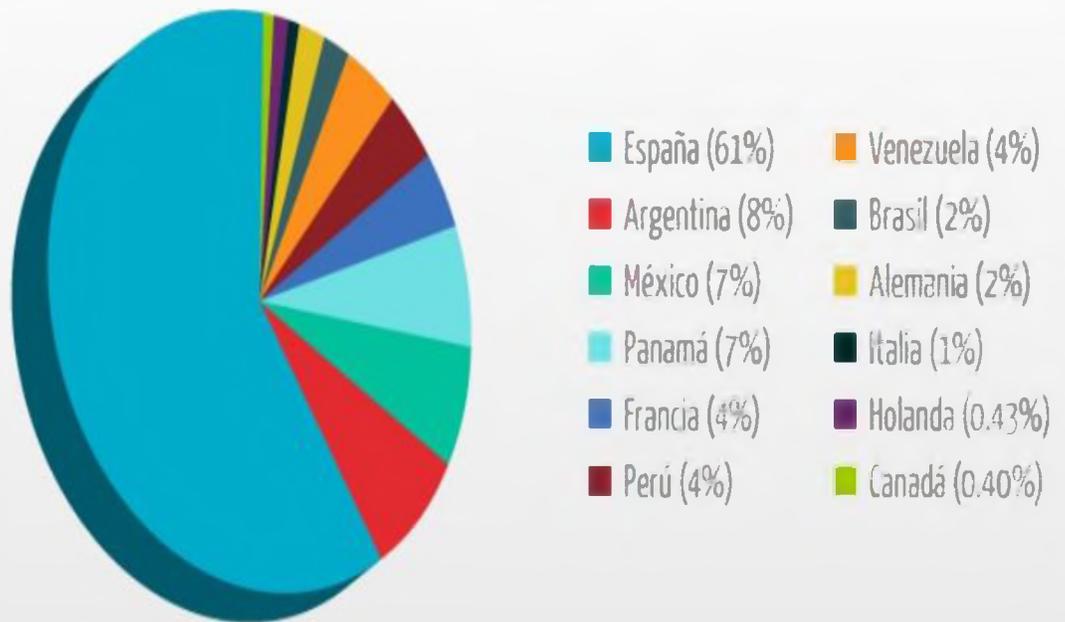


**Fuente:** Cálculos de Proimágenes Colombia con datos entregados al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico por los productores de las películas colombianas estrenadas entre 2006 y 2012, e información de la Dirección de Cinematografía-Ministerio de Cultura Colombia.

## ORIGEN APORTES COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL

### Origen aportes Coproducción Internacional

▶ 2006 - 2012 ◀



**Fuente:** Cálculos de Proimágenes Colombia con datos entregados al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico por los productores de las películas colombianas estrenadas entre 2006 y 2012, e información de la Dirección de Cinematografía-Ministerio de Cultura Colombia.

PARTICIPACIÓN COLOMBIANA EN LAS REGIONES

# Participación colombiana en las regiones

▶ 2010 - 2013 ◀



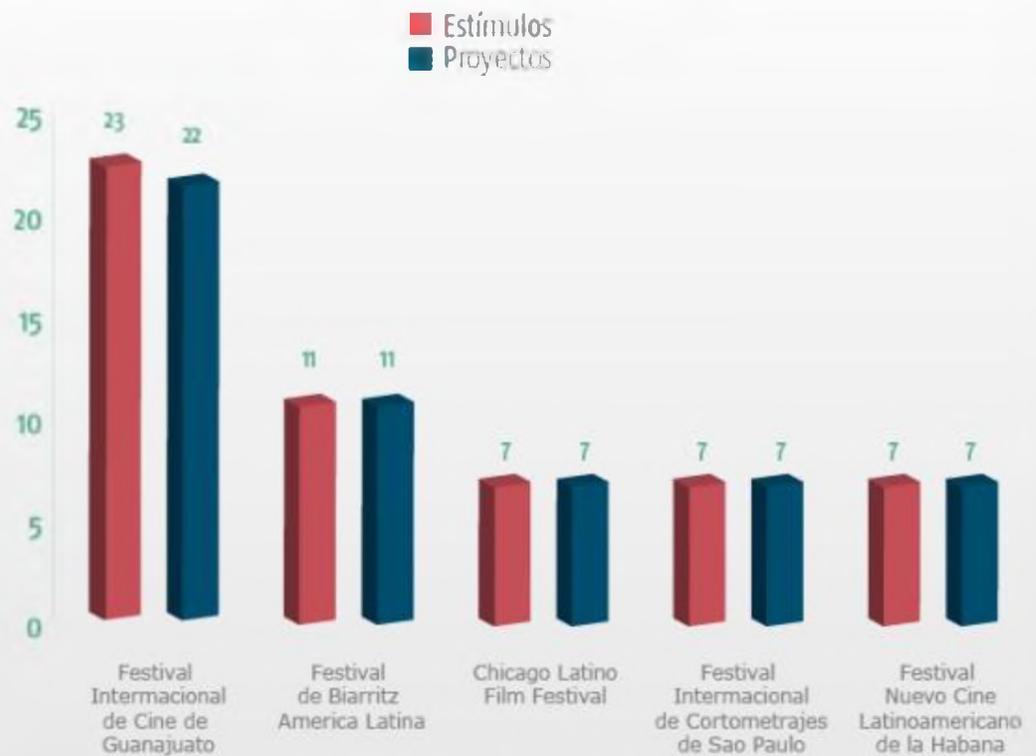
- Europa 43,01%
- Sur América 27,95%
- Centro América 18,48%
- Norte América 10,09%
- Asia 0,31%
- Rusia 0,16%

Fuente: Proimágenes Colombia

## FESTIVALES INTERNACIONALES CON MAYOR ASISTENCIA

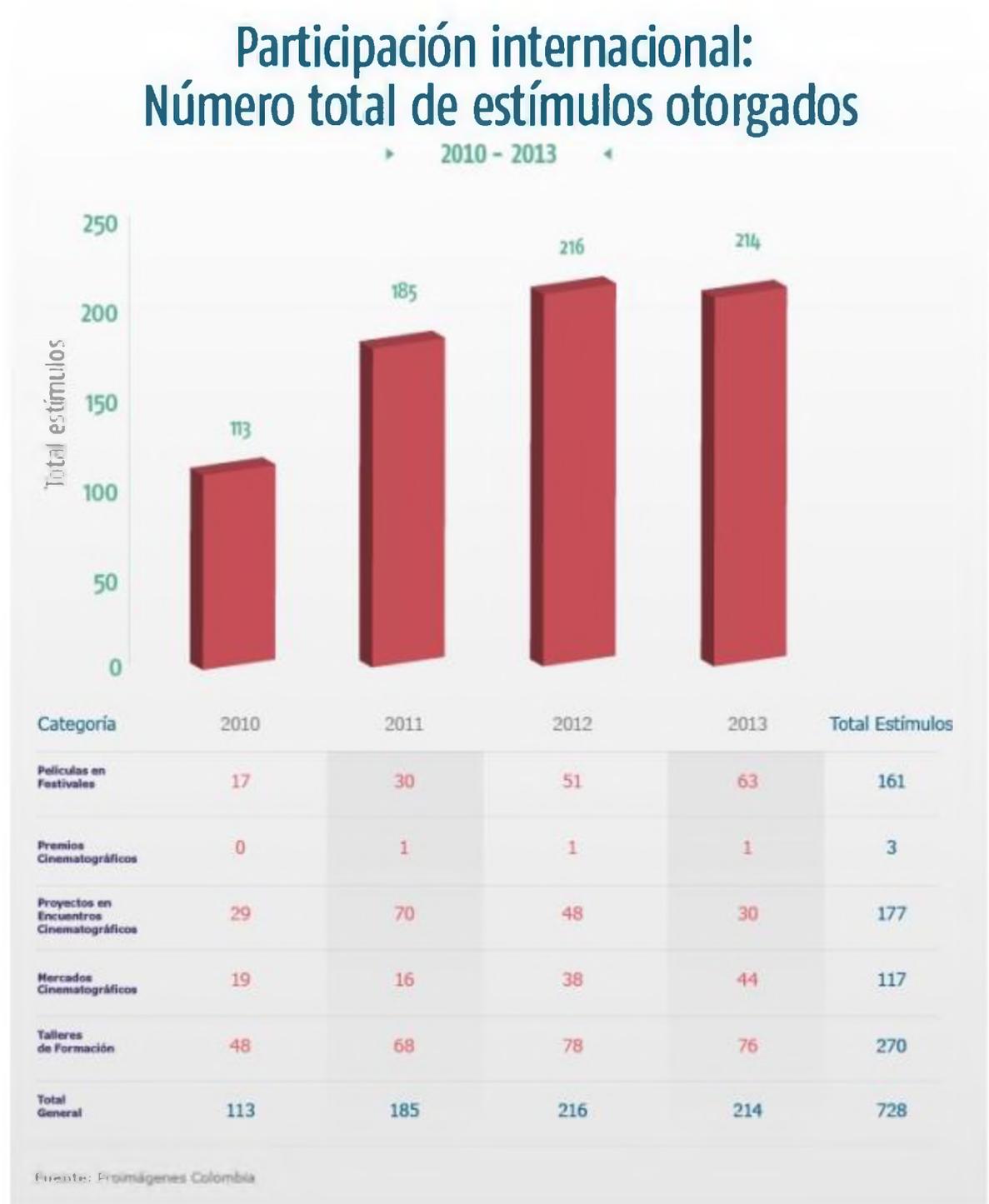
### Cinco festivales con mayor asistencia

2010 - 2013



Fuente: Proimágenes Colombia

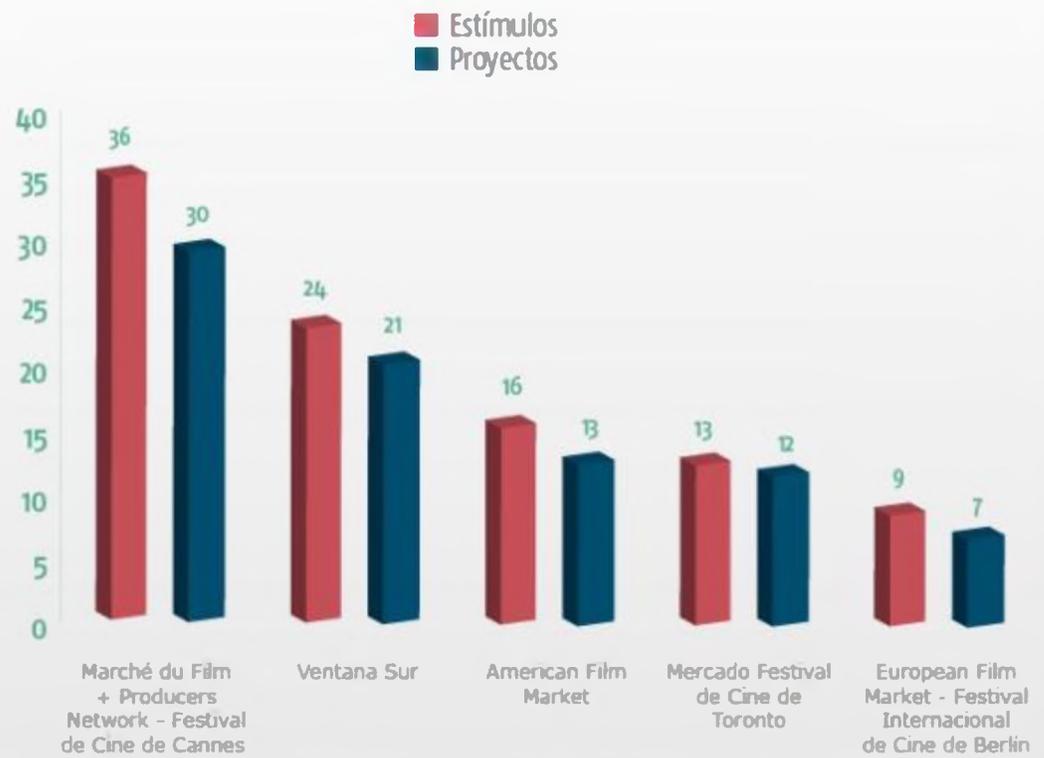
## PARTICIPACIÓN INTERNACIONAL: ESTÍMULOS OTORGADOS



## MERCADOS INTERNACIONALES DE CINE

# Cinco mercados con mayor asistencia

▶ 2010 - 2013 ◀



Fuente: Proimágenes Colombia