

La exotización hollywoodense de Colombia en la relación civilización-barbarie y el tratamiento de su espacio como jardín-desierto.

Mendez Mihura, María Ximena.

Cita:

Mendez Mihura, María Ximena (2022). *La exotización hollywoodense de Colombia en la relación civilización-barbarie y el tratamiento de su espacio como jardín-desierto*. Clivajes. Revista de Ciencias Sociales, (17), 45-60.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/maria.ximena.mendez.mihura/21>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pQeh/vHF>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



Recibido: 21/01/2022

Aceptado: 03/02/2022

Dictaminado: 21/02/2022



LA EXOTIZACIÓN HOLLYWOODENSE DE COLOMBIA EN LA RELACIÓN CIVILIZACIÓN-BARBARIE Y EL TRATAMIENTO DE SU ESPACIO COMO JARDÍN-DESIERTO

Análisis de Romancing The Stone (1984), dirigida por Robert Zemeckis

María Ximena Méndez Mihura*

Resumen

Este trabajo se propone visibilizar cómo ha sido representada Colombia en una película de Hollywood, industria que en muchos films se ha preocupado por mostrar este país y a sus habitantes. Por medio del análisis de *Romancing The Stone* (1984), de Robert Zemeckis, mostraremos una particular visión de Colombia, exotizada mediante diferentes recursos. En algunos momentos mediante la confusión o el vínculo estrecho con México y lo mexicano; en otros, por el enlace con lo peligroso o con lo exótico. Siguiendo a Tudor (1989), se observará que la relación *civilización-barbarie* plantea en realidad otros dos grandes ejes simbólicos que utilizan los realizadores de películas para tratar el espacio: el *jardín* y el *desierto*.

Palabras clave: Colombia, México, América Latina, Civilización, Barbarie

THE HOLLYWOOD EXOTICIZATION OF COLOMBIA
THROUGH THE CIVILIZATION-BARBARISM RELATIONSHIP AND THE TREATMENT OF ITS SPACE AS A GARDEN-DESERT
Analysis of Romancing the Stone (1984), directed by Robert Zemeckis

Abstract

This paper aims to make visible how Colombia is represented in a Hollywood film, an industry that has been concerned with showing this country and its inhabitants in numerous movies. Through the analysis of *Romancing the Stone* (1984), by Robert Zemeckis, a particular vision of Colombia will be presented, exoticized through different resources; at some moments through the confusion or the close link with Mexico and what is Mexican; at others, through the link with the dangerous or the exotic. According to Tudor (1989), it will be noted that the civilization-barbarism relationship in fact raises two other great symbolic axes used by filmmakers to deal with space: *the garden and the desert*.

Keywords: Colombia, Mexico, Latin America, Civilization, Barbarism

L'EXOTISATION HOLLYWOODIENNE DE LA COLOMBIE
A TRAVERS LE RAPPORT CIVILISATION-BARBARIE ET LE TRAITEMENT DE SON ESPACE COMME JARDIN-DESSERT
Analyse de Romancing The Stone (1984), dirigé par Robert Zemeckis

Résumé

Ce travail a comme but de rendre visible comment la Colombie est représentée dans un film de Hollywood, industrie qui s'est intéressée à montrer ce pays et ses habitants dans nombreux films. Au moyen de l'analyse de *Romancing The Stone* (1984), de Robert Zemeckis, nous allons montrer une particulière vision de la Colombie, exotisée à travers différents recours ; quelques fois, au moyen de la confusion ou de l'étroit lien

* Licenciada en Comunicación Audiovisual y magister en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional de San Martín; candidata a doctora en Ciencias Sociales por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Argentina.

avec le Mexique et le concept de mexicain ; d'autres fois, par la liaison avec le dangereux ou l'exotique. Selon Tudor (1989), on va observer que le rapport *civilisation-barbarie* propose vraiment deux autres axes symboliques qui utilisent les réalisateurs de films pour traiter l'espace : Le jardin et le dessert.

Mots clés: La Colombie, Le Mexique, L'Amérique Latine, Civilisation, Barbarie

INTRODUCCIÓN

En este trabajo mostraremos una particular visión de Colombia y su representación en la película norteamericana *Romancing The Stone* (1984), de Robert Zemeckis. La industria de Hollywood ha promovido la exotización de Colombia, ya mediante la confusión o cercanía con México y lo mexicano, ya mediante el vínculo de Colombia con lo peligroso. Uno de los recursos que utiliza para ello es la relación civilización-barbarie, a partir del tratamiento simbólico del espacio colombiano como *jardín y desierto*. De esta forma, también pondremos en evidencia el abordaje del espacio latinoamericano en tanto periferia y el modo en que son presentados los personajes que pueblan estas regiones.

En la película se ponen en escena distintas geografías de Colombia y los Estados Unidos, lo cual remite a determinado tratamiento de América Latina que, en tanto *espacio*, ha sido representada de varios modos; primero, como periferia en relación con un centro: de acuerdo con Pratt (2011, p. 26), todo imperio configura un relato fundador que intenta construir un pasado común que reúne territorios muy distantes. La metrópolis o *centro imperial* define a las periferias por la diferencia del resplandor de la misión civilizadora o del flujo de capitales del desarrollo. Pratt piensa que, para conocerse, el centro imperial depende de sus otros, por lo cual hay una necesidad de *representar* a sus periferias. Los espacios latinoamericanos han sido representados, en segundo lugar, en términos de *civilización-barbarie*. Siguiendo a López Lizarazo (2010, p. 109), tal distinción (sea vínculo u oposición) se inscribe en la tradición europea, que ha intentado explicar de este modo sus diferencias con el resto del mundo.

En el presente trabajo, se considera especialmente el pensamiento de Tudor, quien plantea que *civilización y barbarie* aglomeran otras oposiciones que se presentan en general en el *western*; por ejemplo, las que existen entre individuo y comunidad, naturaleza y cultura, Oeste y Este.

Tudor (1989, p. 209) define la *barbarie* como el contexto de un sueño agrario o como aquello que puede asociarse a un *desierto* intrínsecamente hostil. En tanto la *civilización* puede ser el espíritu comunitario de la ciudad de pioneros o un «control» no deseado por el Oeste. En estos espacios se dan por supuestas relaciones geoestratégicas como la aplicación de la ley y el orden, o bien conflictos económicos que enfrentan a ganaderos y agricultores, o a

poderosos que querían expulsar a débiles comunidades o a familias para extraer oro, o expropiar la tierra para fructíferas construcciones de la modernidad, como grandes ciudades, presas, estaciones de trenes que pasarían por lugares estratégicos, etcétera.

Para Tudor la relación *civilización-barbarie* plantea en realidad otros dos grandes ejes simbólicos que utilizan los realizadores de films para tratar al Oeste en tanto espacio: el *jardín* y el *desierto*.

El *desierto* es un espacio singularmente adverso para sus habitantes; un lugar indómito y lleno de peligros, que no ha sido conquistado ni ganado para la civilización, o bien ha sido ganado para la civilización, pero existe siempre el peligro de su pérdida. También, un lugar que puede ser transformado a largo plazo, de modo que sea más favorable o aún más indómito para la civilización. Se advierte que esta transformación puede ser de dos tipos, dependiendo de si se han generado los recursos y las alianzas correctas en el lugar ganado o si, por lo contrario, se generan estrategias incorrectas en un lugar aún más adverso o que se habrá perdido.

El *jardín* es un espacio que cobija a sus habitantes y en el que todo está por hacerse; en él la naturaleza es favorable y guarda semejanza con el Edén. El jardín puede existir como una manera de pensar, recordar, soñar o proyectar esa geografía, en la esperanza o la promesa de un sueño por cumplir; también en el ideario patriótico de Norteamérica que busca conquistar lejanos vergeles con tesoros desconocidos.

Cabe aclarar que el *desierto* puede constituir el *jardín* para determinado tipo de personajes (ej. bandido) y viceversa, como se verá en adelante.

Romancing The Stone (1984), de Robert Zemeckis, y su secuela, *The Jewel of the Nile* (1985), dirigida por Lewis Teague, se inscriben en una genealogía de films que explora la *fantasía de aventuras*, según los aportes de Sánchez Escalonilla (2009), y fue impulsada en el cine por directores como Steven Spielberg y George Lucas alrededor de las décadas de los setenta y ochenta. Esa genealogía está conformada por la saga *Star Wars* (1977-2005), de George Lucas; *Ladyhawke* (1985), de Richard Donner; *Willow* (1988), de Ron Howard; la trilogía de *Back to the Future* (1985, 1989 y 1990), de Robert Zemeckis, y la saga de *Indiana Jones* (integrada por *Indiana Jones and Raiders of the Lost Ark*, de 1981, *Indiana Jones and the Temple of Doom*, de 1984, *Indiana Jones and the Last Crusade*, de 1989, e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, de 2008), dirigida por Steven Spielberg, también las películas de directores como Tim Burton y M. Night Shyamalan. En literaturala exploraron, asimismo, autores como J. R. Rowling, Tolkien y C.S. Lewis, entre otros.

Romancing The Stone pertenece, además, a una larga genealogía de películas que dan cuenta de lo colombiano; entre otras, *Green Fire* (1955), dirigida por Andrew Marton; *Monster*

(1980), de Herbert L. Strock y Kenneth Hartford; *Contamination* (1980), de Luigi Cozzi; *High Risk* (1981), de Stewart Raffill; *Green Ice* (1981) de Ernest Day, y *Superman III* (1983), dirigida por Richard Lester. Particularmente, se trata de un grupo de películas que, siguiendo a Barreiro Posada (2019), refieren conflictos por explotación de recursos naturales en Colombia.

Como estrategia metodológica, analizaremos el arco dramático de la historia, siguiendo recursos expresivos como la narración, la puesta en escena y la voz en off, etc. Asimismo, se tendrán especialmente en cuenta los elementos de uno de los géneros del cine clásico: el *western*, estudiado por Tudor (1989), según el cual los rasgos característicos de dicho género son: a) la distinción entre civilización y barbarie; b) el naturalismo; c) la figura del solitario; d) el entorno social, con su estructura básica, que es la familia; e) el sistema de ritos que define la cotidianidad; f) los argumentos: la aplicación de la ley y el orden; la venganza; el conflicto económico; los pequeños granjeros que pueden constituir una comunidad defensiva; la agrupación de defensa contra el indio (el otro); g) los hombres que asumen esta caracterización son de dos tipos: el hombre de la ley y el bandolero. Este género muestra la epopeya de los pioneros de Norteamérica que buscaban poblar la antigua periferia, el «Salvaje Oeste», que sigue viviendo hoy (Méndez, 2016) en rasgos de distintas películas de Hollywood, en las que ya no se intenta ir al Oeste en tanto oeste de los Estados Unidos, sino hacia una nueva periferia: el Sur, América Latina.

El análisis busca puntos en común con el *western clásico* que se consolidó entre los años cuarenta y cincuenta, el cual tenía en su trama una clara temática patriótica. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que existió con posterioridad una evolución del *western*, tanto los filmes dirigidos por Clint Eastwood (como *High Plains Drifter*, 1973, donde se observa la influencia de su trabajo actoral junto al director italiano Sergio Leone, con quien trabajó en varios *westerns spaquetti* por fuera de Hollywood), como *westerns tardíos*, tales como *High Noon* (1952), dirigida por Fred Zinnemann, o las películas que a partir de los años sesenta empiezan a verse en Hollywood y llevan a grandes transformaciones que han avanzado hasta hoy. Por esto tomamos los rasgos del *western clásico*, para encontrar puntos en común, localizando los rasgos de este género en la trama de una película de fantasía de aventuras, catalogada como género híbrido.

Es pertinente aclarar que consideramos al director de cine en tanto autor, es decir, como un creador con una subjetividad y un posicionamiento ideológico y político determinado. En este sentido, podemos decir que el director Robert Zemeckis repone el tema del Oeste como una periferia evocada en contraste con nuevas periferias, o bien con un presente dudoso o cuestionado. Este mecanismo vuelve a ser utilizado por este director en *Back to the Future III* (1990): en sus viajes continuos al futuro y al pasado, los protagonistas,

Martin y el «Doc», inventor del auto que viaja en el tiempo, luego de ir varias veces al futuro en las anteriores entregas de la zaga, terminan viajando hacia el pasado. En el mismo lugar donde vive en el tiempo actual, Martin se reencuentra con el Viejo Oeste, los pueblos originarios, el Ejército norteamericano, los marshalls del Oeste, los bandidos, el tren que apenas está llegando a un poblado que comienza a formarse y su antepasado, un granjero irlandés que fue a vivir a un lugar inhóspito junto a su familia.

Al conocer a su antecesor, Martin descubre que su antepasado granjero convive en el Oeste con hombres armados y peligrosos. Pero no necesita de armas para demostrar que es valiente. De este modo, Martin valida su propia identidad y comprende que ser valiente nada tiene que ver con responder provocaciones. Por lo que la evocación de la antigua periferia del Viejo Oeste también podría tratarse de una renovación de votos con la propia identidad y un contraste con la actualidad de los protagonistas. Todo esto también se alinea con los aportes de Altman (2000, p. 47) quien recuerda que tanto críticos como espectadores observaron en la película de la fantasía de aventuras, tal como *Star Ward* (1977), similitudes con la configuración épica del *western*. Este autor también plantea que, de hecho, muchos críticos llegaron a decir sin medias tintas que se trataba de un *western*. También se destaca el trabajo de Fojas (2009), quien pone a discusión y vincula ciertas películas del límite entre México y los Estados Unidos con las del género *western*.

En este trabajo matizamos lo dicho, buscando rasgos en común del *western*, caracterizados por Tudor (1989). Todo el tratamiento de la identidad y su reafirmación por medio del *western*, podría enlazarse, asimismo, con los aportes de Shohat y Stam (2001), quienes plantean que los medios de comunicación tienen un rol crucial cuando se trata de modelar a las comunidades y la pertenencia a determinados grupos. En el presente trabajo lo vemos en el género híbrido de la fantasía de aventuras, formateados para atraer a una amplia audiencia.

DESARROLLO

La película comienza con la visualización de una historia de Joan Wilder. Vemos las imágenes de su novela, y de su heroína Angelina: « (...) De pronto Krueguer, el hombre más malvado del Oeste, entró al rancho donde estaba Angelina. Este se descuida, y ella lo mata con un cuchillo que tenía oculto». La voz en off de la escritora cuenta: « (...) Así terminó Krueguer, que mató a mi padre, abusó y asesinó a mi hermana, mató a mi perro y robó mi biblia. Tenía hermanos que me perseguirían, pero Jimmy me salvó de ellos matándolos». Vemos a Angelina yéndose junto a Jimmy a caballo.

La escritora de novelas románticas del Oeste, Joan Wilder, se encuentra terminando uno de sus libros. Como cada vez que esto ocurre, descansa y festeja con su única compañía, su gato Romeo, en su departamento de soltera en el centro de New York. Al día siguiente sale para presentar su novela, y una vecina le alcanza un sobre que le envió su cuñado Eduardo desde Colombia, unos días antes de aparecer muerto en extrañas circunstancias. Finalmente se reúne con su editora Gloria y le entrega la novela. Para festejar salen a tomar algo y hablan de hombres. De esta forma, se muestra a la protagonista de la historia atravesada por un *sistema de ritos que delinean su cotidianidad*, uno de los rasgos del *western*. Mientras tanto, un extraño irrumpe en su departamento y mata al portero del edificio. Joan le cuenta a su editora que el cadáver de su cuñado fue hallado destrozado. Vuelve a su casa y encuentra todo hecho añicos. Su hermana Elaine llama y pide que le lleve el sobre que le envió Eduardo, porque su vida corre peligro. Así, la par que la irrupción de la periferia colombiana en el centro neoyorkino, en la historia se observa la *oposición entre civilización y barbarie*, rasgo del *western*.

Siguiendo a Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013, p. 142), «hay un contraste entre la tranquilidad y la comodidad de la ciudad de Nueva York, que se nos muestra con los colores fríos del invierno, a través de planos generales de calles grises, rascacielos y árboles deshojados». Además, estos autores plantean que se da a entender cierto paralelismo entre las aventuras del viejo Oeste, en el cual prevalecían los criminales, y Colombia, en donde también impera la ley del más fuerte y donde tienen lugar las nuevas aventuras del cine de Hollywood. Aunque coincido, en parte, con estos autores, sostengo que dichas nuevas periferias no son exclusivamente de Colombia ni esto es exclusivo de esta película en particular: da cuenta de su adscripción a la *fantasía de aventuras*, siguiendo a Sánchez Escalonilla (2009, p. 111), en la cual se ponen de relieve dos universos contrapuestos.

En efecto, es posible observar que la contraposición a la que apuntan los autores también está presente en la secuela de esta película, *The Jewel of the Nile* (1985), dirigida por Lewis Teague, con una estructura narrativa similar. Ambas películas muestran dos periferias modernas muy distintas: una Sudamérica atravesada por sus riquezas materiales y económicas, y consecuentemente con la problemática del tráfico tanto de esmeraldas, como de drogas, y el Medio Oriente, donde la religiosidad cobra preponderancia central en las tramas de las historias. Esto también ocurre en *Delta Force*, que inició una saga de películas que transcurre mayormente en Colombia, con una precuela atravesada por la cuestión de Medio Oriente y el fundamentalismo religioso.

En ambas películas, al comienzo, también se visualiza una historia de Joan Wilder. Vemos las imágenes de su novela y de su heroína, Angelina. En *The Jewel of the Nile* quien caracteriza a Angelina es la misma Joan. También se escucha la voz en off de Joan, y es

interrumpida por el mundo real. Ella se encuentra lejos de Nueva York, está en Europa, y la periferia a la que debe ir es Medio Oriente. Se repite el contraste entre dos mundos, el real y el imaginario, y ambos mundos conviven (Sánchez Escalonilla, 2009). En esta segunda entrega, Joan Wilder ha vivido y viajado por lugares exóticos, muy distintos a los de su peligroso viaje a Colombia; de alguna forma se siente aburrida, se trata de un exotismo que no le representa reto alguno, viviendo un romance real y conociendo lugares muy distintos de su lugar de origen, Nueva York. También son visibles las similitudes entre esta película y la tercera entrega de *Back to the Future*, antes mencionada. Volvemos a encontrarnos con dos mundos que conviven, uno siempre es el mismo, y otro varía: la antigua periferia del Oeste, el mundo imaginario o al cual se viaja en el tiempo. Luego está el mundo real, que puede cambiar, Colombia en un caso, Medio Oriente en otro, y en *Back to the Future*, un presente en el mundo real y en los Estados Unidos.

Joan decide ir a ayudar a Elaine y le encarga su gato a Gloria, quien trata de disuadirla de no viajar a Colombia y le advierte que si bien allí se leen sus libros, es un lugar con selva, mosquitos y todo tipo de alimañas y personas inconformes. Al llegar a Colombia, es interceptada por el hombre que irrumpió en su departamento, aunque Joan no lo reconoce. Se trata de Zolo, y cuando Joan pregunta cuál es el autobús que va a Cartagena, él le indica de mala fe uno equivocado, que se dirige a Castilla del Río. A medida que transcurre el viaje, observamos la espesura del follaje de la selva y los habitantes de Colombia con sus ropajes autóctonos, hay una preponderancia de uno de los rasgos del *western*, el *naturalismo*, que estará presente a lo largo de toda la película.

En el camino, el autobús sufre un percance: choca con un jeep mal estacionado. Debido a esto, todos salen caminando, Zolo le dice a Joan que únicamente necesita esperar el próximo autobús porque tiene un servicio con horarios regulares, pero cuando quedan solos, intenta matarla. Entonces aparece el dueño del jeep con que chocó el autobús, Jack Colton, y salva a Joan. Joan contrata a Jack para que la lleve a Cartagena.

Vemos cómo a lo largo del arco dramático de la historia, a los héroes del centro, Joan y Jack, se les impone la preeminencia de un paisaje exótico, con abruptos accidentes geográficos, con problemas climáticos y una vegetación espesa y llena de peligros. Aquí Colombia ha sido exotizada mediante diferentes recursos. En algunos momentos mediante la confusión o vínculo estrecho con México y lo mexicano; en otros, por el enlace con lo peligroso o lo exótico. Siguiendo a Tudor (1989), se observa que la relación *civilización-barbarie* plantea en realidad los otros dos grandes ejes simbólicos que utilizan los realizadores de películas para tratar el espacio: el *jardín* y el *desierto*. Respecto a estos espacios que este autor vincula con la relación *civilización-barbarie*, aportó Tudor (1989) que en el *western clásico* fue el

director John Ford quien imprimió este tratamiento al espacio del Oeste americano, dadas sus lecturas sobre Henry Nash Smith. Si bien este no se refirió directamente al cine, en su obra desarrolla el tratamiento del Oeste como un *Jardín del Edén* y al mismo tiempo como un *Desierto Infernal*. John Ford, con una particular visión de la historia de los Estados Unidos, influyó en el resto de los directores que se dedicaron al *western*.

El *jardín* cobra preeminencia tanto en los saltos evocativos de la novela de Joan ubicada en el Oeste, como en ciertos momentos de romance y belleza en Colombia. En tanto, el *desierto* de Nueva York, viene de la mano de la llegada de Zolo, lo mismo en los momentos de peligro en Colombia.

Hay dos *bandidos* norteamericanos, Ralph y su primo Ira, que tienen a Elaine, la hermana de Joan. Estos se han dado cuenta de que Joan tomó el autobús equivocado, y Ralph va en camino a buscarla. Así aparece el *entorno social y el apego a su familia*, rasgo del *western*, reforzada por aparecer de doble manera: por un lado, vemos la familia de la heroína Joan, su hermana y su cuñado Eduardo, ahora muerto; y por otra parte, la familia de bandidos Ralph y su primo Ira.

Ralph se topa con Zolo, quien le muestra su placa y lo hace llevar a un destacamento en medio de la selva. Aquí se da el argumento de *la aplicación de la ley y el orden*, otro rasgo del *western*, pero viene reelaborado y atravesado por la corrupción imperante en los funcionarios públicos colombianos. Esto quizás plantee de manera solapada hechos reales en el contexto de las regiones mineras donde se explotaban las esmeraldas en Colombia. Siguiendo a Bohórquez Malagón, Olaya Wilches y Mosquera Zambrano (2020), desde sus comienzos, la explotación minera de esmeraldas fue para el gobierno colombiano más un dolor de cabeza que una fuente de ingresos, dado el desorden con que se llevaba a cabo y el hecho de que delincuentes y traficantes que se manejaban en mercados negros eran quienes más provecho sacaban. Podemos decir que los señalamientos de estos autores se plasman de alguna manera en esta película ya que son personas, como Zolo, Ralph e Ira, que provienen del hampa, quienes se están disputando la esmeralda.

Los mismos autores plantean también que hubo tres momentos en que se dieron estas guerras verdes o conflictos entre mineros. La Primera Guerra Verde fue de 1965 a 1971; la Segunda de 1975 a 1978; y la Tercera de 1986 a 1990. La película se filmó años antes de que comenzara la Tercera Guerra Verde, debido a la irrupción del dinero de narcotraficantes que trataban de controlar la industria minera. Entre otros controvertidos empresarios a quienes se vinculó con el conflicto, estaban Gilberto Molina y su socio Víctor Carranza, que hacía

comienzos de los noventa, junto a otros esmeralderos y el entonces obispo de Chiquinquirá, Carlos Raúl Jarro, propiciaron conversaciones y lograron firmar la paz (*BBC News*, 2013).¹

Así sabemos que quien intentó matar a Joan es el coronel Zolo, ministro de Cultura y jefe de la policía secreta, con un ejército privado a su cargo. Esta cuestión del ejército privado que tiene Zolo a su cargo podría ser una forma de ligarlo, no sólo con el poder político local, sino con las Autodefensas Unidas Paramilitares de Colombia (AUP). Si observamos algunas declaraciones de personajes reales ligados con las AUP, sabemos que en versión conjunta los ex jefes paramilitares declararon ante la fiscal Quinta de Justicia y Paz que Carranza ayudó con su poder y su dinero a conformar grupos paramilitares en Meta y Vichada en las décadas de los setenta y ochenta. Carranza sobrevivió a la mencionada guerra verde que lo enfrentó a otros esmeralderos. Este controvertido hombre de negocios colombiano se ha relacionado con políticos y empresarios y ha sido asesor de empresas mineras extranjeras (Monroy, 2010).

Mientras tanto Ira, quien retiene a Elaine, le informa a ésta que fue Zolo quien mató a Eduardo y ha intentado matar a Joan. Joan y Jack huyen de los hombres de Zolo por un espacio agreste y lleno de animales silvestres y una vegetación exuberante. Así vemos cómo cobra preeminencia el *desierto*, cuando el contexto se vuelve demasiado hostil. En un momento, Joan intenta cruzar un puente en mal estado. Algo similar ocurre en las películas *Delta Force II* (1990) y *Green Fire* (1981): se ven puentes en medio de la selva, que han sido contruidos de manera precaria y manual, y que se encuentran herrumbrados. Finalmente logran evadir a sus perseguidores. Se abren paso en medio del follaje espeso. Así descubren un avión que se estrelló y que llevaba un cargamento de droga (marihuana). Deciden pasar la noche allí.

Al otro día van a un pueblo cercano y preguntan quién tiene un auto. Le dicen que sólo «el Campanero» lo tiene. Este es un narco que resulta ser admirador de las novelas de aventuras de Joan, por lo que la recibe muy bien. Y como Zolo sigue persiguiéndola, el Campanero les ofrece sacarlos con su auto, dado que no tienen teléfono en el lugar ya que los narcos no los usan para no ser detectados.

En el mapa llamado «el corazón» está situado un «tesoro» en la provincia de Córdoba. Por eso Jack le propone a Joan ver a dónde los lleva el mapa, rescatar lo que encuentren y tener con qué negociar para rescatar a Elaine. El Campanero los ayuda a escapar en su camioneta cuatro por cuatro importada, a la cual llama su «mula». Podemos observar que el Campanero no teme a las autoridades como el coronel Zolo. Sin embargo, no puede llevarlos hasta Cartagena porque allí su cabeza tiene precio, pero los alcanza a un poblado desde donde por la mañana sale un autobús hacia Cartagena.

¹ Las Autodefensas Unidas Paramilitares de Colombia (AUP) se originaron con las luchas entre conservadores y liberales primero. Y más adelante, a partir del asesinato de Gaitán en 1952, se orientaron a la lucha contra la guerrilla comunista.

Vemos que si bien este personaje colombiano es un bandido, a diferencia de otras películas, en tanto bandido no es mostrado como un ser sanguinario o cruel, sino como una persona amable. Esta representación del narcotraficante amigable está relacionada con que no es un ser ligado al poder de manera directa, y con que aún no se habían desatado las cruentas guerras contra el narcotráfico en Colombia, que sucedieron poco después y en las que tuvo un rol crucial el Gobierno de los Estados Unidos.

Los personajes pasan la noche en el pueblo y van a cenar a la fiesta del lugar. Allí, Joan y Jack inician un romance. Jack tiene el perfil del héroe de las novelas románticas del Oeste que Joan escribe, un aventurero que en principio puede verse políticamente incorrecto. En este sentido hay que decir que ambos personajes, tanto Jack como Joan, tienen características similares al *arquetipo* del *solitario* del *western*, con su propio código moral, que es lo que los guía. Mientras a Joan, por su manera de pensar, la podemos asociar al hombre de la ley, Jack, por sus acciones, guarda mayor relación con el bandolero.

Joan y Jack llegan hasta el lugar señalado en el mapa y encuentran un corazón de esmeraldas. Aquí queda claro el argumento: un *conflicto económico*, rasgo del *western*. Ralph los encuentra, pero detrás de él llega Zolo con sus hombres y la policía montada, Joan y Jack huyen por el río con el auto que robaron, pero la corriente los arrastra hasta una cascada, y quedan en orillas enfrentadas, por lo que Jack propone seguir caminos separados y encontrarse en el hotel de Cartagena.

Ellos han hallado una esmeralda de enorme tamaño, que podría ser una referencia a Gachalá, una valiosa y famosa esmeralda también llamada Emilia, que se encontró en el año 1967, en la mina llamada Vega de San Juan, situada en Gachalá, un municipio de Cundinamarca (Colombia) (Martínez, 1996). Al llegar al hotel Joan habla con Ira para negociar la liberación de Elaine. Así es citada dos horas después en una antigua fortaleza. Y concurre sola con el mapa, ya que Jack no ha vuelto a aparecer. Finalmente consigue liberar a Elaine, pero aparece el coronel Zolo, que además ha capturado a Ralph y Jack.

Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013) señalan que en esta película se da una mexicanización de lo colombiano, debido a que se filmó en locaciones de México ambientadas como lugares de Colombia. Esto no es nuevo; Barreiro Posada (2019) comenta que en la primera película que filma Estados Unidos sobre Colombia, *Green Fire* (1955), ésta estaba asociada a lo español, porque España y México eran más conocidos por el público norteamericano, a quien en primera instancia iba dirigida la película. Además, da cuenta de que posteriormente también se asocia a lo mexicano, porque muchas de las películas en las que se habla de Colombia se han filmado en México.

Aunque en principio lo anterior se fue dando por cuestiones prácticas, ha contribuido a la exotización de la región. Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013) citan el ejemplo del Castillo de San Felipe, donde ocurrirán momentos clave de la trama. En realidad se trata del Fuerte de San Juan de Ulúa, ubicado en Veracruz, México. Pero también señalan que el actor que personifica a Zolo habla con acento mexicano. Debo apuntar que Zolo fue encarnado por Manuel Ojeda, y el Campanero lo fue por Alfonso Arau, ambos de nacionalidad mexicana. Por supuesto, puede parecer que ello tuvo que ver con temas de realización de la película, pero Chicangana-Bayona y Barreiro Posada (2013) apuntan a que además podría ser para presentar una imagen de los hispanos homogeneizada, en la que todos son iguales, sin importar la procedencia ni el origen.

Tales autores nombran asimismo las otras películas en las que observan esta mexicanización de Colombia: *Superman III* (1983); *Let's Get Harry* (1986); *Clear and Present Danger* (1994); y *Collateral Damage* (2002). En otro film, *Green Ice* (1981),² dirigida por Ernest Day, también aparece el actor Manuel Ojeda como el cabecilla de un grupo de tareas del Ejército que da muerte a la hermana de la protagonista y sus compañeros mientras trataban de sacar esmeraldas para ser vendidas de manera ilegal, y que eran para financiar la causa de la guerrilla de izquierda colombiana. Hay que decir que a diferencia de *Romancing The Stone*, en *Green Ice* la trama transcurre tanto en Colombia como en México.

En el arco dramático de la historia, Joan ha ido sumando personas para que la ayuden, fundamentalmente a Jack, pero aquí ya está claro que todos tienen un enemigo común y es Zolo. Así se da otro rasgo del western, la *asociación de defensa contra el otro*: todos luchan contra Zolo y sus hombres. El coronel Zolo los encañona a todos y exige la esmeralda, de lo contrario se los dará a los cocodrilos para que los devore. Jack tiene la esmeralda y va a dársela, pero la tira al aire y le dice «atrápela», Zolo logra atraparla, pero un cocodrilo le traga la mano con la esmeralda. Se desarrolla un enfrentamiento entre los hombres de Zolo y los de Ira. Joan se enfrenta a Zolo, mientras Jack intenta cazar al cocodrilo. Sin embargo, al ver que la vida de Joan está en peligro, va en su ayuda. Ella logra liberarse antes de que él llegue. Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013) remarcan el final de Zolo, quien además de perder uno de sus brazos por el mordisco de cocodrilo, termina quemado vivo. Por lo contrario, Ira, que es uno de los traficantes norteamericanos, logra escapar en un bote a los Estados Unidos. Para estos autores el personaje del traficante colombiano Zolo ha sido terriblemente cruel y

² *Green Ice*: La hermana de Lilian Holbrook ha sido asesinada junto a sus compañeros al intentar vender unas esmeraldas para ayudar a los revolucionarios de la izquierda en Colombia. El asesinato fue perpetrado por miembros del Ejército colombiano cuando descubrieron que traficaban las esmeraldas, quemando sus pertenencias y quedándose con las piedras preciosas. Lilian junto al experto electrónico Wiley planifica robar las esmeraldas de quien maneja los abusos y robos del tráfico de estas piedras preciosas por medio del Ejército colombiano, el misterioso Argenti.

despiadado a lo largo de la historia y en consecuencia su castigo es muy distinto al final de los traficantes extranjeros.

Jack deja a Joan y a Elaine, y antes de irse les aconseja ir al consulado y contarle al Cónsul todo lo que pasó, les pide que no den su nombre ya que en Cartagena la Policía lo recuerda aún. Así se va a buscar al cocodrilo. Varios meses después, en Nueva York, Joan está con su editora leyendo el final de su nueva novela. Luego va a su departamento y encuentra un mensaje de Jack, que la espera fuera en una embarcación para irse a navegar por el mundo, como soñaron.

En *Romancing the Stone* el *jardín* convive en el presente con el *desierto*, que irrumpe con la inseguridad que amenaza el entorno de la protagonista. Lo peligroso respecto de Colombia se personifica en *Romancing The Stone* en una de las más altas autoridades de Colombia ligadas al tráfico de esmeraldas. El final del malvado coronel Zolo es cruento. De esta forma, los *arquetipos* de los espacios se imbrican en alguna medida con el tratamiento de los *estereotipos*, siguiendo a Bhabha (2002), que van a colaborar con la gobernabilidad de los subalternos. De acuerdo Vanhala (2011), en este tipo de películas hay una gran cuota de violencia contra los enemigos, notoria en sus actos sanguinarios y crueles. Todo esto para justificar, de alguna forma, el envío de tropas a países periféricos por parte del gobierno de los Estados Unidos. Por su ideología, la película responde a la *anticonquista* (Pratt, 2011).

Todo esto se alinea con los planteos de López Lizarazo (2010), quien señala distintos momentos en que un centro hegemónico ha necesitado mostrar una periferia en particular para poder reconfigurarse como centro mediante las periferias. Al analizar los espacios, se centra en aquellos donde es claro el punto de contacto entre extranjeros y el lugar que se ocupa, pues permite mirar por igual a todos los componentes, y en esa conjunción, la posición que ocupa la mirada/cámara del director/autor de la película, de forma que se puedan establecer características, relaciones y sentidos.

Observamos que en los momentos de la evocación en los *jardines* que hemos visto, se está trabajando con los imaginarios, es decir, están vinculados con la percepción del espacio. De esta forma, siguiendo a Silva (2006), el espacio imaginado es una construcción social, y esto también puede pensarse como un punto de vista, ya que lo real y lo imaginado no siempre coinciden. El mencionado autor también plantea que los imaginarios no son manipulables, sin embargo pueden generarse cambios a partir de las operaciones que se manejan desde los medios de comunicación.

CONCLUSIONES

El análisis de la trama narrativa de una de las películas centrales de Robert Zemeckis nos ha permitido observar cómo se plasma la imagen de Colombia y su gente en el cine de Hollywood.

Respecto del *western*, se observaron que todos los elementos detallados por Tudor (1989) están presentes. Asimismo, a lo largo de la historia la representación de los ciudadanos del centro plantearía una pregunta tácita acerca de cuál debe ser su rol en las periferias. Hay que destacar que *Romancing the Stone* es una de las películas en las que se representa a los ciudadanos sin apoyo de las autoridades del Estado norteamericano y tienen que salir adelante solos, en muchos casos por la lejanía con el centro imperial. Hemos observado que en este film, en particular, el papel que juegan los ciudadanos del centro es doble: como *veedores blancos* (Pratt, 2011) y como *héroes solitarios* (Tudor, 1989). Joan y Jack se enfrentan a un espacio geográfico adverso, con abruptos accidentes geográficos, con problemas climáticos y una vegetación espesa y llena de peligros. En esta aventura, ambos ciudadanos del centro deberán renovar votos: ella tendrá una vivencia real en un lugar lejano y peligroso y conocerá un amor real alejado de las soluciones fáciles e idealizadas de sus novelas; y Jack tendrá ante sí la conquista del éxito económico.

En *Romancing The Stone* aparece el *desierto* en Colombia cuando el espacio se vuelve intrínsecamente hostil. Los protagonistas van huyendo de sus perseguidores, pero el peligro también está constituido por lo agreste del espacio y las inclemencias climáticas. Vemos a Joan y Jack huyendo por lugares donde hay animales salvajes y una exuberancia de la vegetación. Los caminos prácticamente no existen o están en muy mal estado. Pero como *desierto* en Nueva York refiere a la irrupción inesperada del peligro por parte de un bandido: Zolo.

En *Romancing the Stone* también hay un *jardín* evocado, la antigua periferia del Oeste americano de las novelas de Joan, donde ella idealiza las aventuras de los antiguos pioneros del Oeste. Esta periferia evocada como *jardín* es puesta en contraste con la periferia del presente y sus verdaderos peligros. Los espacios del presente en la periferia colombiana son caminos selváticos, poblados y aldeas rurales. La selva es presentada como *jardín* y como *desierto* a la vez. Como *jardín* muestra la vida sin sobresaltos de los lugareños: tomando el ómnibus rural lleno de gallinas y trastos, o participando de sus festejos tradicionales.

En este lugar también vemos la diferencia en personajes que asumen la misma caracterización de uno de los dos *arquetipos* del *western*: *el bandolero*. Tanto Ralph y su primo Ira como Zolo y el mismo Jack son hombres que han cruzado la línea en cuanto a la ley, pero mientras en Jack ese cruce se ha debido a temas menores, y en el caso de los primos Ralph y Jack a algo más complicado, Zolo se inscribe en un *estereotipo*, siguiendo a Bhabha (2002), de

un bandido cruel y sanguinario con estrechos vínculos con el poder local. Mediante esta forma los estereotipos tanto de seres peligrosos como de espacios con una gran peligrosidad, quedan asociados a la agenda de la política exterior norteamericana.

Para los bandidos del centro, esta periferia se configura en un *jardín*, ya que es el lugar de la oportunidad para Ralph y su primo Ira, donde reina un *bandido peligroso* como Zolo. Se presenta la importancia del tráfico de esmeraldas, y la peligrosidad de las elites sanguinarias con su propio pueblo. Esto contrasta con cierta simpatía en la forma en que se presenta al traficante de drogas El Campanero, como folklórico y rural, y favorable a Joan en tanto lector de sus famosas novelas, es decir, en tanto consumidor de la industria cultural norteamericana que en formato de libro inculca el sueño americano, tal como lo hacen las historietas o el cine. Además, consume otros productos de manufacturación norteamericana, como su camioneta y artículos suntuosos que se ven en su casa.

Por su ideología la película responde a la categoría *anticonquista* (Pratt, 2011), que tiene como objetivo asegurar la inocencia de la burguesía y reforzar la idea de dominación y de superioridad blanca, prestando atención a que el *western clásico* evocó la gloria de un proyecto imperialista logrado, en que se logró llevar la civilización al Oeste. En este caso la trama transcurre en el tiempo presente, en las nuevas periferias, quizás a lo largo de la trama de esta película se buscaría plantear un reto a conquistar, quizás un nuevo proyecto expansionista.

Debemos tener en cuenta que a diferencia de otras películas en que se presenta Colombia, como *Green Ice* —en la cual el tráfico de esmeraldas está ligado abiertamente a la guerrilla de izquierda—, aquí se vincula de forma muy solapada el tráfico de esmeraldas con los paramilitares de ultraderecha y de forma explícita con el Ejército de Colombia. De este modo, podemos observar el vínculo entre cine e imperialismo, ya que detrás de la relación de Colombia con lo peligroso, jugando con la oposición *civilización y barbarie*, ha estado el objetivo de justificar a veces la intervención política o económica o bien el envío de tropas.

REFERENCIAS

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Apodaca Peraza, J. A., Zavala Alvarado, L. y Contreras Delgado, C. (2014). Tijuana en el cine de México y Estados Unidos (1916-2011). La construcción de espacios ideologizados». *Toma Uno*, (3): 85-97. Recuperado de <https://lc.cx/uXmCyl>
- Atarama Rojas, T., Castañeda Purizaga, L. y Agapito Mesta, C. (2017). Los arquetipos como herramientas para la construcción de historias: análisis del mundo diegético de

- “intensamente”. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 36: 1-15. Recuperado de <https://lc.cx/jeuGN2>
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Barreiro Posada, P. A. (2019). *Indómita: Colombia según el cine extranjero*. Universidad del Rosario.
- Bohórquez Malagón, M. C., Olaya Wilches, J. D. y Mosquera Zambrano S. (2020). Tercera Guerra Verde: Antecedentes, características y proceso de paz del periodo de violencia del occidente de Boyacá (1986-1990). *Criterios*, 13(2): 181-208. Recuperado de <https://lc.cx/vX9-mT>
- Chicangana Bayona, Y. A., y Barreiro Posada, P. A. (2013). Colombia vista por el Norte: Imágenes desde el cine de Hollywood». *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 12(23). Recuperado de <https://lc.cx/-TF6Bn>
- Dorfman, A. y Mattelart, A. (2012). *Para leer al Pato Donald, comunicación de masas y colonialismo*. Siglo XXI Editores.
- Fojas, C. (2006). Schizopolis: Border cinema and the global city (of angels). *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, 31(1): 7-31.
- Fojas, C. (2009). *Border Bandits: Hollywood on the Southern Frontier*. Universidad de Texas.
- Iturriaga Barco, D. (2008) Nuevas perspectivas del cine post 11-S. En I Congreso Internacional de Historia y Cine (pp. 889-910). Universidad Carlos III de Madrid-Instituto de Cultura y Tecnología.
- López Lizarazo, C. A. (2010). Lo exótico en el cine sobre la conquista de América. *Revista Anagramas*, 8(16).
- López Lizarazo, C. A. (2017). *Los amantes del exotismo en el cine latinoamericano*. En Andacht, F., Araujo, D., Bolaño, C., Cabral, A. y Paulino, F. Cruzeiro (Eds.), *New Concepts and Territories in Latin America/Nuevos Conceptos y Territorios en América Latina* Editores. *Página 12*: 59-80. Recuperado de <https://lc.cx/Lunmv5>
- Martínez, G. (1996). Una maldición con nombre de mujer. *El Tiempo*. Recuperado de <https://lc.cx/Nz-uuk>
- Méndez Mihura, M. X. (2016). *Sujetos y espacios latinoamericanos en películas estadounidenses de ficción en la primera década del siglo XXI. Lo latinoamericano como peligro para la cultura o seguridad norteamericana: una mirada antes y después del 11 de septiembre de 2001*. Universidad Nacional de San Martín-Centro de Estudios Latinoamericanos.
- Monroy, G. J. C. (28 de agosto de 2010). Las 7 vidas de Víctor Carranza. *El Colombiano* Recuperado de <https://lc.cx/HIg-D1>

- Pratt, M. L. (2011). *Ojos imperiales. Literatura de Viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez Berg, C. (2002). *Latino Images in film, Stereotypes, Subversion, Resistance*. University of Texas Press.
- Redacción BBC News: Víctor Carranza: el zar de las esmeraldas pasó su vida esquivando acusaciones (2013). Recuperado de <https://lc.cx/703wdu>
- Redacción Justicia: “Ernesto Báez”, otro jefe paramilitar que salpica a Carranza. Según “Báez”, el “Zar de las esmeraldas” habría hecho un pacto con las Autodefensas» (2012). *El Tiempo*. Recuperado de <https://lc.cx/Ogq1s5>
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Debate.
- Salazar, A. (2018). *La parábola de Pablo*. Debate.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2009). Fantasía de aventuras: la exploración de universos fantásticos en literatura y cine. *Revista Comunicación Sociedad*, 22(2).
- Santamaría, G. (2010). Víctor Carranza muestra la más grande del mundo. *Revista Dineros*, 486. Recuperado de <https://lc.cx/SfozMa>
- Shohat, E. y Stam R. (2001). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento europeo*. Paidós.
- Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Tercer Mundo Editores.
- Tudor, A. (1989). *Cine y comunicación social*. Ediciones G. G.
- Vanhala, H. (2011). *The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films, 1980-2001. An analytical Study*. McFarland & Company Publishers.
- Wilson, C. y Gutierrez, F. (1985). *Minorities and the Media: Diversity and the End of Mass Communication*. Sage.