

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

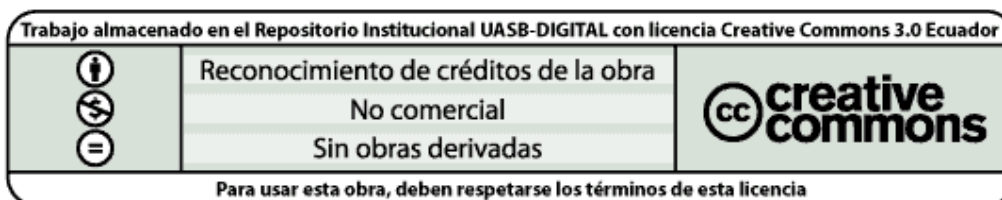
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**Representaciones del territorio en el cine colombiano de
ficción, 2011-2012: Análisis visual de las películas *Los colores
de la montaña* y *La Playa D.C.***

Ana María Higueta González

Quito, 2016



CLAUSULA DE CESIÓN DE DERECHOS DE PUBLICACIÓN DE TESIS/MONOGRAFÍA

Yo Ana María Higueta González, autora de la tesis intitulada *Representaciones del territorio en el cine colombiano de ficción, 2011-2012. Análisis visual de las películas Los Colores de la Montaña y La Playa D.C.* mediante el presente documental dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que le he elaborado para cumplir uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autora de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha:

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención Artes y Estudios Visuales

Representaciones del territorio en el cine colombiano de ficción, 2011-2012:
Análisis visual de las películas *Los colores de la montaña* y *La Playa D.C.*

Ana María Higuera González

Enero de 2016

Tutor
Alex Schlenker

Medellín – Colombia

Abstract

Al considerar el cine como una práctica cultural que crea representaciones del mundo es indispensable preguntarse cómo recrea el espacio que nos rodea. Si bien es cierto que como espectadores vemos, en mayor o menor medida, un espacio geográfico alterado, esta representación contiene un alto grado de impacto en nosotros. De ahí la necesidad de analizar cómo la actividad cinematográfica representa el entorno y cómo señala maneras para ver y entender tal espacio geográfico. Mi tesis tiene como propósito identificar y analizar cuáles han sido las representaciones del territorio en el espacio urbano y rural que ha hecho el cine colombiano de ficción producido en los últimos años en el contexto de la actual ley de cine. Para ello escogí las cintas *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2011) y *La Playa D.C.* (Juan Andrés Arango, 2012), películas en diálogo con *Retratos en un mar de mentiras* (Carlos Gaviria, 2010), *La Sirga* (William Vega, 2012) y *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003). El cuerpo del trabajo tiene una presentación, dos capítulos, comentarios finales y anexos. El primer capítulo corresponde al análisis de la película *Los colores de la montaña*, en él reflexiono sobre el territorio en los espacios rurales. El territorio en los espacios urbanos es el tema del segundo capítulo con la revisión de *La Playa D.C.* Los comentarios finales se concentran en las conclusiones a las que llego luego del análisis visual que hago. Y los anexos corresponden a un mapa con la georeferenciación de las locaciones de las películas analizadas; a la reseña de la obra *Signos cardinales* de la artista Libia Posada en la que a través de mapas realizados en las piernas de mujeres víctimas del desplazamiento muestra las rutas que vivieron luego de tener que abandonar sus tierras, esto para resaltar cómo otras expresiones artísticas han visto la relación geografía y desplazamiento; la reseña de la exposición *Presencia negra en Bogotá: Décadas 1940-1950-1960*; y los carteles de las cintas analizadas.

Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud a todas las personas e instituciones que hicieron posible esta investigación.

A la Universidad Andina Simón Bolívar donde me formé en el campo de los estudios de la cultura. A todos mis profesores y compañeros infinitas gracias. Un sentido agradecimiento al profesor Alex Schlenker, a quien tuve la suerte de tener como asesor. Su guía y observaciones constantes fueron decisivas para concluir este trabajo.

Al profesor Álvaro Villegas de la Universidad Nacional, sede Medellín por su apoyo en la consecución de material bibliográfico. A las profesoras Aída Gálvez y Patricia Londoño y el profesor Gustavo Villegas por su ánimo y compañía en la lucha por alcanzar mis sueños académicos.

Extiendo mi reconocimiento a los miembros del grupo de Investigación Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Antioquia, departamento de Historia Facultad de Ciencias Sociales y Humanas por estar pendientes de mí proceso investigativo.

Escribir una tesis requiere esfuerzo, disciplina y entusiasmo, todo esto fue fácil de sobrellevar gracias a la compañía de mi familia y mis amigos. Un reconocimiento especial a mi papá Juan de Jesús, a mi mamá Gladis y a mis hermanas Victoria y Sara.

A mis amigos Ana Isabel, Katerine, Marisol, Natalia, Juan David, Camila, Nathalí, Andrea, Manuel, Mario y Mónica; a los maravillosos *parches* de *Por Estos Días*, Juanse, Aleja, Juanda, Jimmy y Sofí y al *MCM Cool*, LuzMa, Diana, Cristian, Estefa, Isabel, Vero, Sirley, Carol y Juan Camilo, unas gracias infinitas.

Un agradecimiento muy especial a Anthony por ayudarme en la elaboración del mapa de la georeferenciación de las locaciones de las películas de la investigación. Para él también mi reconocimiento por ser el mejor cartógrafo que conozco y porque su amor y pasión por los mapas y la geografía fueron esenciales para enamorarme más del tema.

A Ivo y a Sofí, mis gatos, por amenizar las jornadas de estudio.

A todos infinitas gracias por su amor, compañía, interés y ánimo.

Contenido

	Pág.
Lista de anexos	7
Presentación	8
1. Pregunta central de la investigación	8
1.1 Pregunta guía	9
2. Objetivo general	9
3. Objetivos específicos	9
4. Presupuestos teóricos y metodológicos	9
5. Tipo de fuente utilizado	12
6. Alcances y límites del trabajo	13
7. Plan de obra	14
Capítulo Uno. “Tiene verde para pintar las montañas”: Territorios rurales en el cine colombiano	16
1. Desplazamiento forzado en Colombia	17
2. Otras miradas al territorio rural	20
3. Análisis cuadro a cuadro	23
4. La <i>tierra</i> nos pertenece	36
5. La tierra como un asunto <i>rural</i>	39
Capítulo Dos. “¿A usted se le olvida que nosotros venimos de allá?: Territorios urbanos en el cine colombiano	42
1. Violencia y desplazamiento en el Pacífico colombiano	43
2. Otras miradas al territorio urbano	50
3. Análisis cuadro a cuadro	54
4. La tierra no nos pertenece	62
Capítulo Tres. Comentarios finales	66
Fuentes y Bibliografía	70
Filmografía	70
Referencias bibliográficas	70
Páginas de Internet	73
Anexos	
No. 1 Mapa con la georeferenciación de las locaciones utilizadas en las películas analizadas en la investigación	75
No. 2 Reseña de la exposición “Presencia negra en Bogotá: Décadas 1940-1950-1960”	76
No. 3 Reseña obra Signos cardinales, 2009	78
No. 4 Carteles de las utilizadas en la investigación	80

Lista de anexos

1. Mapa con la georeferenciación de las locaciones de las películas analizadas en la investigación.
2. Reseña de la exposición “Presencia negra en Bogotá: Décadas 1940-1950-1960”.
3. Reseña de la obra Signos cardinales, 2009.
4. Carteles de las películas utilizadas en la investigación

Presentación

“A mí me gusta mucho ver a Colombia en el cine”

Patricia Cardoso¹

COLOMBIA: En el extremo noroeste de América del Sur, la República de Colombia tiene una situación privilegiada: abre sus tierras al mundo a través de dos océanos: el Pacífico y el Atlántico. Cuenta con un vasto territorio de 1.141.748 Km², entre sus tierras continentales, con una variada orografía en la que comparten protagonismo la cordillera de los Andes y la selva amazónica; entre valles, sierras y llanos que encierran importantes recursos naturales, además de condiciones adecuadas para diversas actividades agropecuarias e industriales.

Nuevo Atlas de Colombia, 1997, p. 12

Al considerar el cine como una práctica cultural que crea representaciones del mundo es indispensable preguntarse cómo recrea el espacio que nos rodea. Si bien es cierto que como espectadores vemos, en mayor o menor medida, un espacio geográfico alterado, esta representación contiene un alto grado de impacto en nosotros. De ahí la necesidad de analizar cómo la actividad cinematográfica representa el entorno y cómo señala maneras para ver y entender tal espacio geográfico. En esa medida, el territorio mostrado y narrado me permitió conocer las distintas formas de representación cultural que ensayan los cineastas sobre el mismo.

1. Pregunta central de la investigación

Mi investigación parte de la pregunta por identificar y analizar cuáles han sido las representaciones del territorio en el espacio urbano y rural que ha hecho el cine colombiano de ficción producido en los últimos años en el contexto de la actual ley de cine.

¹ Cineasta colombiana. Directora de la película *Las mujeres de verdad tienen curvas*, 2002.

1. 1 Pregunta guía

- ¿Cuáles han sido las representaciones del territorio que ha hecho el cine colombiano de ficción en la última década?

2. Objetivo general

Analizar cuáles han sido las representaciones del territorio que ha hecho el cine colombiano en la última década y su relación con los sujetos.

3. Objetivos específicos

- Identificar cómo han sido representado el territorio “rural” en el cine colombiano de ficción en las películas *Los colores de la montaña*, *Retratos en un mar de mentiras* y *La Sirga*.
- Identificar cómo han sido representado el territorio “urbano” en el cine colombiano de ficción con las cintas *La primera noche* y *La Playa D.C.*

4. Presupuestos teóricos y metodológicos

Para una revisión de la relación entre cine y territorio tomaré como base principal la teoría de las representaciones. El sistema de representaciones nos permite formar conceptos sobre cosas “que nunca hemos visto, y posiblemente nunca veremos, y sobre todo gente y lugares que simplemente hemos inventado” (Hall 2010, 448). Ligado a estos supuestos teóricos entraría en análisis la teoría cinematográfica que explican el espacio cinematográfico con el autor Stephen Heath. En este sentido los conceptos nucleares que me permitirán responder a la pregunta principal son: representación, territorio, territorialidad, tierra, paisaje y espacio narrativo.

Uno de los sistemas de representación propuesto por Stuart Hall consiste en conceptos no individuales sino en los diferente modos de organizar, agrupar, arreglar y clasificar conceptos y de establecer relaciones complejas entre ellos (2010, 448). Este sistema me permitió identificar las diferentes formas de interpretación del espacio geográfico que han expuesto los cineastas y además qué intentan mostrar con esas formas representadas del espacio. Esto con el fin de entender como hemos organizado, arreglado y clasificado el entorno colombiano, un país comúnmente conocido por su marcado regionalismo e incluso denominado un país de regiones,

cuya identificación espacial más inmediata la hacemos con nuestro lugar de origen más que con el territorio nacional.

La geografía define el territorio geográfico como:

Una construcción intelectual particular del geógrafo, que permite dar cuenta, según Ferrer, de ‘ese territorio en un lenguaje científico’. Considerando de esta manera el espacio geográfico, lo diferenciaríamos del término ambiguo de territorio, que por supuesto corre el riesgo de confundirse como el sustento físico, cayendo en su definición como algo al margen de la sociedad; aunque desde luego, existen definiciones más precisas sobre el particular, como la de Geiger en la que precisa que ‘el territorio se refiere a una extensión terrestre delimitada que incluye una relación de poder o posesión por parte de un individuo o grupo social...’ (Vásquez Sánchez 2002, 62).

En los últimos años, el concepto territorio “se ha impuesto para referirse a las relaciones, tanto simbólicas, como materiales, que una sociedad mantiene con su espacio, concretamente con sus tierras” (Ellison 2009, 15).

Para entender entonces el cruce entre espacio narrativo, el que presenta el cine, y territorio tomaré como base la definición que de este plantea Stephen Heath. Esto además porque el espacio narrativo de las cintas no es simplemente una realidad teórica y práctica sino un tema político que ofrece perspectivas sobre los términos existentes de esa realidad (1981, 41). El espacio narrativo en el cine es el lugar para lo narrado. El espacio construido en las películas es una construcción fílmica de un espacio que toma elementos del espacio real. El espacio narrativo es el espacio representado en la unión de las imágenes. Las películas crean el espacio, toman el lugar como narrativa, y el sujeto también, establecido en la conversión del uno con el otro (Heath 1981, 23-40).

Para una revisión de la relación entre cine y espacio geográfico miré entonces la noción de territorio y su relación con los sujetos que lo habitan. En el estudio combiné la investigación documental y el análisis visual de las películas para responder a los objetivos propuestos. Por tanto, tomé la bibliografía sobre el tema, lo que constituye la fuente secundaria, y las películas y la crítica de cine, integraron la fuente primaria. Esta metodología me permitió analizar los audiovisuales y escritos y a partir de ellos responder al interrogante propuesto.

Territorio, espacio y paisaje son tres conceptos íntimamente ligados. Al respecto Milton Santos dirá que la esencia del espacio es social y en ese sentido:

No puede estar formado únicamente por las cosas, los objetos geográficos, naturales y artificiales, cuyo conjunto nos ofrece la naturaleza. El espacio es todo eso más la sociedad. [...] Tenemos así, por una parte, un conjunto de objetos geográficos distribuidos sobre un territorio, su *configuración geográfica o su configuración*

espacial, y el modo cómo esos objetos se muestran antes nuestros ojos, en su continuidad visible, esto es, el paisaje; por otra parte, lo que da vida a esos objetos, su principio activo, es decir, todos los procesos sociales representativos de una sociedad en un momento dado (2009, 147).

La territorialidad se refiere al “conjunto de prácticas y a sus expresiones materiales y simbólicas capaces de garantizar la apropiación y permanencia de un determinado territorio por un determinado agente social o Estado, los diferentes grupos sociales y las empresas (Rodríguez Valbuena 2010, 6). Este concepto se verá ampliado en el desarrollo del texto con los diferentes análisis de las películas.

Como le mencioné antes, hablar de territorio remite necesariamente al concepto de tierra puesto que ésta “opera como escenario para la construcción y asentamiento de relaciones sociales y también, como el referente espacial de los recuerdos y el plan de vida de los individuos” (CNMH 2009, 28). Es en la tierra donde cobra sentido el territorio y se materializa la territorialidad.

Finalmente, entra en juego el paisaje que puede entenderse de dos maneras como paisaje geográfico o paisaje cultural. El primero hace alusión a un espacio con características morfológicas y funcionales similares, teniendo en cuenta una escala y una localización. La escala es esencial para la delimitación del paisaje, ya que de ella depende que elementos del paisaje se muestran o no (geografia.laguia2000.com/general/el-paisaje-geografico 2000). El paisaje cultural en cambio se refiere al simbolismo, el significado, la identidad, el territorio, la acción humana que trasmite el entorno que rodea una sociedad. En este sentido, los significados son construidos por los sujetos (Contreras Delgado 2005, 66-67).

El paisaje geográfico me sirve entonces para reflexionar sobre los espacios rurales y urbanos en su concepción material mientras que el paisaje cultural me servirá para proponer un mayor anclaje entre los conceptos de territorio y territorialidad.

Las fuentes escritas seleccionadas son las revistas de cine: *Kinetoscopio* de Medellín, y *Arcadia* de Bogotá. Además de la prensa nacional donde se publica crítica cinematográfica como *El Tiempo*, *El Colombiano* y *El Espectador*.

De esta manera, hice un análisis visual de las películas en el que me centré en las relaciones que tejen los sujetos con su territorio. El análisis visual está basado en un modelo de seis niveles: a. contextual; b. morfológico; c. compositivo; d.

enunciativo; e. interpretativo; y f. interpretación global. El análisis estuvo en diálogo con otras cintas de ficción y las críticas y análisis que se han hecho de las mismas.

5. Tipo de fuente utilizado

Los largometrajes de ficción escogidos para el análisis son *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2011) y *La Playa D.C.* (Juan Andrés Arango, 2012). En las películas revisé las representaciones del territorio en el espacio rural y urbano, respectivamente, en el contexto de la violencia que atraviesa el país. Del conflicto social se deriva el desplazamiento forzado y el desarraigo los cuales las cintas retratan de manera sutil sin que éste sea el tema central de las películas, dado que estos fenómenos se convierte en una amenaza a la permanencia y pertenencia a un territorio. En *Los colores de la montaña* se ve como las personas del pueblo se ven obligadas a dejar su casa para proteger sus vidas y este es finalmente el destino que les espera a los protagonistas. Esta película es analizada en diálogo con *Retratos en un mar de mentiras* (Carlos Gaviria, 2010) y *La Sirga* (William Vega, 2012). *La Playa DC* cuenta la historia de personas desplazadas que habitan Bogotá, la capital del país, la película dialoga con *La primera noche*, Luis Alberto Restrepo, 2003). *La Playa D.C.* tiene una característica especial ya que sus protagonistas no sólo son desplazados sino también pertenecientes a la comunidad afrodescendiente del país lo que conlleva otro tipo de análisis a la hora de revisar su modo de habitar una ciudad como Bogotá.

En Colombia, el desplazamiento forzado interno de la población ha sido un fenómeno social de larga duración. Las víctimas son diversas, no pertenecen a una etnia, a una religión, a una clase o a un grupo social específico (Naranjo 2001). Las cifras de desplazados en el país desde mediados de los años 80 superan los 5 millones de personas. Para 2015, la Agencia Presidencial para la Acción Social, organismo nacional del gobierno que coordina la política frente al desplazamiento registró a cerca de 7 millones de personas que fueron forzadas a abandonar sus lugares de residencia. De ellas, cerca del 70 por ciento eran propietarios, poseedores, tenedores u ocupantes de tierras (acnur.org/t3/operaciones/situacion-colombia/desplazamiento-interno-en-colombia/ 2014).

Las películas analizadas registran además otros aspectos relacionados con el desplazamiento pues este no es un evento que empieza o termina con la salida o la huida forzada, es un largo proceso que se inicia con la exposición a formas de

violencia como la amenaza, la intimidación, los enfrentamientos armados o las masacres (GMH 2013, 296).

Ambas cintas fueron filmadas en su totalidad en *territorio* colombiano. *Los colores de la montaña* en el departamento de Antioquia en la vereda La Pradera en el municipio de Jardín y *La Playa DC* en la ciudad de Bogotá, capital del país, departamento de Cundinamarca. Igualmente lo fueron *Retratos en un mar de mentiras*, *La Sirga* y *La primera noche* (ver anexo no. 1: Mapa con la georeferenciación de las locaciones de las películas analizadas en la investigación).

Las películas escogidas para la investigación fueron producidas en el contexto de la actual Ley de cine. En Colombia, en julio de 2003 se aprobó la Ley 814 o Ley de cine que reglamentó normas para el fomento de la actividad cinematográfica y creó el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Dicha Ley cambió radicalmente el desarrollo del cine colombiano manifestándose en un aumento significativo de la producción cinematográfica y en un crecimiento del público que asiste a cine nacional. Promovida por el sector cinematográfico del país y por el Fondo Mixto Proimagenes en Movimiento el Estado colombiano promulgó la Ley en 2003 con el fin de fomentar y apoyar el cine nacional. El concepto de cine colombiano se amplió de tal manera que ya no se concibe sólo como producción sino como un conjunto de acciones que abarcan una concepción cultural, social, industrial y económica que sirve para “propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de la cinematografía nacional” (FPFC 2012, 88).

La ley contempló incentivos de inversión y generó mecanismos cuyo fin fueron desarrollar integralmente el sector y promover toda la cadena de producción cinematográfica colombiana: desde la producción, la distribución y la exhibición, hasta la preservación del patrimonio audiovisual, la formación de públicos y el desarrollo tecnológico (Ministerio de Cultura 2008, 9).

6. Alcances y límites del trabajo

Tal como asegura el geógrafo español Agustín Gámir Orueta “la fuerza de las imágenes cinematográficas (o televisivas) implica una notable capacidad de generar imaginarios concernientes a cuestiones históricas, sociales y antropológicas, y también geográficas” (2007, 164). Por esta razón, un estudio de la relación del cine con el territorio es de gran relevancia no sólo para la comprensión de la cinematografía colombiana sino también para entender otros procesos sociales que se

relacionan con el espacio físico y simbólico como son el desplazamiento y el desarraigo.

En cuanto a los límites de la investigación la mayor dificultad la representa la polivalencia del concepto territorio. En este sentido, quiero aclarar que las definiciones incluidas en el trabajo no constituyen todas las que existen pues sería imposible abarcarlas. Con esto también quiero decir que la complejidad de los conceptos en las ciencias sociales permite un acercamiento a los temas, en mi caso sobre cine y territorio, pero no los resuelve completamente.

Otra limitación la constituye la diversidad de geografía de Colombia pues el análisis de cinco películas no puede dar cuenta de las muchas y diversas maneras de representar el *territorio* del país. Queda pendiente por ejemplo la aplicabilidad de la noción de territorio en espacios como la región Amazónica y Orinoquía del país en la que priman espacios naturales que se salen de clasificaciones como rural y urbano.

Finalmente, la revisión profunda del plano sonoro podría arrojar otras luces para entender las representaciones del territorio en el cine. El caso de *La Playa D.C.* es muy particular en este sentido, el capítulo dos dará cuenta de la importancia de esta revisión para la comprensión del territorio.

7. Plan de obra

La tesis tiene la siguiente estructura: la presentación, dos capítulos, comentarios finales y una serie de anexos. El primer capítulo corresponde al análisis de la película *Los colores de la montaña*. En él reflexiono sobre el territorio en los espacios rurales que plantea el cine colombiano. El territorio y los espacios urbanos en el cine es el tema del segundo capítulo. Estos dos capítulos comprenden el grueso de la propuesta investigativa. Un contexto general de la situación del país en relación a estos dos fenómenos sociales derivados del conflicto interno, desplazamiento y desarraigo, introducen al lector al análisis y reflexión que sobre el territorio tienen estas películas. Los comentarios finales comprenden la última parte de la investigación y se concentra en las conclusiones luego del análisis visual que planteo. Los anexos corresponden a: un mapa con la georeferenciación de las locaciones de las cinco películas analizadas; a la reseña de la obra *Signos cardinales* de la artista antioqueña Libia Posada en la que a través de mapas realizados en las piernas de mujeres víctimas del desplazamiento muestra las rutas que vivieron luego de tener que abandonar sus tierras, esto para resaltar ejemplos de como otras expresiones

artísticas han visto la relación geografía y desplazamiento; la reseña de la exposición *Presencia negra en Bogotá: Décadas 1940-1950-1960*; y por último, los carteles de las películas analizadas.

Finalmente, para la mejor comprensión del texto me gustaría referirme a la división política administrativa de Colombia, es decir, a la manera de nombrar las divisiones territoriales del país. Con la Constitución de 1991 y la instauración de un Estado Social de Derecho la organización política *territorial* del país determinó 32 departamentos y 1059 municipios. En este sentido, el discurso institucional empleó la expresión *ordenamiento territorial* para describir las políticas de Estado y el proceso de planificación de orden político, técnico y administrativo que permite “organizar, armonizar y administrar la ocupación y uso del espacio” (Massiris Cabeza 2014). La división político-administrativa del país comprende: regiones, departamentos, municipios, veredas, corregimientos y áreas metropolitanas.

Un departamento es una entidad territorial que goza de autonomía para la administración de los asuntos seccionales y la planificación y promoción del desarrollo económico y social dentro de su territorio en los términos establecidos por la Constitución y las leyes. Los departamentos ejercen funciones administrativas, de coordinación, de complementariedad de la acción municipal, de intermediación entre la Nación y los municipios y de prestación de los servicios que determinen la Constitución y las leyes. El municipio en cambio es la entidad territorial fundamental de la división político-administrativa del Estado, con autonomía política, fiscal y administrativa dentro de los límites que le señalen la Constitución y las leyes de la República. Sus objetivos son la eficiente prestación de los servicios públicos a su cargo, la construcción de las obras que demanden el progreso local, la ordenación de su territorio, la promoción de la participación comunitaria en la gestión de sus intereses y el mejoramiento social y cultural de sus habitantes. Un municipio comprende un área con identidad, características naturales, sociales, económicas y culturales y que por lo menos con catorce mil habitantes (14.000). El Corregimiento municipal es una división del área rural del municipio, la cual incluye un núcleo de la población, considerada en los Planes de Ordenamiento Territorial – POT– (DANE 2001). El concepto de vereda se verá ampliado en el capítulo uno porque es en el que mayor alusión se hace a esta división territorial.

Capítulo Uno

“Tiene verde para pintar las montañas”: Territorios rurales en el cine colombiano

Los caminos de la vida no son como yo pensaba. Como los imaginaba, no son como yo creía. Los caminos de la vida son muy difícil de andarlos. Difícil de caminarlos y no encuentro la salida.

Los Diablitos *Los caminos de la vida*

JARDÍN: conocido como “El pueblito más bonito de Antioquia”, “Monumento nacional”, y “Ciudad de los muchos cerros”, 1750 msn, 18,3 °C, 227 Km², 17.278 hab. Forma parte de la región Suroeste de Antioquia.

Mi tierra. El Diccionario de Colombia, 2005, p.

530

Manuel es un niño de nueve años cuyo sueño es ser futbolista. Su vida y la de sus amigos, Julián y “Poca Luz”,² transcurre en una zona montañosa del campo colombiano. Un día, mientras juegan fútbol Manuel pierde el balón que le han regalado por su cumpleaños y va a parar a una zona minada. El niño decide recuperar su pelota y convence a sus mejores amigos para que juntos lo rescaten. En medio de las aventuras y los juegos infantiles, los signos de un conflicto armado empiezan a aparecer en la vida de los habitantes de la vereda *La Pradera*.³

Los colores de la montaña es una película del realizador antioqueño Carlos César Arbeláez de 2011. Es una película a color filmada en formato de 35 mm.⁴ En 2011, año de su estreno, el número de espectadores de cine a nivel nacional fue de 38.447.727, de ellos 379.525 vieron *Los colores de la montaña* que se lanzó con 40 copias. La película ocupó el tercer puesto en el ranking de estrenos nacionales

² Apodo de Genaro, amigo del protagonista. Lo llaman así por la poca visibilidad que tiene.

³ *Los colores de la montaña* fue filmada en el departamento de Antioquia en la vereda *La Pradera* en el municipio de Jardín. Las locaciones del film son: veredas *La Herrera*, *Verdún*, *La Salada* y *Cristo Rey*, así como La truchera “La Argelia” y la cafetería Central de Jardín.

⁴ Esta película obtuvo importantes premios en el circuito internacional de festivales, entre ellos el Premio Kutxa-Nuevos Directores del Festival de San Sebastián, siendo la primera ocasión que un colombiano recibe este galardón; el Premio Cine en Construcción 17 en el Festival de Toulouse; la Goyesca del Público y Mención Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Ronda; la Taiga de Plata (Siberia Prize «Silver Taiga» for the debut film) del Festival Internacional de Cine Debutante Spirit of Fire en Rusia; el Premio del Público y el Premio de la OCLACC en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias –FICCI. Recibió además el Estímulo de Coproducción del programa Ibermedia y estímulo del Fondo de Desarrollo Cinematográfico de Colombia, FDC. Ha participado hasta la fecha en más de treinta festivales internacionales en todo el mundo.

precedida por *El paseo* con 90 copias (Harold Trompetero) y *Mamá tomate la sopa* (Mario Rivero) con 80 (Ministerio de Cultura 2012, 16 y 21).

1. Desplazamiento forzado en Colombia

En Colombia, el desplazamiento como modalidad de la violencia estuvo en continuo aumento desde 1996, cuando comenzó una etapa de intensificación del conflicto armado hasta 2002, sucedida por una tendencia inestable y cambiante desde el 2003 hasta la actualidad. Según las cifras y estadísticas entre el 2003 y el 2012, un total de 2.729.153 personas fueron desplazadas (GMH 2013, 71).

Según el informe del Grupo de Memoria Histórica el desplazamiento forzado afectó a gran parte del país con el recrudecimiento del conflicto armado, pues se calcula que 1.116 municipios registraron expulsión de población como consecuencia de la violencia, lo que representa un 97% del territorio nacional. El fenómeno no afectó por igual a los distintos departamentos: en los casos más críticos, “139 municipios registraron más de 10.000 desplazados entre 1996 y 2012, concentrando el 74% del total de la población desplazada. Entre estos, 58 registraron más de 20.000, 26 más de 30.000, 12 más de 40.000 y 9 más de 50.000 desplazados” (GMH 2013, 76). En Antioquia los municipios más afectados fueron los de la zona norte y noroccidental del departamento con más de 10.000 desplazados entre 1996 y 2012.

Los colores de la montaña recibió buenos comentarios de la crítica y la prensa colombiana. Reseñas de la cinta aparecieron en los principales medios del país: en periódicos como *El Colombiano*, *El Espectador* y *El Tiempo* y en las revistas *Arcadia*, *Cromos*, *Kinetoscopio* y *Semana*. William Ospina, escritor y columnista de *El Espectador* la calificó de extraordinaria. Sobre el espacio planteado en la narrativa de la película escribió que: “*Los colores de la montaña* nos hace sentir, con el sencillo lenguaje de la cotidianidad y en estos hermosos paisajes, que ninguna guerra hace palidecer, cuán poderosos y perdurables son los sentimientos del común de la humanidad...” (Ospina 2011). Otra reseña en la misma publicación, luego de su estreno en el Festival de Cine de Cartagena de 2011, realizada por Liliana López Sorzano señala que la historia de la película que pudo pasar en cualquier lugar del mundo con conflicto interno armado transcurre en “los imponentes y bellos paisajes de Jardín, Antioquia” (López Sorzano 2011). Sobre el tema del conflicto señala que el director, anteriormente se refirió a ello diciendo que: “Esta película no es sobre desplazados, trata de desplazamiento, que es muy distinto. Quería retratar esa

cotidianidad del campo para que la gente viera y sintiera qué es lo que está perdiendo esta gente cuando sale de sus tierras” (López Sorzano 2011).

El escritor, periodista y crítico de cine Ricardo Silva Romero en cambio se refiere a la historia como “un drama en un caserío en las montañas de Antioquia”. Para luego decir sobre el paisaje que es hermoso (2011). En la nota que publica la revista *Cromos* señala que:

Hacia el final de la cinta, un símbolo: el del *paisaje* que pintan los escolares para gritarles a los violentos que su esperanza es la paz. Parece cursi, es verdad, pero también lo es la realidad de esos pueblos, sobre los cuales Arbeláez trata de llamar la atención, esos pueblos sometidos a la ignorancia de dos bandos salvajes que terminan vengándose de su enemigo con sangre inocente (Los colores de la montaña 2011).

En la crítica de Romero la noción de paisaje cultural aparece como lo señala Contreras Delgado, una construcción social que da cuenta del entorno que nos rodea y que para estos niños la delimitación de este paisaje no puede ser otra que la de su pueblo. El *paisaje* pintado en el mural de la escuela es una representación pictórica del territorio en el que habitan Manuel, sus amigos y sus familias.

La revista *Kinetoscopio*, especializada en cine, reseñó la película y entrevistó al director.⁵ Andrés Murillo señala que la historia se desarrolla “en cualquiera de los rincones de la topografía nacional, andina o incluso mundial” (Murillo 2011, 47). El mismo crítico comenta que la cinta:

Retoma los espacios esenciales de la vida en el campo: la escuela, la plaza del pueblo, el camino y la trocha, la cocina del hogar y los campos abiertos. Una historia que retoma los sueños comunes en un contexto rural [...] Con imágenes tranquilas, amplias, que llevan el sabor del verde-amplitud y se comienza a manchar del rojo-olvido, del azul-desplazamiento y el amarillo-adulterio [...] Una historia del campo, de cómo los montes son distancias verdes-inabarcables, marrón-escondite y rosa-belleza de la esencia humana, donde la sofisticación de la ciudad muere ante la nobleza del campesino; imágenes que van entrelazando las más crudas realidades del campo colombiano y van resquebrajando la inocencia de los niños (2011, 47).

Esta crítica me llama la atención porque, dentro de las reseñadas, es la única que utiliza el término *rural* para referirse al espacio narrativo que plantea la cinta. Además es interesante la asociación de colores que emplea Murillo para describir aspectos de la cinta. De manera subjetiva remite al lector a situaciones plasmadas en la película jugando un poco con el título de la película: *Los colores de la montaña*. Que también podrían ser los colores para definir otras cosas como: la belleza, el olvido o el desplazamiento.

⁵ *Kinetoscopio* es la revista especializada en cine de mayor trayectoria en el país. Con 25 años de publicación continúa es la más importante en su género en Colombia.

El espacio narrativo que propone el director hace alusión directa a un espacio geográfico específico que es el departamento de Antioquia en Colombia. Por esta razón, en las reseñas y críticas la referencia concreta a un escenario antioqueño es común. Una película como *Los colores de la montaña* en la que indudablemente el paisaje tiene gran significado no solo para el desarrollo de la trama, sino para las intenciones del director, la adscripción particular a una zona geográfica determinada es muy importante. En declaraciones de Arbeláez dice por ejemplo que el trabajo con actores naturales era fundamental porque no conocía en Colombia niños actores profesionales que pudieran hacer de campesinos *antioqueños* (Gómez Marin 2011, 49-51). Como señala Stephen Heath el espacio narrativo también alude a cuestiones políticas en el tratamiento de la puesta en escena de la historia. En este caso, era imperativo para el director que la película fuera rodada en locaciones colombianas pues con ello daría mayor verosimilitud a la historia que quería contar.

Estas críticas y reseñas tienen en común resaltar la importancia del espacio en el desarrollo de la trama. Además de la “belleza” del paisaje mostrado por la película y la alusión directa a un escenario como el campo. Acá el paisaje geográfico, el que se refiere a un espacio con unas características físicas similares es muy significativo al igual que en *La Sirga*, como lo mostraré más adelante, porque será una constante en el desarrollo de la trama. La intención estética del director es mantener este *paisaje* como símbolo de lo que se pierde cuando se pierde la tierra: algo bello.

Carlos César Arbeláez es un realizador antioqueño, nació en junio de 1967 en Medellín, la capital del departamento de Antioquia. Ha sido director y guionista de varios cortometrajes y numerosos documentales para televisión.⁶ *Los colores de la*

⁶ Entre ellos se destacan *The End* (1992), *Cada quien tiene su arte* (1992) y *Las sevillanas de Colombia* (1994) de la serie “Cultura urbana”; *Andrés Fernando Ríos, Ocultar el silencio* (1995), *Ellos las prefieren rubias* (1996) y *La noche de Oporto* (1998) para la serie ganadora de un India Catalina a Mejor Serie Documental para Televisión en el Festival Internacional de Cine y Televisión de Cartagena (1997), *Muchachos a lo Bien; Cómo llegar al Cielo* (1998) para la serie “Recorridos”; *El cine en casa* (1999); *Casa de mujeres* (2000) para la serie “Medellín actas del 2000”; y *Negro profundo. Historias de mineros* (2001), el cual participó en la selección oficial documental del Festival de Cine de América Latina de Toulouse en 2002 y obtuvo una mención de honor en el Festival de Cine de Bogotá. Su primer cortometraje argumental *La edad del hielo* (1999), ganó el segundo puesto en el Premio Nacional de Cine Sky Televisión en el Festival de Cine y Televisión de Cartagena en el 2000, y su segundo cortometraje *La serenata* (2007) fue ganador de un estímulo de las convocatorias del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico –FDC– de Colombia. En el 2006, dirigió 21 capítulos de una hora de la serie “Qué tal Pascual”, producida por Telemedellín y RTVC, y emitida por Señal Colombia. Carlos César ha recibido en varias ocasiones premios para desarrollo de guión, entre los que se encuentran el premio “Ciudad de Medellín” a mejor guión argumental inédito en 2005; dos años después fue ganador de una Beca a la Creación otorgada por la Alcaldía de Medellín, en la modalidad Escritura de Guión de Largometraje con el proyecto “Los ojos de la paloma”, premio que repitió en 2010 con el guión de “Eso que llaman

montaña es su primer largometraje de ficción. Es egresado de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Antioquia. Dentro de su formación profesional se encuentran un taller de guión cinematográfico (1996) en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de Los Baños (Cuba) y la pasantía Colombia-Argentina (2002) otorgada por los Ministerios de Cultura de ambos países, realizando cursos y talleres de guión, dramaturgia, entre otros, en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica –ENERC (Argentina). Así mismo, se ha desempeñado, desde 1996, como docente en diferentes cátedras relacionadas al medio cinematográfico en universidades de su ciudad natal, Medellín (Proimagenes 2014).

2. Otras miradas al territorio rural

Luego de la Ley de cine de 2003 la narrativa, la estética y la técnica del cine en Colombia cambió significativamente y en este contexto surgieron otras propuestas audiovisuales que de manera particular retrataron la violencia, el desplazamiento y el desarraigo en escenarios rurales o del campo. Así, entonces, *Los colores de la montaña* no es la única cinta que aborda estos temas. *Retratos en un mar de mentiras* es la ópera prima del realizador Carlos Gaviria de 2010 y antecede a *Los colores de la montaña*. La cinta, a manera de *road movie*, cuenta la historia de dos primos, Marina y Jairo, que después de la muerte de su abuelo deciden ir a recuperar la tierra de la que fueron desplazados años atrás.⁷ Viajan desde Bogotá a la costa caribe colombiana en un viejo y destartado Renault 4. Durante el viaje Marina comienza a revivir su pasado traumático. Al llegar a su pueblo y anunciar que vienen por sus tierras, los paramilitares los secuestran y al intentar huir Jairo es herido. Marina va a las ruinas de la casa de su familia buscando las escrituras que su abuelo enterró y allí revive la matanza y su tragedia.

El crítico de cine Oswaldo Osorio se refirió a la cinta como un *road movie* cuyo tema de fondo es el desplazamiento forzoso en el que “ambos elementos están ligados por la lógica que los define, esto es, el espacio y la territorialidad”. Argumenta que además “como en todas las películas de carretera, no se trata de un

amor”, el cual, además, recibió una beca de la Fundación Carolina el mismo año. Actualmente esta película se encuentra en posproducción.

En

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3892. Consultado el 30 de octubre de 2014.

⁷ El *road movie* es un género cinematográfico cuya trama se desarrolla en la carretera.

simple viaje físico y geográfico, sino que para ellos es un viaje al pasado y a todo lo que ello conlleva: la búsqueda de sus raíces, de un futuro mejor por vía del regreso al origen y de la recuperación de los que les pertenece y los define” (Osorio 2015). Esta última idea está muy ligada a la definición de territorio que propone Gustavo Montañez como ese espacio donde se consolida la identidad y la pertenencia (Montañez Gómez 2001). A la pregunta sobre el espacio en la película y sus tres grandes escenarios, un barrio marginal de Bogotá, la carretera y la costa, el director de la película contestó que “La película es fotográficamente fría. Presenta una Bogotá prácticamente sin sol, solamente hay un poco de sol al comienzo, solo para dar una falsa impresión de que se estaba en el mar, pero al levantarse la cámara se ve una Bogotá gris y lluviosa. Entonces la película comienza muy fría y se va volviendo cálida a media que va avanzando la historia” (Osorio, s.f 100).

La película *La sirga* del director William Vega de 2012 es una cinta que precede a *Los colores de la montaña*, es la ópera prima de este realizador caleño. A propósito de esta película el crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga dice que vuelca su interés en geografías culturales concretas, la zona sur de Colombia, específicamente Nariño, y recupera la vocación del cine como registro de lo real, como testigo del presente (2015). Zuluaga señala que en esta película hay una estrecha relación entre el paisaje y los personajes, es una película con una apariencia de mucha naturalidad: “*La Sirga* no es solo una película sobre un personaje, es sobre la manera como éste se integra a una geografía física y humana de múltiples capas. La primera y más superficial es la aparente belleza y beatitud del paisaje, detrás de las cuales se esconden memorias, historias, susurros” (2015).

Además la cinta tiene un delicado trabajo de fotografía pero se niega a entregar postales turísticas. Sobre el conflicto dice que retrata la tragedia y el significado del conflicto armado pero no lo muestra directamente, apenas lo insinúa. La violencia está presente pero de manera distante como se puede ver en los imágenes uno y dos: en el primero, un plano con una cámara lejana muestra a Chui, uno de los personajes principales de la película, en su bote recibiendo unos paquetes que luego en el segundo plano cerrado vemos que son armas. Esto le indica al espectador que Chui le ayuda de manera clandestina a uno de los grupos armados ilegales que opera en la zona.

Imagen 1

Fotograma de la película *La Sirga* (33:39 min)



Imagen 2

Fotograma de la película *La Sirga* (33:46 min)



La Sirga cuenta la historia de Alicia, una joven mujer desamparada que luego de ser desplazada por la violencia intenta rehacer su vida en “La Sirga”, un hostel en ruinas a orillas de La Cocha, una laguna en lo alto de Los Andes, que pertenece a Óscar, su tío el único familiar con el que puede contar, un viejo huraño y solitario.

Andrés Murillo al respecto dice que: “La primera impresión que deja *La Sirga* es lo pulcro y bien cuidado del tratamiento fotográfico, sobre todo a pesar de las dificultades de la locación. La niebla se convierte en un protagonista dramático que acompaña la angustia y zozobra de los personajes, el frío y la oscuridad son cómplices de las tensiones sexuales y la luz de las velas radiografían la soledad del paraje y los personajes” (Murillo 2012, 79).

3. Análisis cuadro a cuadro: Descubriendo territorio(s) rural(es)

Los colores de la montaña fue rodada en locaciones reales en el municipio de Jardín. En una entrevista, a la pregunta de por qué filmar en ese municipio del suroeste antioqueño, si existen en Colombia lugares que por su historia y tradición son más representativos para relatar estos hechos, como los departamentos de Arauca o el Putumayo, Arbeláez respondió que:

Antioquia ha sido quizá el departamento más golpeado por la violencia en toda Colombia. Quería unas montañas hermosas, verdes, como escenario de las aventuras de los niños. Visité más de una veintena de municipios y finalmente nos decidimos por Jardín, en el suroeste antioqueño. Una zona cafetera a más de tres horas de Medellín por carretera. Creo que cuando los espectadores vean la película admirarán la belleza de ese paisaje montañoso, que finalmente esos niños, como sus sueños y sus juegos, terminarán por perder. / Por supuesto teníamos que pensar también en otros factores de producción y logística, así como una mínima seguridad para el equipo de rodaje, que no pusiera en riesgo la finalización de la película (Gómez Marin 2011, 50).⁸

La secuencia inicial de la película es muy importante porque no sólo introduce a Manuel como personaje principal sino también al pueblo y sus montañas como escenario de la historia. Además se conecta con la secuencia final, en la que la primera muestra un ambiente feliz, tranquilo, iluminado que contrasta con los colores opacos y la sensación de frío de las escenas finales. Las imágenes tres y cuatro muestran horas de la mañana: el primero, es un plano abierto con una profundidad de campo más amplia que nos permite ver la casa de Manuel y el paisaje que lo rodea. En el segundo, es la mamá que se despide de su casa en un plano medio más cerrado, para que los espectadores sintamos más cercano que es lo que la familia está perdiendo y dejando atrás: su casa, su espacio, su cotidianidad y sus muertos.

⁸ La división político-administrativa de Colombia contempla: departamentos, municipios, corregimientos y veredas. El Plan de Ordenamiento Territorial –POT– señala que los municipios dieron lugar para que en la proximidad de esos caminos angostos, se asentara la población rural. En algunas partes la población quedó dispersa y formó las veredas. Los municipios le dieron categoría de división territorial de carácter administrativo. Las veredas agrupadas constituyen corregimientos. En Colombia pueden contarse unas 30 mil veredas que albergan la cuarta parte de la población. Josué López Gil, *Propuesta de codificación de nuevas divisiones administrativas* (Documento de trabajo), Bogotá, DANE, 2014, p.

Imagen 3

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (01:33 min)



Imagen 4

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (86:43 min)



La siguiente secuencia muestra al espectador la pugna que vive la gente de la zona por el espacio. Y ese espacio, que representará a los demás es la escuela. La escuela es el escenario donde se materializa la disputa por el territorio. Sus paredes así como las de algunas fachadas de casas de la vereda son la muestra de la lucha por el dominio de la tierra y de los territorios. Un plano general con posición de cámara en picada muestra el nombre la escuela y un grafiti pintado por los guerrilleros: “Escuela Rural La Pradera” y “El pueblo con las armas vencer o morir”.

Imagen 5

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (7:29 min.)



En esta película cuyos protagonistas son los niños y su cotidianidad, los adultos tienen un papel secundario.⁹ En la figura de la profesora Carmen, los niños encuentran una aliada para recuperar lo que les pertenece. Junto con la maestra está Luisa, la señora que cuida la escuela, a través de ella vemos como la intimidación y la amenaza le permite a los grupos armados ejercer su poder. Luisa consiente que los violentos utilicen la escuela para sus reuniones y encuentros.

Una secuencia de la cinta muestra como los niños se ven *desplazados* por los grupos armados ilegales cuando éstos ocupan la cancha donde ellos juegan fútbol. Los niños no ejercen un poder real sobre este lugar, aunque este sea un espacio destinado para ellos. La cancha es un territorio que no les pertenece pero al que tienen derecho.

Si bien el desplazamiento como fenómeno derivado de la violencia no es el tema central de *Los colores de la montaña* una secuencia de la película muestra los alcances de este flagelo. Un plano medio con una cámara sin movimiento encuadra la conversación de la mamá de Manuel, Miriam, con doña Rosaura, una vecina y habitante de la vereda Rio Verde. Doña Rosaura le cuenta a Miriam que tiene miedo de quedarse en su casa porque asesinaron a los hermanos González y por esto se ve obligada a dejar su finca, su casa y sus animales. Como señala el informe del *Basta Ya* “el desplazamiento no es un evento que empieza o termina con la salida o la huida forzada, es un largo proceso que se inicia con la exposición a formas de violencia como la amenaza, la intimidación, los enfrentamientos armados o las masacres” (GMH 2013, 296). Aquí el territorio se convierte en ese espacio que les pertenece por derecho pero que pueden perder porque no tiene el suficiente ejercicio de poder para conservarlo, esto además es evidencia de la falta de presencia del Estado que vele por el respeto de los derechos de los ciudadanos. Esta secuencia refuerza la idea de que el Estado colombiano no tiene un poder efectivo que alcance a cubrir todo el territorio lo que permite que los grupos armados al margen de la ley ejerzan dominaciones locales. El plano y la secuencia dan cuenta del éxodo de las familias.

⁹ Otra película colombiana que narra la violencia del país a través de la mirada infantil es el documental animado *Pequeñas voces* de Jairo Carrillo también de 2011. Cintas como *Adiós a los niños* (Louis Malle, 1987), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *El niño con la pijama de rayas* (John Boyne, 2006); *Voces inocentes* (Luis Mandoki, 2004) o *Machuca* (Andrés Wood, 2004), en Latinoamérica también son una muestra de la mirada infantil a la guerra.

Imagen 6

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (26:10 min.)



Otra de las características que encierra el concepto de territorio es el de identidad. Como señala Gustavo Montañez uno de los elementos subjetivos que constituye el territorio es la identidad que se crea con el espacio que lo compone (Rodríguez Valbuena 2010, 6). Identidad que en este caso así como en *Retratos en un mar de mentiras* y *La Sirga* recae principalmente en los adultos. Son estos los que con mayor fuerza reconocen que su tierra es el lugar que les pertenece, con el que se identifican y en el que pueden tener una vida. La secuencia que muestra esto es cuando Miriam le relata a Ernesto, su esposo y papá de Manuel, como doña Rosaura tuvo que salir de su vereda para protegerse. Ella le pide que hagan lo mismo pero Ernesto le dice que no porque los niños no tendrán una vida mejor en otra parte y además “esta es la tierra de ellos”. Y esto es así porque como lo señala el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica sobre tierra y territorio “Para las poblaciones campesinas, es la principal herramienta de trabajo, por medio de la cual la fuerza física se convierte en alimento, riqueza y dignidad” (2009, 28).

La secuencia que condensa gran parte de lo que frente al territorio se puede decir con esta película es la que muestra a la profesora y a los niños pintando el mural que borra el nuevo grafiti de la escuela, pintado esta vez por los paramilitares. Esta secuencia compuesta por 16 planos y que dura cuatro minutos y cuarenta y cinco segundos expresa el significado de territorio para los campesinos una comunidad que el caso colombiano ha estado marcada fuertemente por la violencia.

Los primeros planos de esta secuencia son en su mayoría planos medios sin profundidad de campo que buscan concentrar al espectador en el trabajo de los niños: la elaboración de un mural, un mural que a su vez representa el paisaje que los rodea. El trabajo conjunto de los pequeños es también la *metáfora* de que el trabajo

colectivo es el que construye y le da sentido al territorio, pero también como las prácticas de pertenencia son una manifestación de la territorialidad vivida en esta comunidad como lo señala Paul Claval (Rodríguez Valbuena 2010, 5). Las tomas resaltan el trabajo en equipo y la construcción del espacio en comunidad.

El primer plano muestra a Manuel y Poca Luz llegando a la escuela (ver imagen no. 7). Un plano medio, con poca profundidad de campo, se concentra en estos dos personajes que acaban de llegar a la escuela para un nuevo día de clases.

Imagen 7

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (63:57 min.)



Luego un movimiento sitúa la cámara en un plano medio frontal izquierdo para mostrar la conversación entre los niños. Seguidamente, la cámara se ubica detrás de Manuel y Poca Luz en un plano medio para mostrar el nuevo grafiti de uno de los muros de la escuela. Poca Luz que no puede leer bien le pregunta a Manuel que dice el nuevo grafiti y éste le dice lo siguiente: “Ponte el uniforme queremos más fútbol y menos clase”. Sustituyendo la frase real que dice: “Guerrillero ponte el camuflado o muere de civil”. En un cambio de plano con cámara frontal hacia los niños en un primer plano Poca Luz le dice a Manuel que eso no es cierto, que dice otra cosa (ver imagen no. 8 y 9). En el fotograma de la imagen 8 los espectadores podemos ver el contenido del mensaje. El plano además permite ver la dimensión social del conflicto; esa pared que representa el territorio devela las pugnas por control territorial que vive la zona, en la toma se ve la pared con los grafitis sobrepuestos y los niños de frente a una realidad que no pueden cambiar y que los sobrepasa.

Imagen 8

Fotograma de la película *Los Colores de la montaña* (64:12 min)



Imagen 9

Fotograma de la película *Los Colores de la montaña* (64:19 min)



Las imágenes diez y once son planos medios que encuadran a la profesora Carmen y a Luisa. Carmen le reclama a Luisa por prestar la escuela para las reuniones de los paramilitares pero ella le dice que no lo hizo. La profesora se da cuenta que esto es así porque la escuela está sucia y desordenada. La escuela es un espacio que le pertenece a los niños, cuyo fin es educarlos y por esto se motiva a pintar el mural como acto un de reapropiación del espacio en el que “borrará” la presencia de los “otros”.

Imagen 10

Fotograma de la película *Los Colores de la montaña* (64:48 min)



Imagen 11

Fotograma de la película *Los Colores de la montaña* (64:53 min)



El fotograma de la imagen 12 es un plano que muestra a la profesora, a Carmen, dando instrucciones para pintar un mural en la pared que tiene los grafitis de los grupos armados ilegales que operan en la zona. La cámara detrás de los niños se detiene mientras estos pintan. Nuevamente la toma resalta el trabajo en equipo. En el acto de la profesora la territorialidad toma sentido en los términos que señala Montañez pues para este autor la territorialidad es el grado de control de un determinado espacio geográfico por una persona, un grupo social, un grupo étnico, una compañía multinacional, un Estado o un bloque de Estados (Rodríguez Valbuena 2010, 6). En la decisión de la profesora de pintar el mural que borre los mensajes de los grupos armados ilegales hay un ejercicio de control sobre la escuela.

Imagen 12

Fotograma de la película *Los Colores de la montaña* (65:23 min.)



En un cambio de plano, fotograma de la imagen trece, la cámara se ubica al lado derecho de la profesora se detiene para registrarla pintando de blanco la pared para que luego los niños pinten el mural. Luisa le dice que no lo haga porque podría traerle consecuencias. Pero la profesora hace caso omiso de la advertencia y continúa su labor y les dice a los niños que también lo haga ya que la escuela es de ellos. Al principio ellos se muestran reacios a hacerlo, quizá por el mismo temor que tiene

Luisa, pero finalmente se deciden a pintar. La escuela es un territorio que les pertenece y por el que pueden reclamar. La escuela es de ellos y por eso pueden borrar el grafiti. Como estudiantes de la Escuela pueden ejercer “autoridad” sobre ella.

En esta escena la territorialidad también es vista no solo como una cuestión de apropiación de un espacio por un Estado o por cualquier grupo de poder, sino también de pertenencia a un territorio a través de un proceso de identificación y de representación, bien sea colectivo o individual, que muchas veces desconoce las fronteras políticas o administrativas clásicas (Rodríguez Valbuena 2010, 5-6).

En esta secuencia el territorio también es la conjunción de elementos objetivos y subjetivos materiales e inmateriales, construidos por la sociedad a partir de proyecciones colectivas e individuales, en un espacio geográfico en el cual un sujeto o un grupo social ejerce cierto dominio, una relación de poder, una calidad de poseedor o una facultad de apropiación, que a su vez crea un ejercicio de soberanía y el surgimiento de relaciones de identidad con dicho espacio, en este caso materializado en la escuela (Montañez Gómez 2001).

Imagen 13

Fotograma de la película *Los Colores de la montaña* (65:55 min)



Los siguientes planos, imagen 14, 15, 16 y 17 muestran a los niños pintando el paisaje que se les hace más cercano y conocido, es decir, el de las montañas, el de su pueblo. En primeros y medios planos el director nos muestra como se divierten los niños. En este punto el plano sonoro pasa de música de ambiente a una música incidental. Los planos se detienen en los personajes principales, Manuel, Poca Luz y Julián. Igualmente son planos con poca profundidad de campo que resaltan el trabajo de los niños.

Imagen 14

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (66:35 min.)



Imagen 15

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (66:50 min.)



Imagen 16

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (66:56 min.)



Imagen 17

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (67:02 min.)



Los planos de las imágenes 18, 19, 20, 21, 22 y 23 muestran a los niños pintando y a la profesora que los observa. El mural está casi terminado y los niños se divierten. El plano final de la secuencia muestra el mural terminado, los niños aplauden por el trabajo cumplido y la cámara se detiene para encuadrar solo el mural.

Imagen 18

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (67:10 min.)



Imagen 19

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (67:17 min.)



Imagen 20

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (67:23 min.)



Imagen 21

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (67:31 min.)



Imagen 22

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (67:44)



Imagen 23

Fotograma de la película *Los colores de la montaña* (67:57 min.)



La secuencia analizada anteriormente muestra una reapropiación del territorio por parte de los niños y la profesora que en este caso se materializa en la escuela como muestra del legítimo derecho a ejercer el poder sobre este espacio. Esta escena además es muy reveladora porque son los niños y el foráneo, la maestra, los que pueden recuperar los espacios o al menos intentarlo: la inocencia y la no-pertenencia dan licencias que los papas y las mamás de los niños no se pueden permitir. Para los niños de esta región del país las flores, los carros, las casas y los animales domésticos complementan el paisaje de las montañas. Unas montañas con diferentes tonalidades de verde que resaltan la diversidad de paisaje de la zona andina del país.

Otro de los momentos significativos en el filme es la salida de la profesora de la escuela. El desplazamiento en la vereda se hace evidente y en el salón de clase quedan muy pocos niños. Casi al final de la película se nos revela que la profesora debe abandonar la escuela y aunque no es explícito el motivo es por haber pintado el mural. Carmen se despide primero de Luisa la señora que cuida la escuela y luego de los niños. En el plano de la imagen 24 se puede ver como su salida contrasta con el mural. Un plano general de la profesora con Luisa, los niños y el mural de fondo en el que se puede leer: “Escuela Rural La Pradera. Escuela **territorio** de paz” da cuenta de cómo la apropiación de los territorios requieren unos mecanismos que aseguren la legitimidad para que sea efectiva, es decir, la presencia del Estado.

Imagen 24

Fotograma de la película *Los colores del montaña* (75:53 min)



La cámara registra como Manuel y otros niños se despiden de la profesora. Manuel todavía no imagina que el destierro y el éxodo también serán su destino. Con la salida de la profesora es evidente que no hay un ejercicio real de dominio y poder del Estado en esta zona como lo señala Montañez en su definición.

La escuela como “territorio de paz” indica que ese territorio es entendido como el espacio donde se tejen relaciones simbólicas y materiales de la sociedad con su espacio, concretamente con sus tierras y muestra los lazos de pertenencia y reivindicaciones simbólicas que tienen con su espacio (Ellison 2009). Un espacio que los configura, y en este caso como hacedores de paz.

El final de la película es un poco desconsolador, el papá de Manuel es asesinado por los paramilitares por negarse a participar en las actividades de este grupo, lo que obliga a su mamá, a Miriam, a salir de la vereda con los dos niños como lo han hecho otras familias. Sin embargo, hay un poco de esperanza para el espectador pues después de todas las aventuras y riesgos por recuperar el balón Manuel lo lleva en sus brazos.

Los grafitis en la pared de la escuela dan cuenta de la difícil situación política y social que vive la zona porque muestran la pugna por el territorio a manos de guerrilleros y paramilitares que buscan controlarlo. La lucha por el poder es visible porque vemos como el segundo grupo, en este caso los paramilitares, que llega a controlar la zona se apropia de los lugares antes ocupados por los guerrilleros. La escuela como lugar de reunión de los niños se convierte en un lugar político de visibilización de los poderes regionales.

El verde en sus diversas tonalidades es el color que se impone para pintar el campo. Un color que también es el del camuflado o vestuario de guerrilleros, paramilitares y militares. Uno de los planos finales muestra la nueva apropiación del espacio que sufre la vereda por parte de los paramilitares. Luego que pasa el carro en el que va Manuel y su familia para iniciar su vida como desplazados la cámara se detiene para mostrar los nuevos grafitis que acompañan las fachadas de las casas abandonadas.

Imagen 25

Fotograma de la película *Los colores del montaña* (88:15 min)



4. La tierra nos pertenece

Una película como *Los colores de la montaña* en que el paisaje y el espacio juegan un papel significativo en el desarrollo de la historia me permitió identificar diversas representaciones del territorio en los espacios rurales en el cine colombiano de ficción ya que el espacio narrativo que plantea hace una referencia concreta a Colombia.

En *Retratos en un mar de mentiras* hay una evidente importancia de la espacialidad. Así lo asegura el director de la cinta pues su intención era mostrar a Colombia. En ese sentido el cine, en cabeza de los realizadores, plasma una idea de territorio y territorialidad en su acepción más simple que es la de una delimitación de tierra en la que se ejerce un poder. Esta idea también está presente en *Los colores de la montaña* pues para su director, Carlos César Arbeláez, era evidente que la historia de la película tenía que ser rodada en Antioquia.

Ahora bien, en los *flash backs* de la protagonista de *Retratos en un mar de mentiras*, Marina, que rememoran un pasado feliz en su lugar de origen dan a entender la importancia de las raíces en la conformación de la identidad.¹⁰ En esta película el territorio se muestra como espacio geográfico dinámico pues por un lado están las carreteras descompuestas por la guerra y por el otro los campos trabajados por los campesinos. Las carreteras tomadas por el Ejército para la seguridad de todos -y como muestra de la presencia de un Estado que ejerce su soberanía- contrastan con la llegada de Marina y su primo al pueblo en el que el poder está en manos de los grupos armados ilegales, en este caso en los paramilitares.¹¹ El color del paisaje rural que acompaña parte de la película es el verde las montañas. Pero que es transversal al azul del mar y los ríos, lugar del destino final de los protagonistas (ver imagen 26 y 27).

¹⁰ El flash back es una figura utilizada en el cine y en la literatura que consiste en alterar la secuencia cronológica de los hechos narrados, trasladando al espectador o lector al pasado para contar sucesos anteriores al presente de la acción.

¹¹ Se entiende por grupo armado ilegal aquel grupo de guerrilla o autodefensas, o una parte significativa e integral de los mismos como bloques o frentes u otras modalidades de esas mismas organizaciones que, bajo la dirección de un mando responsable, ejerza sobre una parte del territorio un control tal que le permita realizar operaciones militares sostenidas y concertadas. Agencia Colombiana para la Reintegración. Tomado de: http://www.observatoriodih.org/_pdf/gaoml.pdf

Imagen 26

Fotograma de la película *Retratos en un mar de mentiras* (21:24 min.)



Imagen 27

Fotograma de la película *Retratos en un mar de mentiras* (48:37 min.)



El viaje por recuperar el terreno que les pertenece es una muestra de la lucha por mantener las raíces. Aunque Jairo, el primo, tiene la intención de vender las tierras una vez las recobre, para Marina son más que un negocio, son su identidad. En esta película entra en juego la definición de territorio en la que éste designa, en primer instancia, un espacio geográfico calificado por una pertenencia jurídica, es decir, es un espacio político donde se ejerce la autoridad de un Estado (como el territorio colombiano) o de una entidad administrativa de menor escala (territorio municipal, departamental, o indígena), porque la película indica concretamente que el espacio narrativo al que se refiere la historia es Colombia (Rodríguez Valbuena 2010, 5). En los diálogos de la cinta los personajes hacen mención de Bogotá, se escucha el himno nacional del país y en las noticias que escuchan los protagonistas a lo largo del viaje por carretera hablan de temas coyunturales en el país como los

resguardos indígenas y la erradicación de la coca, entre otras cosas.¹² La referencia directa a Colombia como escenario de las películas evidencia, por parte de los realizadores, una fuerte intención por contar historias colombianas que no podrían tener otro espacio que el que ofrece el territorio colombiano. Esta idea también muy de la mano de los planteamientos que del espacio narrativo señala Stephen Heath pues nuevamente vuelve y juega el sentido político que tiene para una producción un lugar u otro. Aunque estas historias retratan sentimientos universales como el miedo, la soledad, la frustración o la desesperanza no tendrían mayor impacto en el público colombiano sino se realizaran en paisajes conocidos.

En *La sirga* el espacio también es muy importante. La laguna es primordial para el desarrollo de la historia, es el camino por el que transitan los personajes. En este sentido, al paisaje rural se le suma el agua como elemento constitutivo de la vida en el campo. *La sirga* también hace una referencia directa a territorio colombiano: por ejemplo, Freddy, el primo de Alicia, le pregunta que si le ha gustado *La Cocha*, haciendo alusión a la laguna. Hay un interés visible del director por mostrar el paisaje de *La Cocha*: planos panorámicos del paisaje son frecuentes en la película (ver fotograma 20).¹³

Imagen 28

Fotograma de la película *La Sirga* (85:41 min.)



Otro elemento característico en estas películas es que son los adultos mayores los que tienen un mayor apego a la tierra. Los jóvenes no tienen problema en salir y

¹² Las principales locaciones de esta película fueron Bogotá D.C. en el departamento de Cundinamarca y Santa Cruz de Lorica y Montería en el departamento de Córdoba.

¹³ Las locaciones de *La Sirga* fueron las Comunidades del pueblo el Encano, Motilón, San Lucía, El encarrizo y Casa Pamba y principalmente La Cocha en el departamento de Nariño.

dejar “lo que les pertenece” pero los mayores sí. Son los adultos los más apegados al territorio pero no son los protagonistas de las historias. Son los que menos están pero que más reclaman el derecho a permanecer. Esta actitud podría explicarse con el testimonio de un habitante del Palenque Regional El Congal, recogido en el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica sobre tierra y territorio: “*El territorio es una herencia que hemos recibido de nuestros ancestros y mayores la cual debemos y tenemos que garantizar para nuestros renacientes*” (CNMH 2009, 82). Esta herencia busca garantizar la tierra, las costumbres, las maneras de ser, la cultura y por supuesto la identidad y por eso quizás es tan importante.

Retratos en un mar de mentiras y *La sirga* son historias que muestran los traumas de la guerra. En la primera película las heridas psicológicas de la violencia que Marina adquiere en la infancia se manifiestan en su personalidad. Y en la segunda Alicia padece de fuertes pesadillas producto de la pérdida de su familia y su hogar. Estas manifestaciones del dolor son las que posiblemente le esperan a Manuel.

5. La tierra como un asunto rural

Un tema que entra en cuestión a la hora de analizar la relación del cine con el territorio es lo rural como escenario para construir narrativas audiovisuales. El discurso oficial en cabeza de entidades como el Departamento Administrativo Nacional de Estadística –DANE– han definido que el área rural o resto municipal se caracteriza por la disposición dispersa de viviendas y explotaciones agropecuarias existentes en ella. Son áreas que no cuenta con un trazado o nomenclatura de calles, carreteras, avenidas y demás. Y por lo general tampoco disponen, de servicios públicos y otro tipo de facilidades de las áreas urbanas (2001). En este sentido, las tres películas representan espacios rurales pues los escenarios narrativos cumplen con la definición antes mencionada.

El informe *Colombia rural* es muy significativo en la construcción de este discurso sobre “lo rural” porque lo hace el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo –PNUD –. El texto hace una revisión del modelo de desarrollo rural que Colombia ha implantado en los últimos años con el objetivo de proponer “un punto de referencia, a partir del cual se estimule la reflexión sobre las características y el futuro de la sociedad colombiana considerada en su integralidad, en la medida en que se relativiza la separación entre la ruta hacia el desarrollo urbano y hacia el desarrollo rural” (2011, 26). El informe se refiere a las personas que viven en el campo pero no

define lo que es el campo sino “lo rural”. Queda entonces en el aire la pregunta por ¿qué es el campo? y su posible respuesta.

El informe argumenta que actualmente “lo rural y lo urbano difieren de la visión dicotómica tradicional que asimilaba lo primero con lo atrasado, lo rústico o disperso, o con el pequeño pueblito rodeado de montañas, y lo segundo con lo moderno, lo avanzado o lo refinado. En cambio, cada vez es más claro que ambos están integrados en una continuidad que impide entender a este sin aquel y viceversa” (PNUD 2011, 27). En *Los colores de la montaña* el paisaje rural cumple con la visión de lo pobre, alejado y agreste.

Continuando con las definiciones que propone el informe, en Colombia:

Se entiende por rural como la complejidad que resulta de las relaciones entre cuatro componentes: *el territorio* como fuente de recursos naturales, soporte de actividades económicas y escenarios de intercambios e identidades políticas y culturales; *la población* que vive su vida vinculada a recursos naturales y la tierra y que comparte un cierto modelo cultural; los *asentamientos* que establecen relaciones entre sí mismos y con el exterior, a través del intercambio de personas, mercancías e información, y las *instituciones públicas y privadas* que confieren el marco dentro del cual funciona todo el sistema (PNUD 2011, 29).

Esta definición está inscrita en los debates sobre la nueva ruralidad en América Latina que plantea que aunque la vida rural se ha visto asociada tradicionalmente con la actividad agropecuaria, ahora comprende gran diversidad de actividades y relaciones sociales en estrecha relación con los centros urbanos y la actividad industrial. El debate es extenso y complejo pero quisiera resaltar uno de los aspectos que se cuestiona y es el de la división entre campo y ciudad. Estos dos campos geográficos, económicos y sociales desaparecen como dos espacios diferenciados para complementarse (Grammont 2004, 280).¹⁴ La “nueva ruralidad” plantea una nueva relación campo-ciudad “en donde los límites entre ambos ámbitos de la sociedad se desdibujan, sus interconexiones se multiplican, se confunden y se complejizan” (Grammont 2004, 281).

En *Los colores de la montaña* se puede apreciar una visión del campo y de lo rural de la manera tradicional. Las actividades económicas de los personajes son agropecuarias y la relación con los centros urbanos apenas se hace visible con la presencia de la profesora que se supone viene de la ciudad. La película representa al

¹⁴ Para ampliar el debate sobre nueva ruralidad ver: Edelmira Pérez Correa (comp.), *Desarrollo rural y nueva ruralidad en América Latina y la Unión Europea*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2004.

campo y lo rural de manera convencional y con esto no quiero desconocer que así podría ser el campo colombiano, al contrario esto es evidencia que aún este ámbito geográfico es representado así y por lo tanto la relación campo-ciudad merece una mayor revisión.

En esta película el campo y su espacio geográfico son representados con las montañas del área andina de Antioquia y su diversidad de verdes, con el trabajo de la tierra por parte de campesinos y campesinas, y por la falta de poder estatal en las zonas más alejadas de la centralidad institucional. En *Los colores de la montaña* el ejercicio de poder lo ejercen los grupos armados ilegales, la única muestra de institucionalidad es la profesora pero que continuamente ve limitadas sus funciones por la autoridad que rige en la zona que no es propiamente la del Estado. La tierra como espacio físico no le pertenece realmente a los dueños cuando el conflicto armado y la violencia aparecen.

Los colores de la montaña es una película sencilla en la que su director, Carlos César Arbeláez, no tomó mayores riesgos estéticos ni narrativos pues obedece a un cine más bien convencional pero que cumple con la intención de contar una historia de niños y la pérdida de la inocencia en un país marcado por la violencia. En la película el territorio es concebido como el espacio en el que se reproduce la vida y contempla el espacio rural como la esencia de la comunidad. La tierra por un lado se asocia al trabajo material y la producción de alimento y el por otro se relaciona con la identidad y la tradición, es decir, sobre su esencia campesina y la relación que desde allí se construye con otras dimensiones de la realidad nacional.

Capítulo Dos

“¿A usted se le olvida que nosotros venimos de allá?” Territorios urbanos en el cine colombiano

Puerto mi amor por ti no ha muerto. Porque siempre... Siempre te llevo adentro. Te quiero nunca te voy a olvidar... Buenaventura siempre en mi mente estarás.

Flaco Flow y Melanina *Mi puerto*

BOGOTÁ D.C. Capital de la República de Colombia y del dpto. de Cundinamarca; tiene un área de 1.587 Km². Se encuentra en la sabana de Bogotá, la más grande y más alta meseta de la región Andina, a 2600 msn.

Mi tierra. El Diccionario de Colombia, 2005, p.

120

La Playa D.C. es una película de 2012 dirigida por Juan Andrés Arango. Cuenta la historia de Tomás, un joven afrodescendiente forzado a salir de Buenaventura, Valle del Cauca a causa de la violencia. Llega a la capital del país, Bogotá, a vivir con su familia y solo desea “salir adelante” por sus propios medios.¹⁵ *La Playa D.C.* tuvo muy buena recepción por parte de la crítica especializada en cine del país. Además tuvo bastante resonancia en los medios de comunicación nacionales porque fue nominada por el país para representarlo en los premios Óscar en la categoría de Mejor película de habla no inglesa de 2014.

Juan Andrés Arango es un guionista y director de cine nacido en Bogotá en 1976. Cursó Realización de Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Colombia y fue seleccionado por la Universidad Concordia en Montreal, Canadá, para un intercambio de dos semestres. Allí realizó dos cortometrajes en 16 mm e inició la escritura del guión *Eloísa y las nieves*, medimetroraje de ficción que realizó como tesis de grado a su regreso a Bogotá, con el cual recibió una mención de tesis meritoria en la Universidad Nacional y una mención de honor en el Festival Internacional Toma Cinco.¹⁶ Otros estudios del director incluyen una especialización

¹⁵ A lo largo del análisis utilizaré la denominación “afrodescendiente” para referirme a los miembros de la comunidad afrocolombiana, una categoría en construcción que al igual que esta última está en constante debate en el ámbito académico y social.

¹⁶ También trabajó para la televisión como asistente de dirección en la serie *Historias de hombres solo para mujeres*, entre 2001 y 2002.

en Fotografía Cinematográfica en la Universidad de Barcelona (ESCAC).

Durante 2004, residió en Ámsterdam, Países Bajos, donde se desempeñó como director de fotografía; allí comenzó a escribir el guión de su primer largometraje *La Playa D.C.*, proyecto con el que ganó el estímulo de Escritura de Guión para Largometraje del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico –FDC- de Colombia y el premio para Escritura de Guión para Largometraje del Programa Ibermedia. Dedicó los dos años siguientes a la investigación y la escritura de su ópera prima, que en 2008 recibió el estímulo de Producción de Largometraje del FDC y en 2010, el premio de Producción de Largometraje del Programa Ibermedia. La película fue rodada a finales de 2011. En 2012, *La Playa D.C.* recibió los premios de Postproducción del Fond Sud Cinema del gobierno francés, Hubert Bals Fund del Festival de Cine de Rotterdam (Países Bajos) y Work in Progress del Festival de Cine de Valdivia (Chile) e inició una exitosa gira en festivales internacionales (proimagenes.com 2014).

Después de cinco años entre la investigación y la producción de su ópera prima, *La Playa D.C.* se estrenó en la cartelera de cine colombiano el 19 de octubre. Es una película a color filmada en formato de 35 mm.¹⁷ El año de su estreno el número de espectadores a nivel nacional fue de 41.422.637 de ellos 16.015 vieron *La Playa D.C.* que se lanzó con 27 copias. Las cintas colombianas con mayor asistencia a las salas en su orden fueron: *El paseo 2* (Harold Trompetero), *Mi gente linda, mi gente bella* (Harold Trompetero) y *La cara oculta* (Andy Baiz) (Ministerio de Cultura 2013, 23 y 25). Si bien la película no tuvo una asistencia significativa a las salas de cine sí contó con una buena crítica nacional.

1. Violencia y desplazamiento en el Pacífico colombiano

Tomás, el protagonista, es un joven desplazado –que en términos más precisos– es un joven *desterrado*. La categoría “desterrado” propuesta por Santiago

¹⁷ *La Playa D.C.* al igual que *Los colores de la montaña* obtuvo importantes reconocimientos en festivales internacional y nacionales, entre ellos Mejor Director, Competencia Internacional, SANFIC8 -Santiago Festival Internacional de Cine-, Chile, 2012; Mejor Ópera Prima, Competencia Oficial Ficción, Festival Internacional de Cine de Lima, Perú, 2012; Estímulo de postproducción FOND SUD CINEMA - Francia, 2011; Estímulo de postproducción, HUBER BALS FUND - Holanda, 2011; Cine en Construcción, Festival Internacional de Cine de San Sebastián - España, 2011; Work in progress, AUSTRALAB, Festival Internacional de Cine de Valdivia FICVALDIVIA - Chile, 2011; Estímulo de coproducción, PROGRAMA IBERMEDIA, 2010; Estimulo de desarrollo, PROGRAMA IBERMEDIA, 2009. En el ámbito nacional ganó Escritura de Guión, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico -FDC-, 2005 y Producción de Largometrajes, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico - FDC-, 2008. Además participó en gran número de festivales.

Arboleda me permite dar mejor cuenta de la condición social de los personajes de esta película ya que el término hace alusión a un fenómeno socio-histórico de la comunidad afrocolombiana que va más allá del desplazamiento forzado. Los desplazados, en el lenguaje jurídico internacional de los derechos humanos, pasan a ser desterrados pues su condición cambia completamente cuando después de un tiempo de no retorno son desenraizados de su territorio y paisaje definitivamente. Esta noción permite “profundizar en las sedimentaciones históricas que rodean a los sentidos del territorio, la territorialidad, el lugar y la naturaleza, los cuales en cuanto espacios de vivencias y experiencias concretas, permiten excavar provechosamente la memoria colectiva” (Arboleda 2007, 473).

Chaco, el hermano mayor de Tomás, le enseña a cortar el pelo y esto se convierte en una manera de abrirse camino en la capital. En contraste con el deseo de Tomás, Chaco ve como única manera de salir de la pobreza cumplir el “sueño americano” y viajar a los Estados Unidos. La cinta retrata la marginalidad en la que viven las comunidades negras que llegan a la capital del país luego del desplazamiento forzoso que genera el conflicto armado. Santiago Arboleda dice al respecto que: “Colombia presenta una de las más crudas situaciones de crisis humanitaria en el mundo, en la que precisamente estas comunidades resultan ser las más afectadas por su vulnerabilidad, asociada a sus extremos niveles de pobreza histórica, según los indicadores oficiales” (Arboleda 2007, 469).

La familia de Tomás, el protagonista, es desplazada de Buenaventura por las acciones violentas de los grupos paramilitares, responsables de la muerte de su padre. En la década del ochenta el Pacífico colombiano era considerado una tierra próspera y pacífica en la que la dinámica de la confrontación militar entre actores armados había sido ajena a la región. A finales de la década con la expansión y posicionamiento del negocio del narcotráfico las condiciones de la región cambiaron. Los diferentes grupos armados pusieron todo su sistema militar al servicio de las diversas formas de producción y comercialización de drogas ilegales y empezaron a disputarse a sangre y fuego los ríos, playas poblados y bosques de toda la región. Desde el río Atrato, en el extremo norte, hasta Tumaco en la frontera con el Ecuador, el Pacífico colombiano al igual que otras regiones del país, se convirtieron en escenario de guerra expulsando a las poblaciones que huyeron de sus territorios para salvar sus vidas (Restrepo y Rojas 2004, 19).

En relación a la aproximación que la cinta hace a la violencia en Colombia,

Carlos Fina, colaborador del portal de noticias razonpublica.com reseñó que la película sugiere una “alegoría del desplazamiento forzado y de la resiliencia de la cultura afro en medio del pavimento bogotano, donde la aguda mirada del director captura la riqueza de la música y de los recuerdos” (2013). Además señala como los mapas, tan indispensables para la geografía, “se convierte en rutas en el cuero cabelludo de los afros; rutas utópicas de regreso al origen” (2013).

En una entrevista, el director de la cinta, Juan Andrés Arango, comenta que:

La película es también una manera de acercarse al conflicto armado colombiano, pero no desde la representación explícita de la violencia ni de sus efectos inmediatos, sino explorando más bien las marcas que esta guerra deja en las personas muchos años después de estar en contacto con la violencia. De esta manera, *La Playa D.C.*, es una película sobre cómo curamos nuestras heridas y reconstruimos un país basándonos en la vitalidad de nuestra cultura para dejar atrás el dolor (García Calvo 2014).

En esta película, así como en *Los colores de la Montaña*, el espacio narrativo hace alusión directa a un espacio concreto que en este caso es Bogotá; en este sentido, muchas de las críticas, reseñas y notas de prensa señalan este aspecto de la cinta. El crítico de cine Oswaldo Osorio dice al respecto que: “La Bogotá que construyen es una ciudad inédita en el cine colombiano. No es la de grandes avenidas, la ciudad pudiente –y excluyente– del norte o la de Monserrate en el fondo. Es una Bogotá poblada por gente que no es de Bogotá, gente de piel oscura y que ha colonizado unos sectores donde más o menos se sienten cómodos entre sí” (Osorio 2012, 70).¹⁸

Así, en la lectura de Osorio, surge una ciudad-otra, una Bogotá que no ha estado muy presente en el cine del país. Y es que si bien, la película tiene como escenario la capital del país, no es una película sobre bogotanos sino sobre esos otros colombianos que la habitan y que han llegado a ella por diferentes razones. En este caso, desplazados por la violencia. Nuevamente la definición de espacio narrativo que propone Heath aplica para *La Playa D.C.* pues su director manifiesta serías intenciones espaciales con su película y por lo tanto pasa de ser un espacio meramente construido para la cinta a un espacio con una apuesta política.

¹⁸ En este sentido, los personajes de la película afrontan de manera novedosa los traumas de la violencia. A diferencia del llamado cine de Violencia de los ochentas y noventas las nuevas producciones no muestran a los niños o jóvenes que buscan cobrar venganza y perpetuar la violencia sino que intentan superarla.

Otro comentario de Osorio sobre la película señala que una de las virtudes de la cinta es que habla de dos grandes fenómenos del país, la marginalidad como consecuencia del desplazamiento y la violencia que lo ocasionó, pero que los aborda de manera diferente a la manejada en el cine nacional. Esto es con una violencia solo sugerida, aunque su recuerdo y secuelas son omnipresentes, no sólo por esos *flashbacks* que aparecen como malos sueños sino también porque en las conversaciones entre los hermanos nunca falta una alusión a su tierra perdida (Osorio 2012, 70). Esa violencia siempre está fuera de campo, un recurso cinematográfico que le permite al espectador imaginar situaciones más allá de lo que está contenido en el encuadre del plano, sin que por eso carezca de existencia virtual o realidad narrativa. Por ejemplo, en la secuencia en que Tomás, Chaco y la mamá van al hospital por Jairo luego de ser herido por no pagar sus deudas con los vendedores de droga, la mamá le pide a Tomás que cuide de su hermano pues éste ya no puede volver a la casa. En la conversación, un primer plano de la mamá, se escucha como Tomás le pregunta: ¿a usted se le olvida que nosotros venimos de allá? A lo que ella responde: Pues sí, yo si me quiero olvidar de todo lo que me pasó. Mostrando a Tomás en un primer plano recibiendo la respuesta. Esta secuencia en primeros planos da cuenta de lo íntimo y personal que es el drama que atraviesan las personas que son víctimas de la violencia en el país.

Imagen 29

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (52:50 min)



Imagen 30

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (53:17 min.)



A la pregunta a Juan Andrés Arango sobre qué lo conectó con el universo que retrata y qué le llamó la atención de él para querer hacer esa película el realizador respondió qué: “Me apasiona de estos lugares su carácter de espacios de transformación cultural. A ellos está llegando la cultura tradicional del Pacífico, que cambia para adaptarse a la ciudad y que a su vez transforma el espacio urbano” (Montoya 2012, 72). Esto en alusión por ejemplo al Centro Comercial y la zona de arreglos de carros. Estos espacios hacen referencia a otras maneras culturales del país: se escucha la música del Pacífico, la gente se ve diferente no solo por el color de su piel sino por su manera de vestir y de peinarse.

Imagen 31

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (17:40)



Imagen 32

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (26:57)



La presencia negra en la ciudad o en espacios urbanos comúnmente se ha ligado a la inmigración y al desplazamiento. En el caso colombiano, una migración en su mayoría venida de las zonas rurales del pacífico sur y norte. Con esta idea se ha mostrado que son comunidades apegadas a un origen que no está en la ciudad y por lo tanto desconoce un poco los cambios en la construcción de las identidades negras urbanas. En este sentido, el investigador Carlos Efrén Agudelo señala que las identidades negras en la urbe son “construidas a través de la complementariedad de elementos modernos y tradicionales a la vez, entre continuidades históricas y rupturas con una capacidad de permanente transformación y de asimilación de elementos culturales diversos y también de producciones originales” (Agudelo 2004, 177). También señala que “la mayor parte de las poblaciones negras de la ciudad reconocen ser víctimas de formas de discriminación, pero la percepción varía de acuerdo a factores socio-económicos en los que se combinan elementos de origen socio-geográficos, de grupo generacional y de género” (Agudelo 2004, 181).

La Playa D.C. es un claro ejemplo de construcciones de identidades que se ven permeadas por el cambio de entorno. La presencia negra en la ciudad no sólo permite transformaciones culturales en los afrodescendientes sino que también modifica las prácticas culturales y sociales de los mismos bogotanos y habitantes de la capital. Como lo mencioné antes mostrar esto también era una de las intenciones del director.

Con la declaración política de la diversidad étnica del país, plasmada en la Constitución de 1991, las poblaciones indígenas y negras han tenido una mayor visibilización tanto en el reconocimiento de sus derechos como en la preocupación social por entender su posición dentro de la sociedad. En este sentido, me gustaría

señalar la exposición *Presencia negra en Bogotá: Décadas 1940-1950-1960* que tuvo lugar en la capital del país entre noviembre de 2013 y marzo de 2014. Una exposición diseñada bajo la Dirección de Museos de la Universidad Nacional de Colombia que buscaba visibilizar la presencia negra en Bogotá de la época referida en torno a seis ejes temáticos: migración, identidad, espacios de encuentro, moda, vida cotidiana y balance de sus vidas en la capital. Esto un poco para mostrar que desde muchos ámbitos se piensa y se está pensando la posición de las comunidades negras en la construcción del Estado colombiano (para ampliar información sobre la exposición ver anexo no. 2).

El espacio narrativo que plantea *La Playa D.C.* como re-interpretación de Bogotá, como ya dije anteriormente, es muy importante para el director de la cinta.¹⁹ Al respecto dice que:

Yo quería que Bogotá fuera uno de los protagonistas de la película. Siento que la ciudad es un personaje más dentro de esta historia, uno de los personajes centrales, porque a través de la película uno siente como Bogotá está cambiando, cómo se está transformando y como hay una Bogotá subterránea, profundamente marcada por la comunidad afrocolombiana (Montoya 2012, 72).

Sobre los referentes para representar a Bogotá Juan Andrés Arango señala que: “No fue consciente tampoco evitarlos (el edificio Colpatria, la Séptima, Monserrate, etc.), pero lo que si fue consciente fue tratar de que toda la propuesta visual de la película girara en torno a cómo Tomás está percibiendo la ciudad y a mostrar cuál es la ciudad del protagonista y la que él está descubriendo” (Montoya 2012, 72).

Otro aspecto importante de esta película que me interesó particularmente para construir la reflexión sobre el territorio y el cine fue la logística en la producción de la misma, pues el director manifiesta que su forma de trabajo, no solo en lo referente al uso de actores naturales sino también a un equipo pequeño de producción es porque esto le permitía ser liviano y flexible para poder estar en esas locaciones, las cuales no iban a modificar sino que a utilizar en gran parte como estaban (Montoya 2012, 74). Esta manera de trabajo recuerda un poco el *cinema verité* de los años sesenta en Europa en el cual se buscaba la mínima intervención del realizador y se filmaba directamente sin interferir en el curso de la acción.

¹⁹ La película también tiene como escenario lugares que hacen referencia a Buenaventura, Valle del Cauca. Los créditos de la cinta dan a entender que la locación de dicho lugar es el Parque Natural Río Claro en el departamento de Antioquia. Las escenas en el *puerto* corresponden a los sueños de Tomás.

2. Otras miradas al territorio urbano

La primera noche del director antioqueño Luís Alberto Restrepo es otra película que retrata la vida de los desplazados por el conflicto en espacios urbanos. Esta cinta de 2003 cuenta la historia de una joven pareja de campesinos, Toño y Paulina, que huyen de su tierra luego de quedar en medio del fuego cruzado entre guerrilleros y ejército. Esta situación obliga a la pareja a desplazarse a la ciudad. Bogotá, la capital del país, es nuevamente el lugar que recibe a estos personajes. Toño y Paulina llevan consigo no solo las heridas del conflicto armado, sino otras más dolorosas causadas por una fallida relación entre ambos. Y en medio de todo hay dos niños, los hijos de Paulina con Wilson el hermano de Toño, más desamparados aun que esa pareja que llega a la gran urbe, hostil y desconocida.

La historia de la película se mueve entre el campo y la ciudad. En este sentido, el realizador comenta que esto era necesario para mostrar la diferencia de los dos mundos a los que ellos estaban enfrentados. Al hacer el paralelo permanente entre el pueblo y la ciudad Restrepo buscaba que: “La gente sintiera, simplemente por la imagen, lo que ellos estaban dejando, lo que estaban perdiendo y al mundo al que estaban llegando, la gran diferencia que había entre las dos cosas, o sea el mundo de esos campesinos es radicalmente distinto de ese mundo de la ciudad, de la calle, al cual estaban llegando. Ese verde permanente en relación con la ciudad” (Kinetoscopio 2012, 35).

La primera noche también fue rodada en Bogotá y en el municipio de Alvarado en el departamento del Tolima.²⁰ Con la huida de los protagonistas del pueblo hacia la ciudad inicia la película. Aunque Toño y Paulina no hacen mención del lugar de donde salen, sí hacen referencia al lugar al irán: Bogotá. A diferencia de *La Playa D. C.* esta película hace un retrato crudo de la violencia, mostrando las masacres, los enfrentamientos entre los grupos armados y por supuesto el desplazamiento. El siguiente fotograma es una muestra de la manera en la que el director retrata la violencia. La imagen 33 hace parte de la secuencia de entrada paramilitar al pueblo en el que vive la familia de Toño. En la incursión muere la mamá de Toño y por lo tanto Paulina y los niños se ven obligados a huir. Un plano medio muestra a Toño llorando encima del cuerpo de su madre y al fondo las llamas

²⁰ Las locaciones en el Tolima fueron el corregimiento San Bernardo y la vereda la Tebaida en el municipio de Alvarado.

que consumen la casa. En esta secuencia también se muestra la muerte de otros miembros de la comunidad y la destrucción del pueblo.

Imagen 33

Fotograma de la película *La primera noche* (75:59 min.)



Las escenas en el ambiente rural también muestran el verde de las montañas, los ríos, el trabajo del agricultor y, a diferencia de *Los colores de la montaña*, al Ejército. La carretera o las vías de transporte aparecen nuevamente como escenarios de la violencia. Otra vez como muestra del ejercicio de poder de la fuerza pública. Es una película de planos medios y cerrados pero con imágenes de fondo muy potentes que dan cuenta del escenario en el que viven los protagonistas. La apuesta del director con estos planos es mostrar al espectador unos personajes con serios problemas emocionales, víctimas de la violencia del país, y a su vez mostrar que habitan un paisaje complejo en el que todo puede suceder, un espacio que es el nuestro, el de los colombianos.

Un ejemplo de ello es la secuencia en la que Paulina le lleva comida a Toño mientras éste patrulla las carreteras del pueblo. Ellos conversan de cosas de la casa y de fondo las montañas, es una escena tranquila. Los personajes están en primer plano pero el fondo siempre dará el contexto. El paisaje geográfico del campo aparece nuevamente con las montañas como su principal representación.

Imagen 34

Fotograma de la película *La primera noche* (75:59 min.)



En la ciudad la luz y fotografía son diferentes más no los planos. Bogotá ya no es el escenario del conflicto armado sino el lugar en el que los personajes serán violentados de otras maneras: la indiferencia y la hostilidad serán sus nuevos enemigos. En este sentido, la ciudad es un lugar frío e indiferente con los protagonistas. En los siguientes fotogramas podemos ver como los personajes siguen siendo el centro de la historia pero cómo el espacio es un determinante para la condición en la que se encuentran ellos: angustia, precariedad, frío, soledad. Un plano general muestra a Toño y Paulina en medio de las personas que pasan a su alrededor pero que no se fijan en ellos. El siguiente plano ilumina a Paulina y a Toño mientras el fondo es oscuro, ellos son el centro y la ciudad oscura, frío y hostil es el contexto.

Imagen 35

Fotograma de la película *La primera noche* (24:01 min.)



Imagen 36

Fotograma de la película *La primera noche* (24:18 min.)



En la ciudad hay ruido de carros, de bocinas y de la gente aglomerada. *La primera noche* al igual que las otras películas analizadas tiene una referencia específica a Bogotá. En una escena de la cinta se puede ver a Paulina y a Toño en la carrera Séptima, una de las calles más significativas de la capital del país, y otra toma los cerros orientales de la ciudad de fondo.²¹ El paisaje de la ciudad es por excelencia el reflejo de la acción meditada, concentrada y continúa de una sociedad sobre el medio (geografia.laguia2000.com. En este sentido, en él es más evidente como la acción del hombre modifica constantemente la naturaleza.

Imagen 37

Fotograma la película *La primera noche* (19:51 min.)



²¹ Actualmente el tramo de la carrera Séptima que muestra la escena está peatonalizado, es decir, ya no hay flujo vehicular.

3. Análisis cuadro a cuadro

La Playa D.C. tiene una cámara que obsesivamente orbita alrededor de Tomás y como lo menciona la crítica, da la impresión de mantenerlo en una suerte de burbuja. Para el director jugar con la profundidad de campo le da la sensación al espectador que los personajes están andando entre calles llenas de gente pero que no está conectándose con ese espacio que está recorriendo. Las primeras secuencias de *La Playa D.C.* introducen a Tomás, el personaje central. Estas tomas son muy significativas porque muestran al espectador como es su vida en la capital. Tomás trabaja cargando bultos en una plaza de la ciudad. Una secuencia nos muestra su salida del trabajo y la llegada a su casa. La escena en la que llega al barrio muestra una toma panorámica de una Bogotá urbana de fondo, un fondo que le servirá al espectador para entender el mundo en el que se mueve Tomás, el protagonista. El paisaje es la representación del contexto espacial que habitan todos los personajes de las películas mencionadas.

Imagen 38

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (2:26 min)



La película expone la complejidad que conlleva la noción de territorio y de territorialidad como maneras de entender el espacio físico y simbólico que nos rodea. Por un lado, muestra la negación del mismo al presentar personajes que no pertenecen a un lugar y por lo tanto no se apropian de él, como es el caso de Jairo y Chaco, y por el otro, señala como éstos no pueden olvidar sus raíces y su lugar de origen demostrando que el arraigo y el sentido de pertenencia que va más allá de la estancia física en un lugar. Los protagonistas, cada uno a su manera, tienen un apego importante al lugar del que vienen: ya sean en la manera de vestir, peinar, hablar o enterrar sus muertos. Jairo por ejemplo, el hermano menor de Tomás, se niega a

olvidar *el puerto* lo que lo lleva a no intentar acomodarse a este nuevo lugar, incluso una de las justificaciones que tiene para consumir drogas es que en esto lo ayuda a olvidar lo lejos que está de *su* Buenaventura.

En el destierro y en el desarraigo las personas experimentan “desubicación, desorientación y extrañeza, que a su vez les despierta sentimientos de ansiedad, desespero y aburrimiento. Los contrastes entre las características de su paisaje, generalmente rural, y la calidad de vida de sus lugares de origen y los de llegada, los sume en un sentimiento nostálgico y de gran añoranza” (GMH 2013, 298). Estos sentimientos son muy bien representados en el personaje de Jairo.

La música de la película también es muy importante para analizar la relación con el territorio pues los ritmos y sonidos musicales del pacífico acompañan toda la cinta dándole una mayor relevancia a esta zona del país. La marimba y los alabaos o cantos fúnebres se escuchan a lo largo de toda la cinta reforzando la presencia de la cultura de afro en la ciudad, alejando un poco al espectador de la Bogotá convencional en la que predominan otros sonidos y es además una de las maneras más significativas de la película de mostrar las expresiones de territorialidad que plantean los autores. La cultura es una herramienta tradicional para materializar el territorio.

El territorio urbano alberga en la cinta un sinnúmero de territorios otros, algunos de los cuales son re-significados por los protagonistas. Así, en la secuencia que analizo, Jairo -luego de recuperarse de sus heridas- le dice a Tomás que lo acompañe a un lugar. Se trata de un botadero de chatarra de carros y motos. El segmento de cuatro minutos y veintiuno segundos, narrado en doce planos, es una muestra de la complejidad que conlleva el concepto de territorio que antes mencionaba.²² El botadero de chatarra como metáfora del cementerio es muy significativa porque es ese lugar donde la mayoría de las personas reposa luego de la muerte, es un lugar en el que no importa el color, el sexo, el género, la posición social o el lugar de origen.

El primer plano de la secuencia muestra a Jairo y a Tomás ingresando a un botadero de chatarra de carros. Un plano general con una cámara suspendida registra el ingreso de los hermanos a dicho lugar. La cámara toma distancia de los dos para mostrar un camino de autos sin uso como se observa en el fotograma de la imagen 39

²² La secuencia va del minuto 59:44 al 63:22.

y a los hermanos de fondo. El plano da el contexto del lugar en el que los hermanos hablarán de sus memorias y de su lugar de origen.

Imagen 39

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (60:15 min.)



El segundo plano es un plano americano, imagen 40. La cámara sigue a los personajes desde atrás mientras caminan por el lugar, por el botadero de carros. Acá la cámara no los envuelve como una burbuja, por el contrario les da espacio para que descubren el espacio junto con el espectador.

Imagen 40

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (60:34 min.)



Un tercer plano general, imagen 41, con cámara quieta enfoca a los chicos entrando a uno de los carros. En esta secuencia Bogotá como espacio de la historia pierde importancia y es la reminiscencia del *puerto*, de Buenaventura, la que tiene relevancia. En la escena el botadero de carros puede estar en cualquier lugar del mundo y lo importante es lo que ellos, Jairo y Tomás, tienen por decir de su lugar de origen y de sus vida en general.

Imagen 41

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (60:50 min.)



Los dos personajes se sumergen así en un submundo, un espacio de intimidad ideal para la confidencia, en el que el espectador es participe. Una expectativa que el montaje progresivamente satisface con el siguiente plano: el cuarto plano, imagen 42, de la secuencia es medio y enfoca a los chicos en el carro. Jairo le comienza a narrar a Tomás historias de su vida en el *puerto*: le dice a su hermano lo emocionante que sería tener un carro como ese en el que están allá en el *puerto*, en Buenaventura la *tierra* de donde son. El monologo de Jairo muestra la nostalgia de lo perdido. La toma permite ver a Tomás y a Jairo de frente pero el lado de Jairo está borroso por el vidrio del carro, mostrando como a este personaje su vida fragmentada por el destierro lo afecta más que al otro o quizás vaticinando el destino que le espera: la muerte y con ella pasará a ser un recuerdo en la vida de Tomás. Jairo se muestra reacio a dejar el pasado, a dejar la vida en el puerto, está estancado, y por eso la vida se le torna tan difícil. A diferencia de Tomás que tiene sueños y expectativas pues piensa en el futuro.

El concepto *territorio* permite entender el fenómeno del arraigo, del apego y del sentimiento de pertenencia socio-territorial. Definición que permite entender mucho mejor la actitud de Jairo frente al desarraigo y cómo este fenómeno es la negación del territorio (Giménez 2005, 8).

Imagen 42

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (61:01 min.)



La imagen 43 es el quinto plano y es un primer plano con una cámara detenida que enfoca a Jairo quien sigue hablando sobre la vida en *el puerto*: las idas al río, los regaños de la madre, etc. Un cámara suspendida con un primer plano que enfoca a Tomás registra como éste escucha a su hermano, en el sexto plano –imagen 44– la toma permite ver el corte de pelo que él mismo se hizo. Estas tomas resaltan la intimidad de los hermanos sin que el espectador la altere pues su mirada está detrás de los jóvenes.

Imagen 43

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (61:28 min.)



Imagen 44

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (61:50 min.)



Los planos siete y ocho –imágenes 45 y 46– de la secuencia con una cámara quieta registran a Jairo y a Tomás, respectivamente. El primero, Jairo, sigue hablando sobre Buenaventura mientras Tomás lo escucha. Continúa la intimidad de la escena en la que los hermanos están más unidos que nunca, solo importa la conversación de ambos y no el lugar en el que se encuentran.

Imagen 45

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (62:08 min.)



Imagen 46

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (62:17 min.)



El plano nueve de la secuencia –imagen 47– es un primer plano con cámara quieta que muestra a Jairo, quien le relata a Tomás cómo fue el asesinato del padre de ambos. El parabrisas fragmentado del carro le sirve de mapa o representación cartográfica para mostrarle a Tomás donde fue que lo mataron. Jairo le señala la casa, el río, el camino por donde bajaron los paramilitares y el lugar de la muerte. El mapa como sistema de representación del espacio es muy importante para revisar el concepto de territorio porque muchas veces actúa como instrumento político que señalan los territorios de los Estados-nación. El parabrisas roto muestra como cualquier elemento se puede convertir en un sistema de representación, este caso cartográfico, así como las trenzas o peinados de las cabezas de los africanos señalaban los caminos para seguir la vida. David Buisseret señala el mapa como un artefacto capaz de representar relaciones espaciales, en este sentido, el vidrio resquebrajado que le sirve a Jairo para mostrar a su hermano el lugar donde mataron al padre de ambos se constituye en un mapa (Lois 2009). Siguiendo esta línea, tal como ha remarcado J. Brian Harley, un mapa sirve entre otras cosas, como herramienta mnemotécnica, es decir, un *banco de memoria* para datos relativos al espacio (Lois 2009). Este mismo autor se refiere al mapa como una “representación gráfica que facilita una comprensión espacial de las cosas, conceptos, condiciones, procesos o acontecimiento del mundo humano” (Brotton 2014, 25), como lo es la guerra, la pérdida del territorio o la muerte de un ser querido.

Imagen 47

Fotograma de película *La Playa D.C.* (62:26 min.)



Las imágenes 48 y 49, planos diez y once, son primeros planos de Tomás y Jairo todavía en el vehículo. Jairo se asoma por la ventana del carro porque Tomás le dice que viene un celador o vigilante, ambos simulan que el celador es Rubén, el nuevo esposo de la madre y le disparan. La violencia se asoma pero a manera de juego para mostrar que sigue presente en la cotidianidad de los personajes, en su interior y en su forma de relacionarse con el resto del mundo.

Imagen 48

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (62:45 min.)

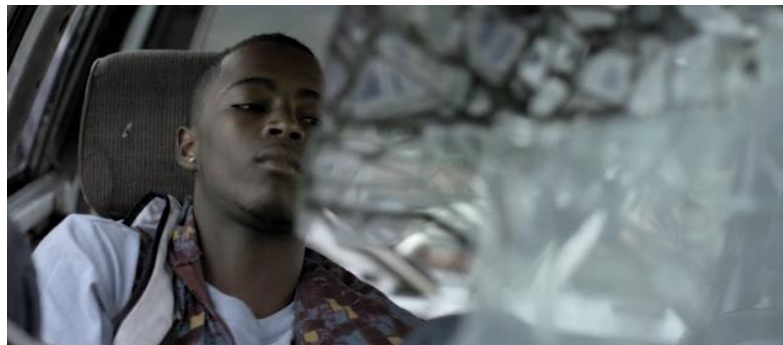


Imagen 49

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (63:03 min.)



El último plano de la secuencia –imagen 50– con cámara detenida muestra a Tomás observando al frente, un frente del que el espectador solo puede ver una parte: un parabrisas roto pero borroso porque lo importante es resaltar a Tomás. Lo que está viendo Tomás el espectador ya lo conoce, es la chatarra de carros y motos pero es también el futuro incierto en un lugar del que todavía no hace parte.

El plano sonoro de esta secuencia es un sonido ambiente en el que sobresale la conversación de los hermanos. Lo que ellos tienen por decirse es lo más sustancial

ya no importan los sonidos de uno u otro lugar, de Bogotá o de Buenaventura, marimbas, pitos de auto, alabaos, ruido de la calle, lo que importa es la historia que los une y el momento que comparten que para Tomás será el último recuerdo feliz con su hermano menor.

Imagen 50

Fotograma de la película *La Playa D.C.* (63:14 min.)



4. La tierra no nos pertenece

La secuencia analizada muestra la complejidad que representa el término territorio. Por un lado el fuerte sentido de pertenencia y arraigo que se tiene frente al lugar de origen, y por el otro la incapacidad de incorporarse a nuevos espacios que pertenecen a la misma geografía jurídica, es decir, al mismo país. En esta escena y a lo largo de la película las imágenes cartográficas, ya sean hechos con las trenzas o con los fragmentos de vidrios son una muestra de la búsqueda por representar los espacios físicos y simbólicos que marcan la vida de las personas. Los mapas actúan como prácticas creativas, reflexivas, juguetonas, afectivas y cotidianas, que a su vez están atravesadas por el conocimiento, la experiencia y la habilidad del individuo para mapear y para aplicar esos mapeos en la comprensión de su mundo (Lois 2009). En este sentido, el mapa ya no es un objeto estable y unívoco sino uno ‘emergente’ en la relación que establecemos con el espacio físico que nos rodea.

En este punto me gustaría resaltar la obra *Signos cardinales* de la artista Antioqueña Libia Posadas. Esta obra de 2009 busca construir un atlas de Colombia con los elementos de la cartografía –las convenciones, las escalas–, pero nacido de la geografía sentimental de personas de carne y hueso que conocieron el dolor del desplazamiento forzoso. La referencia de esta obra me sirve para mostrar como otras

prácticas artísticas se han acercado a la relación de la geografía y el desplazamiento forzado generado por el conflicto (para ampliar información sobre la obra ver anexo no. 3).

En *La Playa D.C.* y en *La primera noche* también son los jóvenes los que se pueden desprender más fácil de su pasado y su lugar de origen. Esto se manifiesta en poder alejarse de su tierra sin tanta prevención. Tomás y Chaco, Paulina y Toño encarnan la figura de este desprendimiento a diferencia de Jairo como señalé antes. Chaco constantemente habla de cómo el progreso no está ni siquiera en Bogotá ni en su natal Buenaventura sino en Estados Unidos.

En *La Playa D.C.* la historia está contada desde la figura masculina de tres jóvenes mientras que en *La primera noche* la historia recae en una mujer que si bien es joven ya es madre. Al respecto el director, Juan Andrés Arango, dirá:

Yo siento que la historia se centra en tres personajes masculinos porque las relaciones entre hermanos son muy fuertes en la cultura afrocolombiana, son más fuertes que la relación padre e hijo, por ejemplo, y yo quería explorar esa relación entre esos tres hermanos y mostrar cómo representaban tres maneras diferentes de posicionarse en esta ciudad. Las mujeres en esta película son un contrapeso. Por ejemplo, la chica blanca con quien el protagonista se enrolla es una muestra de cómo entre la gente la joven hay una curiosidad muy fuerte que los acerca y que rompe esos estereotipos que hay entre la gente mayor (Montoya, 72).

Las historias de ambas películas parecieran estar conectadas, la vida de Paulina recién llegada a la capital bien pudo ser la de la madre de Tomás, Chaco y Jairo. Los adultos nuevamente son los que se muestran celosos en dejar su tierra tanto es así que la madre de Toño y Wilson que se niega a dejar su finca y es asesinada por los paramilitares. En una de las escenas dice: “A mí de mi casa me sacan es pero muerta”.

La dimensión cultural del territorio es la que permite comprender comportamientos como el de Jairo. Según Giménez esta dimensión permite entender por ejemplo la *territorialidad étnica*. Los grupos afrodescendientes asumen una apropiación de carácter simbólico que sobrepasa lo físico. Aquellos lugares, itinerarios, extensiones o accidentes geográficos que por razones políticas, religiosas o culturales revisten a los ojos de ciertos pueblos o grupos sociales una dimensión simbólica que alimenta y conforta su identidad (Giménez 2005, 11). En Colombia, por ejemplo, el corregimiento de San Basilio de Palenque en el departamento de Bolívar es bien significativo pues constituye el primer pueblo de negros libres en el país, su fundación se remonta al siglo XVII.

Giménez identifica por lo menos cinco esferas donde se manifiesta la apropiación del territorio: el nivel elemental es la casa-habitación; los territorios próximos; los territorios intermediarios entre lo local y el vasto mundo cuyo arquetipo es la región; el escalón que corresponde a los espacios del Estado nación; y finalmente los territorios supranacionales como la Unión Europea, los territorios de la globalización que suelen asociarse con la “desterritorialización”.

El concepto de “territorio próximos” que plantea Hoerner (1996) y Di Meo (1998) y que retoma Giménez para referirse a los espacios que prolongan la casa como lo son el pueblo, el barrio, el municipio y la ciudad toma gran significado a la hora de analizar un personaje como Jairo pues según estos autores el nivel frecuentemente “es objeto de afección y apego, y cuya función central sería la organización social de la vida, es decir, la seguridad, la educación, el mantenimiento de caminos y rutas, la solidaridad vecinal, las celebraciones y los entretenimientos” (Giménez 2005, 11). Aspectos de la vida que Jairo y su familia perdieron al salir de su tierra.

En *La Playa D.C.* el desplazamiento forzado no debilitó el arraigo socio-territorial ni desintegró a la comunidad afrodescendiente, como se hubiera podido esperar, por el contrario y paradójicamente reforzó y revitalizó sus lazos a través de la conservación de cantos fúnebres y las maneras de peinarse.²³

El carácter jurídico de la noción territorio también permite reflexionar sobre lo urbano. Según el DANE en Colombia un área urbana se caracteriza por estar conformada por conjuntos de edificaciones y estructuras contiguas agrupadas en manzanas, las cuales están delimitadas por calles, carreras o avenidas, principalmente. Cuenta por lo general, con una dotación de servicios esenciales tales como acueducto, alcantarillado, energía eléctrica, hospitales y colegios, entre otros. En esta categoría están incluidas las ciudades capitales y las cabeceras municipales

²³ Uno de los pensadores más influyentes en los Estudios de la Cultura es Franz Fanon que abogaba por la reivindicación de las epistemologías que producen los negros para combatir el racismo epistémico que impusieron los grupos hegemónicos blancos contra los grupos subalternos. *La Playa D.C.* resalta como la manera de cortarse el pelo en las comunidades negras alude a una práctica ancestral de los esclavos, en las que por medio de sus trenzas y cortes trazaban los caminos que los conducirían a la libertad, que traídas a la práctica contemporánea señala su identidad y hacen parte de las culturas de las resistencias que se oponen al olvido. Con una resignificación de la práctica que deviene en un uso estético, es decir, en una manera de llevar el pelo, podría pensarse que está práctica acude a la clandestinidad como una manera de salvaguardar este patrimonio ancestral. En este caso se modifican y cambian su uso pero que siguen siendo una práctica ancestral que ha pasado de generación en generación. En *La Playa DC* la manera particular y especial de cortar el pelo es una parte sustancialmente de la película porque atraviesa la vida del personaje central y la de sus hermanos.

restantes (DANE 2001). Aspectos visibles en ambas películas y por lo tanto están catalogadas como cintas con ambiente o paisaje urbano.

La Playa D.C. es una película bastante arriesgada en su tratamiento estético y narrativo en la que el director apuesta por mostrar una Bogotá no convencional, habitada por unos personajes que no son capitalinos y que con el recurso del *flash back* podemos percibir otros caminos de la historia. En la cinta el territorio es concebido como el lugar simbólico y no físico al que se pertenece por herencia y por ser el dador de identidad. Además señala como la pérdida de territorio y el desarraigo marca profundamente la vida de las personas que lo sufren y que marcará para siempre la manera como se relacionen con el nuevo entorno.

Capítulo Tres Comentarios finales

“Creo que el cine por sus características innatas es un arte que se presta para la reproducción de espacios y de alguna manera te transporta”

Ciro Guerra²⁴

Ciro Guerra señala que el cine no solo reproduce lugares sino que nos transporta y el lugar al que nos llevan las películas de esta investigación, *Los colores de la montaña*, *La Sirga*, *Retratos en un mar de mentiras*, *La primera noche* y *La Playa D.C.* es Colombia. Un país de 48 millones de habitantes que durante los últimos 60 años ha estado marcado por el conflicto armado interno y un saldo de 7 millones de víctimas. Un conflicto en el que la tierra ha sido clave para su desarrollo no sólo por ser el escenario del mismo sino por ser una de las razones de la violencia: la tenencia de tierras y la lucha por el control en los territorios. El territorio es producido, regulado y protegido en interés de los grupos de poder legítimos o no. Una revisión de las representaciones que de él se hacen en las diferentes prácticas artísticas, en este caso el cine, me permitió comprender las múltiples maneras de ver un concepto tan polivalente y tan común en el lenguaje de las personas.

Los colores de la montaña y *La Playa D.C.* son dos películas con muchas cosas en común pero también muy distantes. Son las óperas primas de dos realizadores con trayectoria en el medio audiovisual que obtuvieron numerosos reconocimientos. Ambas trabajaron con actores no profesionales y ambas tienen por locación un lugar fácilmente identificable como colombiano. Ambas retratan la violencia aludiendo a al desplazamiento y al desarraigo, estos aspectos les dieron verosimilitud y vitalidad a las historias narradas a pesar de ser ficciones.

Pero también son películas con apuestas diferentes en su tratamiento estético y narrativo: *Los colores de la montaña* y *La Playa D.C.* son cintas con una narrativa convencional que tienen un inicio, un nudo y un desenlace contada a través de la mirada de niños y jóvenes pero en el caso de *La Playa D.C.* introduce el recurso del *flashback* para mostrar al espectador el recuerdo de lo perdido y las raíces mientras

²⁴ Cineasta colombiano. Director de las películas *La sombra del caminante* (2004), *Los viajes del viento* (2009) y *El abrazo de la serpiente* (2015).

que *Los colores de la montaña* con el montaje muestra lo que se va a perder y la vida y cotidianidad de los campesinos.

Elegir dos historias en las que el desplazamiento es un eje transversal en el desarrollo de la trama fue ideal para pensar el tema del territorio en la composición social de una comunidad. El desplazamiento forzado conlleva descomposición familiar, traumas, angustias y pérdidas de todo tipo y una de ellas por supuesto es la del territorio un componente fundamental en la construcción de identidad de las comunidades.

En el régimen visual de representación del entorno del desplazado prima los lugares sombríos, grises, fríos y hostiles. Es como si para estas personas no existieran espacios acogedores donde llegar y por eso aún están por contar historias en las que el desplazado o desarraigado logre incorporarse completamente a su nuevo entorno sin que ello signifique una pérdida total de sus raíces y su identidad.

Escoger dos películas en las que *fácilmente* se pudiera percibir un paisaje rural y un paisaje urbano me permitió reflexionar sobre las maneras culturales, políticas y sociales de nombrar y clasificar las cosas. Apelar al paisaje rural y urbano para separar el análisis de las películas me llevó a cuestionar estas categorías, categorías que buscan entender el espacio que nos rodea pero que en el contexto actual de producción del conocimiento no responden a las complejidades que ofrece la realidad en los términos que plantea el discurso institucional por ejemplo. Pero que se vuelven necesarias para las políticas de ordenamiento *territorial* que regulan la estructura político-administrativa de los Estados. El espacio se ordena en sistemas de clasificación a través de símbolos, de propiedades físicas del paisaje y la geografía. Estos elementos están entrelazados ya que los sistemas de clasificación no son inmóviles y las propiedades fisonómicas del paisaje no son estables. En este sentido, el espacio se delimita, se jerarquiza, se valora y cambia (Cárdenas 2011, 37-38).

Las maneras concebir el territorio en el campo y en la ciudad, en rural y lo urbano, se manifiestan de manera diferente. Por un lado, en lo rural, se hace más evidente que la construcción de los espacios se da desde la colectividad, desde el trabajo en equipo, mientras que en la ciudad, atañe a prácticas más individuales y personales. En lo rural el territorio es una experiencia vivida mientras que en la ciudad es una añoranza. Y finalmente, queda el paisaje, el paisaje que comprende el territorio rural remite a lo natural mientras que el paisaje urbano muestra una intervención más directa del hombre frente al espacio que lo rodea.

Un aspecto que me gustaría señalar pero que no desarrollo a profundidad es la imagen cartográfica en el cine. Me parece importante resaltar que la cartografía está íntimamente ligada a la definición de territorios en su relación con la espacialidad física. En *La Playa D.C.* la construcción de una imagen cartográfica en el botadero de chatarra de carros me parece muy particular porque funciona como una activación de la memoria y una estrategia contra el olvido en el camino que tienen que atravesar los millones de desplazados que genera el conflicto armado del país.

Los cineastas, en este caso los directores, construyen una suerte de territorialidad con el espacio que los rodea pues como sujetos que componen una sociedad en este caso la colombiana, proponen a través de sus películas un modo de apropiarse del espacio y con ello invitan al espectador a reflexionar sobre el lugar que habitan.

El mural que pintan los niños en *Los colores de la montaña* es una invitación a pensar el espacio como una construcción en colectivo y un colectivo del que todos somos parte y que para que resulte en beneficio de todos es necesario trabajar en equipo. Esta idea me parece muy valiosa porque en un país afectado fuertemente por el conflicto es fácil caer en la indiferencia por dolor del otro, un otro que en cualquier momento puedo ser yo y que por lo tanto merece un reconocimiento.

Para campesinos y comunidades afro es usual relacionar el término territorio con la tierra. La tierra como lo palpable, en donde se vive y de lo que se vive. Una tierra asentada en un territorio que tiene todas las identidades y memorias que configuran la identidad de los pueblos. En este sentido, el análisis de *Los colores de la montaña* y *La Playa D.C.* me permitió revisar las diferentes miradas que sobre el territorio tienen las diferentes comunidades que habitan el país.

El territorio es el lugar donde queda la casa, la escuela y donde viven la familia y amigos pero también es para la institucionalidad el espacio donde se construye el proyecto de Estado-nación y por lo tanto requiere de cierto ordenamiento. El territorio es móvil, mutable y en desequilibrio porque cambia constantemente ya sea por el flujo normal de la sociedad o por la violencia. La noción de territorio que proponen los teóricos en un país de conflicto se contradice constantemente porque no hay un ejercicio legítimo de poder en todos los espacios que componen el Estado.

Definir territorio es una tarea compleja. Genera más controversias que acuerdos entre los estudiosos del tema. El análisis que propongo en esta

investigación me permitió concluir que el concepto de territorio es una construcción social que hace alusión a un sinnúmero de relaciones que el sujeto establece con el espacio físico que lo rodea pero que además trasciende al plano de lo simbólico. Por cada comunidad que habita la tierra hay una definición de territorio pero que tiene un componente básico en su definición y es el sentido de pertenencia a un espacio en el que no necesariamente se está habitando. El concepto *territorio* es esencial en el discurso porque es la manera de nombrar la pertenencia a un lugar determinado en el mundo que nos provee identidad.

Finalmente, en el cine los lugares mostrados no solo evocan sino que se hacen concretos para el espectador y más cuando hay una seria intención de los realizadores por referenciarlos. La facilidad que tiene el cine para utilizar espacios ya existentes en medio de la narración tiene el efecto de que la apropiación espacial cinematográfica se superpone a la apropiación factual del espacio para muchos espectadores. La categoría *territorio* como el eje transversal del análisis que propongo es compleja y en esa medida es posible proponer múltiples miradas en su revisión dentro de las películas que componen el corpus de la investigación y en este sentido hay mucho más por decir.

Fuentes y bibliografía

Filmografía

La Playa D.C. (2012 – 90 min. – Color – 35 mm). Dirección: Juan Andrés Arango.

La primera noche (2003 – 94 min. – Color – 35 mm). Dirección: Luis Alberto Restrepo.

La sirga. Director: William Vega. Año: 2012. Duración: 89 min. 35 mm – Color.

Los colores de la montaña. Director: Carlos César Arbeláez. Año: 2011. Duración: 105 min. 35mm – Color.

Retratos en un mar de mentiras. Director: Carlos Gaviria. Año: 2010. Duración: 90 min. 35 mm – Color.

Referencias bibliográficas

Agudelo, Carlos Efrén. 2004. “No todos vienen del río: construcción de identidades negras urbanas y movilización política en Colombia. En Restrepo, Eduardo y Axel Rojas, eds., *Conflicto e (in)visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*. Cali: Editorial Universidad del Cauca, 173-193.

Arboleda, Santiago. 2007. “Conocimientos ancestrales amenazados y destierro prorrogado: la encrucijada de los Afrocolombianos”. En Mosquera Rosero, Claudia y Luiz Claudio Barcelos, eds., *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 467-486.

Brotton, Jerry. 2009. *Historia del mundo en 12 mapas*. Bogotá: Debate, 2014.

Centro Nacional de Memoria Histórica. *El despojo de tierras y territorios. Aproximación conceptual*. Bogotá: Editorial Kimpres Ltda.

Contreras Delgado, Camilo. 2005. “Pensar el paisaje. Explorando un concepto geográfico”. En *Trayectorias*, vol. VII, no. 17, enero-abril, 57-69.

DANE, Departamento Administrativo Nacional de Estadística. 2001. *División Político-administrativa de Colombia, años 2000, 1997, 1992, 1988 y 1970*: Bogotá.

Ellison, Nicolas, coord. 2009. *Paisajes, espacios y territorios: reelaboraciones simbólicas y reconstrucciones identitarias en América Latina*. Quito: Abya-Yala.

- FPFC (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano). 2012. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Gámir Arueta, Agustín y Carlos Manuel Valdés. 2007. “Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas”. En *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, No. 45, 157 – 190.
- Giménez, Gilberto. 2005. “Territorio e identidad. Breve introducción a la geografía cultural”. En *Trayectorias*, No., 17, año VII. Monterrey: Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 8-24, enero-abril.
- Gómez Marín, Alejandro. 2011. “Entrevista a Carlos César Arbeláez, director de Los colores de la montaña. ‘Es importante que un cineasta sea testigo de su tiempo’”. En *Kinetoscopio*, no. 93. Medellín: Centro Colombo Americano, 49-51.
- Grammont, Hubert C. de. 2004. “La nueva ruralidad en América Latina”. En *Revista Mexicana de Sociología*, No Especial, vol. 66. México DF.: Universidad Autónoma de México, 279-300.
- GMH (Grupo de Memoria Histórica).2013. *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Hall, Stuart.2010. *Stuart Hall Sin Garantías, trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*, En Restrepo, Eduardo, Catherine Walsh y Víctor Vich, eds., Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Heath, Stephen. 1981. “Espacio narrativo”, Presentación: Ana Amado. Traducción: Vanina Leschziner. Versión original: Heath, Stephen, *Questions of cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 19-75.
- Kinetoscopio. 2012. “Entrevista con Luis Alberto Restrepo, director de La primea noche. ‘La realidad del país no permite finales felices’”. En *Kinetoscopio*, Medellín: Centro Colombo Americano, No. 65, vol. 14, octubre-diciembre, 34-37.
- Lois, Carla. 2009. “Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual”. En *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, No. 298, vol. XIII, 1 de septiembre, [En línea].
- López Gil, Josué. 2014. *Propuesta de codificación de nuevas divisiones administrativas* (Documento de trabajo). Bogotá: DANE.

- López Sorzano, Liliana. 2011. “Los colores de la montaña: entre la inocencia y la barbarie”. En *El Espectador*, 23 de febrero.
- Los colores de la montaña. 2014. En *Cromos*, s.f., en línea: consultado el 23 de octubre.
- Massiris Cabeza, Ángel. 2000. *Ordenamiento territorial y procesos de construcción regional*. Bogotá: (sin editorial), Libro en edición virtual.
- Medellín Becerra, Jorge Alejandro y Diana Fajardo Rivera. 2005. *Mi tierra. El Diccionario de Colombia*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Ministerio de Cultura y Proimágenes en Movimiento. 2008. *La Ley de Cine para todos*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Ministerio de Cultura. Dirección de Cinematografía. 2012. *Anuario Estadístico. Cine Colombiano. 2011*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Montañez Gómez, Gustavo. 2001. *Espacios y territorios: Razón, pasión, imaginarios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Montoya, Iñigo. 2012. “Entrevista con Juan Andrés Arango, director de La Playa D.C. La ciudad desde una burbuja”. En *Kinetoscopio*, Medellín: Centro Colombo Americano, No. 100, vol. 22, octubre-diciembre, 71-74.
- Murillo, Andrés. 2012. “La sirga, de William Vega. Paisaje en la niebla”. En *Kinetoscopio*, vol. 22, no. 99, Medellín: Centro Colombo Americano.
- . “Los colores de la montaña de Carlos César Arbeláez. Memoria del desarraigo”. 2011. En *Kinetoscopio*, no. 93, Medellín: Centro Colombo Americano. 46-48.
- Naranjo, Gloria. 2001 “El desplazamiento forzado en Colombia. Reinención de la identidad e implicaciones en las culturas locales y nacional”. En *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, N° 94 (1), 1 de agosto.
- Osorio, Oswaldo. s. f. “Entrevista a Carlos Gaviria, director de Retratos en un mar de mentiras. Los traumas de las víctimas”. En *Kinetoscopio*, vol. 20, no. 90, Medellín: Centro Colombo Americano.
- . 2012. “La Playa D.C., de Juan Andrés Arango. La marginalidad del desterrado”. En *Kinetoscopio*, Medellín: Centro Colombo Americano, No. 100, vol. 22, octubre-diciembre, 69-70.
- Ospina, William. 2011. “Los colores de la montaña”. En *El Espectador*, Bogotá: 10 de abril.

- PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo) 2011. *Colombia rural. Razones para la esperanza*. Informe Nacional de Desarrollo Humano. Bogotá: INDH PNUD.
- Restrepo, Eduardo, y Axel Rojas. 2004. "Introducción". En Restrepo, Eduardo y Axel Rojas, edits., *Conflicto e (in)visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*. Cali: Editorial Universidad del Cauca, 17-31.
- Rodríguez Valbuena, Danilo. 2010. "Territorio y territorialidad. Nueva categoría de análisis y desarrollo didáctico de la Geografía". *Uni-Pluri/versidad*, vol. 10, no. 3. Versión digital, Facultad de Educación, Universidad de Antioquia.
- Santos, Milton. 2009. "Espacio y método. Algunas reflexiones sobre el concepto de espacio". En *Gestión y Ambiente*, vol. 12, no. 1, Bogotá – Medellín: Universidad Nacional de Colombia y Universidad de Antioquia.
- Silva Romero, Ricardo. 2011. "Los colores de la montaña". En *Semana*, 19 de marzo.
- THEMA Equipo Editorial. 1997. *Nuevo Atlas de Colombia*. Cali: Periódicos Asociados Ltda.
- Vásquez Sánchez, Jaime. 2002. "Geografía y líneas de investigación geográfica". En *Investigar en ciencias humanas: restos y perspectiva*. Cali: Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, 55-74.
- Zuluaga, Pedro Adrián. 2015. "A propósito de La Sirga, película de William Vega: noche y niebla". En *Razón pública.com*.

Páginas de internet

- <http://www.acnur.org>
- <http://www.banrepcultural.org>
- <http://www.cinefagos.net>
- <http://www.cromos.com.co>
- <http://www.latamcinema.com>
- <http://www.museos.unal.edu.co>
- <http://www.proimagenescolombia.com>
- <http://www.razonpublica.com/>

<http://www.semana.com>

Anexo no. 2
Reseña de la exposición
“Presencia negra en Bogotá: Décadas 1940-1950-1960”

La presencia de la comunidad negra en Bogotá no se limita al fenómeno de desplazamiento relacionado con el conflicto armado de los últimos 50 años. Antes, habían llegado a la capital migrantes de El Pacífico (norte y sur), El Caribe, Cauca y Valle del Cauca con el propósito de estudiar, buscar mejores oportunidades económicas y con la idealización de Bogotá como una ciudad atractiva para un proyecto de vida.

La exposición “Presencia negra en Bogotá: Décadas 1940-1950-1960” es el resultado de las investigación realizada desde la Universidad Nacional de Colombia por la profesora Mercedes Angola (Facultad de Artes) y el profesor Maguemati Wabgou (Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales) que pretende visibilizar las experiencias de vida de la población negra urbana que llegó a Bogotá durante las tres décadas mencionadas (reseña publicada en www.semana.com). Las fotos hacen parte de los álbumes de las personas entrevistadas en el proyecto y la exposición.



Daniel Palacios Martínez y Aureliano Perea Aluma



Basilia Balanta y César Torres



Fotografía de la exposición

Para ampliar la información sobre esta obra puede consultar los siguientes enlaces:

a. <http://www.semana.com/cultura/multimedia/presencia-negros-bogota/365123-3>
b.

http://www.museos.unal.edu.co/sccs/plantilla_5.php?id_subseccion=1229&id_seccion=28

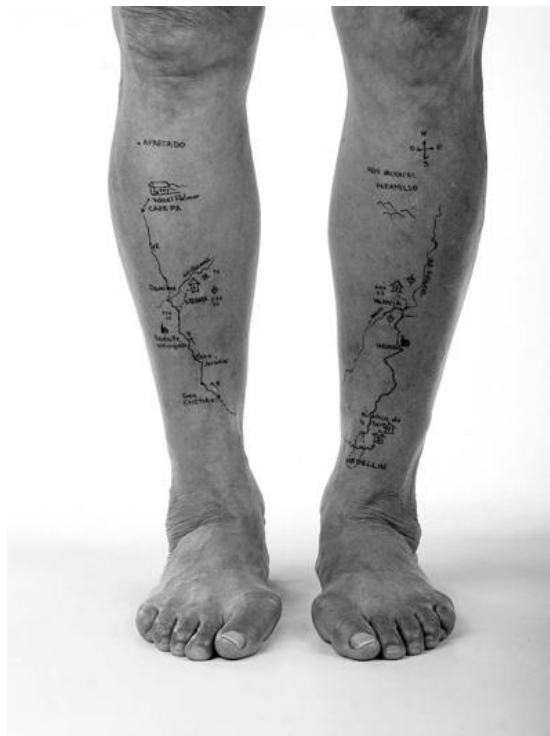
Anexo no. 3

Reseña obra Signos Cardinales, 2008

Obra: Signos cardinales

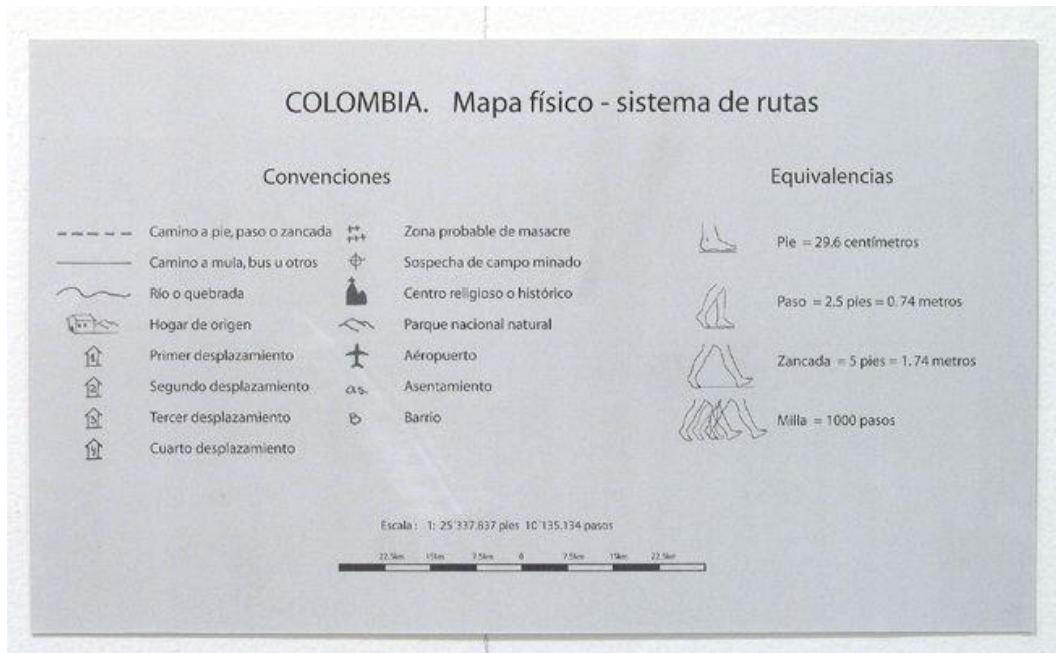
Artista: Libia Posada

El desplazamiento forzado ha generado unas nuevas lecturas individuales y colectivas de conceptos como la pertenencia y el territorio en nuestro país. En este caso, de manera contundente, la artista antioqueña reconstruye la historia de algunas de las víctimas de este fenómeno a partir de la generación de los mapas que marcan los movimientos de cada uno. En ese encuentro del terreno propio (cuerpo) y el territorio geográfico (al dibujar los mapas en las piernas de los protagonistas y luego fotografiarlas), la reflexión sobre esas nuevas concepciones alcanza un punto que va más allá del mero señalamiento de las emigraciones territoriales, entendidas solo como un factor de influencia en los espacios físicos y geográficos meramente dichos (Reseña publica en el portal web: lasillavacia.com).



La obra está compuesta por una serie de fotografías que se ubican sobre una retícula, elemento característico de la obra de Posada, y se complementa con una leyenda que

a la manera de la cartografía tradicional, aporta herramientas para la lectura de los mapas



Para ampliar la información sobre esta obra consultar el siguiente enlace:
<http://www.banrepcultural.org/obra-viva/2006/libia-posada>

Anexo no. 4

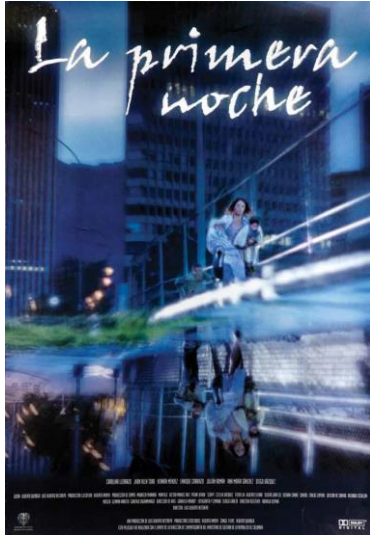
Carteles de las películas utilizadas en la investigación



Los colores de la montaña. Director: Carlos César Arbeláez. Año: 2011. Duración: 105 min. 35mm – Color.



La Playa D.C. (2012 – 90 min. – Color – 35 mm). Dirección: Juan Andrés Arango.



La primera noche (2003 – 94 min. – Color – 35 mm).
Dirección: Luis Alberto Restrepo.

Retratos en un mar de mentiras. Director: Carlos Gaviria.
Año: 2010. Duración: 90 min. 35 mm – Color.



La sirga. Director: William Vega. Año: 2012. Duración:
89 min. 35 mm – Color.