

Representaciones del desplazamiento forzado en el cine colombiano de ficción: Años 2003 a 2011

JHON ALEXANDER URIBE MONTES¹

Artículo recibido el 19 de octubre de 2017, aprobado para su publicación el 2 de noviembre de 2017

Resumen

La siguiente exposición de resultados es producto de un proyecto de investigación que se pregunta por la manera como las artes reescriben la historia colombiana, la interpretan. Concretamente, cómo el cine de ficción colombiano entre los años 2003 a 2011 dio cuenta de esas realidades múltiples producto de la guerra. Al día de hoy, con un proceso de paz firmado con la guerrilla de las FARC y el desafío máximo de una implementación que garantice una paz real, es pertinente examinar la historia, construir procesos de memoria y llamar la atención sobre las estrategias empleadas para revelar estas realidades.

Palabras clave: Cine de ficción colombiano, guerra, paz, memoria, representaciones audiovisuales, posconflicto, discurso historiográfico

La migración o desplazamiento forzado interno es una realidad que alcanza en el país 7,4 millones de personas desplazadas según el Informe Anual del ACNUR 2016, que a su vez proviene del acumulado total de personas inscritas desde 1985 en el Registro de Víctimas del Gobierno². En Colombia, la violencia es sobre todo un acto de desplazamiento. Desplazamiento geográfico porque las personas son obligadas a abandonar su lugar de origen para ir hacia otros territorios que nos les pertenecen; un desplazamiento hacia territorios donde no tienen raíces y por supuesto un desplazamiento simbólico porque al representarla se transforma la tragedia en objeto y se desplaza hacia otros escenarios de la representación. Por eso, en palabras del investigador Geoffrey Kantaris “La representación de la violencia en Colombia es siempre un acto de desplazamiento”³.

En el paisaje fílmico y audiovisual colombiano de ficción, en general antes del 2002, la migración forzada había sido tratada en repetidas ocasiones como un sujeto secundario,

1 Comunicador social y periodista. Magíster en Comunicación, Cultura y Medios Internacionales. Especialista en Sociología y Filosofía Política. Correo electrónico: jhonuuribe@gmail.com

2 Ver <http://www.acnur.org/fileadmin/scripts/doc.php?file=fileadmin/Documentos/Publicaciones/2017/11152>

3 Kantaris, G. (2008). « El cine urbano y la tercera violencia », Revista Iberoamericana, Vol. LXXIV, Núm. 223, abril-jun, p. 455

como un detalle de la violencia que colocaba los desplazados en la periferia y los nombraba como daños colaterales del conflicto, quizás la parte anecdótica de la historia de vida de un personaje y no como la historia de un personaje en medio de la violencia. La situación es diferente en la actualidad y comenzó a serlo desde el 2003, año en el que entra en vigor la primera ley de cine que favoreció la producción cinematográfica y un año después del mayor número de desplazados registrados en Colombia hasta esa fecha, según las estimaciones de los organismos del Estado tales como Acción Social, Codhes (Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento)⁴. Precisamente las preguntas que nos hicimos en este trabajo fueron: ¿Cuáles son las representaciones del desplazamiento forzado en el cine colombiano de ficción entre el periodo de 2003 al 2011, un año antes del inicio del proceso de paz con las FARC? ¿Cómo imagina este tipo de cine al desplazado y a las causas de su desplazamiento?

Para este análisis se seleccionaron cinco películas entre una producción nacional que después de la ley de cine tuvo ligeros aumentos (de 4 en 2000 a 8 en 2005; 10 en 2007 y 18 en 2011). El tema central debía ser el desplazamiento forzado interno y contar con una producción o coproducción colombiana, específicamente ayudas institucionales a través del Fondo de Desarrollo cinematográfico o de otras instituciones públicas. Las películas seleccionadas fueron: *La Primera Noche* (2003), Luis Alberto Restrepo; *La sociedad del semáforo* (2010), Rubén Mendoza; *Retrato de un mar de mentiras* (2011), Carlos Gaviria; *Los colores de la montaña* (2011), Carlos César Arbeláez; *Pequeñas voces* (2011), Jaime Eduardo Carrillo.

Para hacer referencia a los contextos de violencia y de desplazamiento se tomó conceptos de Germán Guzmán, Fals Borda, Geoffrey Kantaris, Nubia Ruiz y se aborda el concepto “lugares de memoria” a partir del trabajo de Pierre Nora. La aproximación teórica de este trabajo tomó elementos de las teorías del relato y de la representación, así como de la hermenéutica y análisis fílmico, apoyándose en el trabajo de Paul Ricoeur y su idea de que las tramas construyen discursos a través de operaciones narrativas cuyas representaciones articulan relatos. Los conceptos de función y actantes de Roland Barthes, Julien Greimas y Jacques Aumont son importantes para revelar la estructura del relato fílmico. Al mismo tiempo esta investigación se interesó en la mirada sobre el desplazamiento forzado de los realizadores cinematográficos quienes se convierten en autores de la representación. En el caso de la migración forzada reconocemos un contexto histórico, social y cultural a partir del cual el autor, realizador, no hace una copia de la realidad sino que toma rasgos que él estima pertinentes para la representación. Estas elecciones dan cuenta del punto de vista del autor, porque ellas resumen las ideas que éste comparte con el espacio social y cultural que habita.

En síntesis el objetivo fue caracterizar las representaciones cinematográficas del desplazamiento forzado durante este periodo, examinar cómo desde el cine colombiano se ha imaginado este problema y confrontarlas con la percepción de los mismos realizadores para intentar hacer una reconstrucción de la mirada sobre el desplazamiento forzado.

4 Ver <http://www.acnur.org/t3/fileadmin/scripts/doc.php?file=biblioteca/pdf/7599>

Prefacio: Algunas consideraciones del cine como lugar de la memoria

Maurice Halbwachs (1950) nos recuerda la idea de una memoria que sobrevive en la experiencia individual y colectiva. La sociedad reflexiona siempre sobre sí misma desde la relación con todo recuerdo por más personal o íntimo que éste sea. *“El recuerdo es en gran medida una reconstrucción del pasado con la ayuda de la información tomada del presente y preparada además por otras reconstrucciones hechas en épocas anteriores y donde la imagen del pasado estaba ya alterada”*⁵. Halbwachs mismo lo aclara, si a través únicamente de nuestra memoria pudiésemos estar en contacto directo y fehaciente con nuestras experiencias vividas, el recuerdo mismo se distinguiría, sería El Recuerdo, simplemente sobresaldría *“... de aquellas ideas más o menos precisas que nuestra reflexión, ayudada por los relatos, testimonios y las confidencias de otros nos permite hacernos de eso que debió ser nuestro pasado”*⁶. (Halbwachs, 1950, p. 38) Lo anterior subraya la idea de una memoria afectada, filtrada y alimentada por diferentes nociones, grupos, personas, lenguajes, relatos, lugares, en general elementos exteriores a nosotros pero que nos configuran. Se trata de desmitificar la idea de que solo existe un rincón de nuestra mente donde subsistirían imágenes completas de nuestro pasado, y de reconocer que es también en la sociedad donde se encuentran las indicaciones y rastros necesarios para reconstruir nuestro pasado.

A partir de Halbwachs podemos trabajar la definición de “lugares de la memoria”⁷ propuesta por Pierre Nora. Según la historiadora se trata de unidades significativas que corresponden a las dimensiones materiales y/o simbólicas donde la voluntad humana o el tiempo que pasa crean un símbolo para una comunidad. (Nora. p. 24) Un símbolo que parece actualizarse con el presente. Podríamos definir los lugares de la memoria como indicadores externos que hacen parte de la memoria colectiva y permiten una identificación colectiva, de manera que están disponibles para reconstruir el pasado o más exactamente los relatos del pasado.

El cine puede crear lugares de memoria. Una película es un relato que nos habla del mundo, incluso si es un relato de ficción, porque establece una relación con la historia y los imaginarios sociales. Como relato, una película cuenta historias, puede construir sus narraciones partiendo de un tiempo histórico y también tomar distancia y construir un tiempo imaginario. La comparación entre los sueños y el cine, la cual ha sido ampliamente teorizada, nos ayuda a comprender la importancia de la narración como método de conocimiento. En el psicoanálisis un relato que nosotros imaginamos durante un sueño puede explicar o aclarar situaciones, o preguntas que están en el subconsciente, lo que sería en términos cinematográficos el fuera

5 Le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent, et préparée d'ailleurs par d'autres reconstructions faites à des époques antérieures et d'où l'image d'autrefois est sortie déjà bien altérée. Certes, si par la mémoire, nous étions remis en contact directement avec telle de nos impressions anciennes, le souvenir se distinguerait, par définition, de ces idées plus ou moins précises que notre réflexion, aidée par les récits, les témoignages et les confidences des autres, nous permet de nous faire de ce qu'a dû être notre passé. (Halbwachs, 1950, p. 38)

6 Idem

7 Lieux de mémoire

de campo. Se trata de una narración que puede hablarnos sobre el presente y sobre el pasado presente, pero oculto, porque ella ofrece coherencia en un escenario que plantea la situación o resuelve las preguntas y sus posibles consecuencias.

El relato cinematográfico está allí para ser consultado, para ser visualizado, para volver a él, pero no solo se inscribe en una duración física temporal, sino que también libera su potencial y comienza a pertenecer como relato a la consciencia individual y a la memoria colectiva. Así el lugar de memoria fílmica no es la locación natural o artificial, o la duración de la película, sino el espacio de memoria virtual que el espectador imagina observando las imágenes y reflexionando sobre ellas. Un lugar de memoria que se crea en un proceso de transformación desde la proyección o visualización de la película y cuyos significantes se integran a la memoria social.

Construcción de ejes y modelo de análisis

La migración forzada es un desplazamiento violento y al mismo tiempo es un desplazamiento simbólico. Es necesaria una aproximación teórica sobre la identificación puesto que frente a la migración forzada la persona pierde su cultura, la cual está llena de prácticas locales, de lazos familiares y sociales que se rompen y que colocan en peligro los procesos de identidad individual y colectiva. Así esta investigación es a la vez descriptiva, analítica y hermenéutica. La parte descriptiva nos permitió observar elementos como las tramas y las acciones narrativas, para luego centrarnos en analizar las representaciones a partir de cuatro ejes que dieron lugar al modelo de análisis:

Primero la pregunta por el rol del personaje y las relaciones de la ficción propuesta con las referencias a la realidad. Este eje intenta cuestionar las características de los personajes que los autores proponen. ¿Cuáles son los roles que los autores resaltan frente a una realidad como la del desplazamiento forzado?

Enseguida analizamos la dimensión del espacio, que se configura en una especie de dicotomía entre el espacio propio y el espacio desconocido. Ambas, la migración y la migración forzada dan al espacio que se habita una evidente importancia. El hecho de dejar un lugar y llegar a otro puede ser aún más violento cuando la tierra misma es el objetivo específico de los agentes violentos. La manera como las películas escenifican los espacios de la migración podrá hablarnos sobre las condiciones del fenómeno mismo.

La configuración del conflicto está relacionada con el contexto de la migración forzada y se expresa en aquello que buscan los personajes. Este eje se pregunta por la historia de la película, aquello que los personajes desean encontrar y sus motivaciones, pudiendo establecerse puntos de encuentro entre la película y el contexto del desplazamiento forzado.

Finalmente, examinar el tiempo histórico y el tiempo del relato permite situar las películas en un contexto historiográfico colombiano y sobre todo dejará pistas para hablar de las películas como lugares de la memoria.

Los cuatro ejes anteriores fueron la guía para establecer las siguientes categorías a través de las cuales observamos las películas:

- Los espacios dentro de la historia
- El tiempo
- Los personajes femeninos
- Los personajes masculinos
- La presencia del Estado
- Oficios de los personajes
- Estrategias narrativas
- Detonador de violencia
- Presencia subversiva – ilegal

La aplicación del modelo permite un ejercicio hermenéutico para recoger las relaciones entre las películas y la realidad histórica del desplazamiento forzado, de las cuales extraemos las representaciones de esa migración. De igual forma establecimos unas cortas entrevistas a los directores de las películas. Esta etapa buscó recoger información pertinente sobre el proceso de creación que pudiese aportar respuestas sobre el origen de los personajes, las motivaciones del conflicto planteadas en el relato, la posible censura y la idea de las películas como lugares de la memoria.

Confrontar el análisis de los largometrajes con la voz de los realizadores es una estrategia que permite visibilizar formas ideológicas, las ideas que los autores comparten con la sociedad por medio de sus productos audiovisuales. Este análisis nos envía a la problemática de la enunciación que no es otra cosa que el reconocimiento que, como lo dice Michel Marie y Jacques Aumont (1988) *“Una buena parte del cine reciente se presenta tanto como discurso que como historia”* Todo el cine contiene un enunciado, una historia, y también discursos que se revelan en las formas utilizadas para contar estas historias, es decir la enunciación. Si la situación se muestra más evidente en el cine reciente, no podemos olvidar que *“el cine narrativo, sobre todo en su periodo clásico, ensayó siempre ocultar su enunciación mostrándose como un enunciado transparente obrando sobre el mundo real”* (Marie, Aumont, 1988); lo audiovisual es una técnica de representación del mundo y al mismo tiempo una herramienta de análisis. Sobre esto el cineasta y lingüista Jean Paul Desgoutte es claro:

La imagen es la memoria de la mirada. Ella se caracteriza a la vez por un punto de vista, el del sujeto, y por una intención, dotada de una fuerza y una duración. La imagen como todo mensaje propone a la interpretación, además de su propio contenido, el acto de su enunciación. (Desgoutte, 1977)

Si como lo dice Desgoutte, la representación audiovisual de un comportamiento, en este caso el desplazamiento forzado, constituye a la vez una imitación, una interpretación y un juicio; entonces las respuestas a las entrevistas permitieron situar la mirada del realizador con respecto a la representación construida en su película, además de aportar información de la producción que ayuda a revelar imágenes y representaciones sobre el desplazamiento forzado.

Las preguntas realizadas a cuatro de los cinco directores fueron las siguientes:

- ¿Quién es el agresor en su película?
- ¿Cuáles son las diferencias entre la mujer desplazada y el hombre desplazado?
- ¿Cómo nació la idea del guion y cómo se construyó?
- ¿Por qué solo a partir de 2010 el desplazamiento forzado se vuelve un tema relevante en el cine colombiano de ficción?
- ¿Por qué cree usted que el tráfico de droga no se muestra en las películas sobre el desplazamiento forzado como un factor importante de este problema?
- ¿Piensa usted que su película contribuye a la construcción de memoria colectiva? ¿Cómo lo hace?

El espacio conocido, la cosmogonía que se deja

Cada uno de nosotros habita un espacio. Este espacio es el lugar en el que nos sentimos seguros, protegidos; es el medio de nuestra cosmogonía. Desde ahí habitamos el mundo y lo construimos; revela aquello que amamos, aquello a lo que tememos, pero cuando el desplazamiento forzado se produce, el espacio conocido se destruye.

En la película *La primera noche* (L. Restrepo, 2003), el espacio conocido se ha vuelto ya un recuerdo y lo descubrimos a través de flashbacks. Cuando las imágenes aparecen el realizador demuestra su intención de hacer de este espacio el objeto de la pérdida, de la nostalgia. En griego *nostos* significa regreso y *algos* sufrimiento; la nostalgia es entonces el sufrimiento causado por el deseo insatisfecho de regresar y, en este caso, la imposibilidad de regresar.

El espacio conocido en *La primera noche* está compuesto por los lazos familiares y de amistad. Las imágenes muestran a 'Toño', un joven alegre que se divierte con su hermano haciéndole travesuras a su madre. El ambiente festivo continúa incluso cuando aparece 'Paulina', la joven de quien ambos hermanos se enamoran. La casa es el elemento referente; funciona como el centro de recuerdos del espacio conocido. Es decir, las acciones de los personajes van de la periferia hacia la casa (traer un objeto de afuera hacia adentro; comer dentro de la casa, hablar con su madre al interior, nadar, correr). Esta característica cotidiana y aparentemente sin importancia es relevante acá para entender a la casa como el hogar, y su significado como espacio transversal del conocimiento personal y el reconocimiento de los otros. Es este espacio lo primero que se pierde con el desplazamiento. El director privilegia los planos de conjunto y planos medios para reconocer, en plena luz, las montañas, el río, el bosque que se mezclan y que hacen parte del espacio conocido. La noche y la obscuridad están reservadas para los momentos del desplazamiento forzado.

En *La sociedad del semáforo* (R. Mendoza, 2010), nos encontramos en la calle con un grupo de personas que sobreviven haciendo ventas ambulantes, espectáculos de circo y viviendo de la caridad en una pensión de Bogotá. El espacio conocido tiene un doble rostro. De un lado, una nostalgia por los lugares de origen; algunos vienen del pacífico, de la costa afrocolombiana,

otros de zonas rurales. Por otro lado, un proceso de desplazamiento simbólico que reposa en reconocer la calle como el nuevo espacio conocido. Es el caso de Orlando, también llamado Cienfuegos y Raúl, el poeta de los cables. El primero es un hombre viejo que vive de la caridad en una pensión y ejerce una influencia política en el grupo. Cienfuegos viene de Pozos Azules, un pueblito próximo de Villa de Leyva, del que dice: *“Que bueno sería volver. Suicidarme los últimos cincuenta años”* (R. Mendoza, 2010). Su espacio conocido está compuesto por su madre, quien vive allá y de la tranquilidad que dan sus estanques de agua azul, imagen que el director introduce en la película como un inserto extradiegético. Contrariamente a *La primera noche*, *La Sociedad del semáforo* no utiliza flashback para presentar el espacio conocido, pero usa los diálogos para apelar a la nostalgia como lo ilustra el personaje de Raúl.

El poeta de los cables viene del Choco donde permanece su hija Ana María a quien añora. Sin embargo este personaje desplaza simbólicamente su identidad, desde el mundo que conoció de la gran ciudad, hacia el mundo que habita en las calles. No recuerda la edad de su hija y es un electricista pero se dedica a reciclar cartón. Cuando una amiga panadera le reclama por qué vive en la calle, el responde: *“Encerrarme en una casa para estar por fuera de la calle, no, ni loco. Donde yo vivía había campo, olas, mar. La calle es lo que más se le parece, hasta en el sonido”* (R. Mendoza, 2010). El espacio conocido fue desplazado físicamente y de manera simbólica. Raúl quiere asemejar el lugar que habita, ese espacio desconocido y su lugar de origen y para ello se ubica a medio camino entre construir una nueva manera de vivir o hacer frente al recuerdo reconstruyendo la que tenía.

Retratos de un mar de mentiras (C. Gaviria, 2011) evoca un espacio conocido basado en la familia y las tradiciones. Las imágenes de los recuerdos de Marina (una joven que vive en una ladera de los cerros en un barrio marginado de Bogotá) nos muestran momentos de danza, de alegría con su familia y con la comunidad cuando era pequeña. Marina perdió desde niña ese tipo de prácticas familiares y sociales. Su espacio conocido estaba fuertemente ligado a la vida comunitaria, al folclor de la región, la comida, las manifestaciones culturales y los lazos de amistad entre vecinos.

Precisamente la infancia juega un papel central en el espacio conocido que revela *Los colores de la montaña* (C. Arbeláez, 2011). La cotidianidad de Manuel, el niño protagonista, se pasa entre ir a la escuela, ayudar a su padre y jugar fútbol con sus amigos, escenarios llenos de libertad y de sueños. La película desarrolla la historia del desplazamiento de una familia campesina que vive de trabajar su tierra y criar animales; precisamente son estos, la tierra y el oficio, parte del espacio conocido que revela el largometraje. En una escena la esposa sugiere al padre irse, abandonar ese terreno, pero el padre contesta: *“Esta es la tierra de mis hijos, ellos no estarán mejor en otra parte”* (C. Arbeláez, 2011).

La escuela constituye la otra parte del espacio conocido, porque está ubicado en la película como un lugar central de interacción y de pérdida, puesto que al mismo tiempo es testigo y víctima del desplazamiento forzado. Asistimos a los llamados a lista silenciados por la ausencia de estudiantes que han migrado y a una precaria educación porque el desplazamiento alcanza también a los profesores, quienes también huyen debido a las amenazas. Maestros que pueden o no ser reemplazados. El desplazamiento forzado interrumpe todas estas estructuras sociales,

todos los lazos y en consecuencia destruye la manera de vivir creada dentro y gracias a esos espacios conocidos.

El caso de *Pequeñas voces* (J. Carrillo, 2011) es similar a *Los colores de la montaña*. El espacio conocido es la vida feliz de los niños en el campo, “*Lo teníamos todo, nunca faltó nada*”, dice una niña al inicio. (J. Carrillo, 2011) La película expresa toda esa riqueza a través de la animación, haciendo énfasis en el color para dar vida a esa alegría. Oscar Andrade codirector afirmó que luego de entrevistar a los niños, el objetivo fue representar el espacio conocido como una vida feliz, con sus juegos, sus mascotas, sus amigos, la escuela, el romance y particularmente sus relaciones familiares.

El espacio desconocido, el migrante como un extranjero

El espacio desconocido es aquel que el migrante ignora; es su futuro representado en la ciudad a la que se migra y en la mirada de los otros, quienes ven al desplazado como alguien incómodo. En *La primera noche* et *Retratos de un mar de mentiras* el viaje hacia el espacio desconocido se hace en dos sentidos diferentes. El primer largometraje parte del territorio que pertenece a la familia hacia Bogotá, la capital; mientras que la segunda película parte de Bogotá, el espacio desconocido, para regresar al territorio familiar.

En *La primera noche* Toño y Paulina deben salir rápidamente del pueblo. Paulina quiere ir a Bogotá, “Bonita vida la que le espera allá. ¿Dónde van a vivir? ¿Qué van a comer? Nosotros no tenemos a nadie allá” dice Toño molesto. El viaje en bus sirve de transición. Al comienzo la imagen es hecha desde el exterior y la ventana corta el plano dividiéndolo en dos: Toño a la izquierda en primer plano, apegado al reflejo de la tierra que deja; Paulina a la derecha, visiblemente cansada y con una mirada de incertitud. Luego, cuando llegan a Bogotá, el punto de vista de la cámara cambia y la relación dentro de la imagen también. Desde el interior del bus Paulina es ahora quien está en primer plano, ella mira curiosamente al exterior, el espacio desconocido de esa Bogotá que se ve por la ventana. En el fondo de la imagen esta Toño en silencio. La película muestra de día un lado positivo de este nuevo comienzo para luego pasar a la desconfianza que cae con la noche.

Bogotá está representada como una gran ciudad hostil. Los personajes están perdidos en medio del ruido, de la circulación de los vehículos y de la gente que transita indiferente. Este nuevo lugar es un espacio desconocido y reductor que la cinta muestra con planos generales en los que los personajes se ven pequeños, diferentes y excluidos de la gran masa homogénea de gente en las calles. La ciudad física es un espacio que agrede, es un espacio sin espacio, sin campo de visión, sin puntos de referencia, donde todo es nuevo y los personajes no saben cómo orientarse. Además, es una agresión social permanente en la que algunos hombres de estrato alto acosan a Paulina; un reciclador busca su favor sexual y la policía no ayuda a Toño.

En *Retratos de un mar de mentiras* el espacio desconocido se juega por medio de un viaje de regreso al lugar de expulsión. Es decir, los personajes viven en el espacio desconocido, la capital, lugar al que ellos llegaron hace tiempo, sin embargo intentan regresar a su pueblo

de origen, el espacio conocido, del que recuerda poco. A pesar de que estén regresando, la nostalgia está también allí, porque los personajes no saben qué tanto ha cambiado el lugar, qué pasa allí ahora. Kundera en *“La ignorancia”* nos ayuda a comprender esta paradoja del espacio conocido desconocido:

“En español la palabra añoranza viene del verbo añorar (tener nostalgia) que a su vez tiene origen en el catalán enyovar, derivado del latín ignorare (ignorer) [...] La nostalgia aparece como el sufrimiento por la ignorancia. Tú estás lejos y yo no sé en qué te has convertido. Mi país está lejos y yo no sé qué es lo que le ocurre”. (Kundera, 2003, p. 11)

La ciudad es el primer espacio desconocido. La capital es un lugar que expulsa. Marina y el abuelo viven en la periferia de la ciudad, sobre las laderas, en condiciones de pobreza, sin los servicios mínimos y con riesgo de morir por un deslizamiento del terreno. El espacio desconocido es igualmente el lugar de las apariencias, como los retratos de un mar de mentiras, de esos que toma Jairo el primo de Marina. Apariencias de las que Marina es testigo en múltiples ocasiones con la caridad interesada de la gente, con aquellos de aparente mejor educación que mientras golpean en la calle a un niño que acaba de robar algo dicen: *“¡Cómo sería de bueno este mundo si no hubiera tanta basura!”* (Gaviria, 2011)

A este espacio desconocido que es la ciudad llega también *La Sociedad del semáforo*. Los desplazados que vienen de pueblos, tradiciones y edades diferentes se instalan bajo los puentes, en los parques, en pequeñas pensiones cuando tienen algo de dinero, y la mayor parte del tiempo, en la calle. La sociedad del semáforo trabaja en un cruce de calles, donde tienen algunos segundos para convencer al público de los carros de darles alguna moneda a cambio de un corto espectáculo de circo, de poesía, o de un dulce. En la penuria del espacio desconocido se pueden encontrar con gente amable y otra no tanto, o con la policía que los persigue. *“Esta es la ciudad con más hijos de puta por metro cuadrado”*, dice Raúl, uno de los personajes. Los desplazados cuando llegan a las ciudades no encuentran una manera de integrarse, son fácilmente excluidos y termina siendo la calle misma (fría, peligrosa, inmensa) la que les devuelve algo de la humanidad que les han robado, pudiendo encontrar comida, crear lazos sociales y volver a ser importantes para otros.

En *Los colores de la Montaña* el espacio desconocido está sugerido; nosotros no vemos en ningún momento el lugar al que Manuel y su madre llegarán después de dejar su propiedad. No obstante podemos reconocer el espacio desconocido a través de la infancia de Manuel. La cinta nos sugiere ese desplazamiento simbólico en el que Manuel reemplaza a su papá, luego de que a éste se lo lleven los grupos armados. En imágenes Manuel sale de la casa, se acerca a una vaca e intenta ordeñarla. Es un gesto simple, pero significativo. Se trata de un niño que pierde su espacio conocido, es decir su infancia, y debe obligatoriamente crecer y volverse un adulto, ese es el espacio desconocido. La situación nos lleva al tema de la fragmentación familiar y cómo los niños con la migración forzada son obligados a transformarse, a asumir roles para los que no están preparados, a cambiar su cosmogonía.

En los primeros quince minutos de *Pequeñas voces* la película trata el espacio desconocido a través de los testimonios de los niños quienes tienen el rol principal en la historia. *“No me*

gusta Bogotá, hay peleas y hasta se apuñalan” dice uno de ellos. En las grandes ciudades podemos reconocer otras formas de violencia que desequilibran y además, recuerdan los momentos dolorosos de los parientes muertos o desaparecidos. Otro niño menciona: *“En la casa estamos contentos, pero en el barrio no”*. La percepción de comunidad y confianza no es la misma en la casa que en el barrio. La vida en el barrio no reemplaza fácil y rápidamente la vida en el campo, porque no están los mismos lazos ni la misma relación con el entorno. Por ejemplo, en el barrio no hay un pasado común que se transmita de manera oral. En general las mediaciones cambian, que en términos de Martín Barbero, son las que dan estructura a los usos de la comunicación. (Barbero, 1987, cité par Sunkel, 2002, p.291) Así en el espacio desconocido se extraña a la comunidad perdida y a sus prácticas sociales. Otro testimonio cuenta: *“Hay veces que mi papa trabaja poniendo asfalto en las calles, otras veces no tiene trabajo”*, la ciudad como fuente de exclusión, donde todos son alejados de todos y las oportunidades les son esquivas. Una madre, un padre, una familia campesina desplazada pierde en consecuencia sus medios de producción, y el hecho de no encontrar trabajo o tener solo trabajos precarios reduce la posibilidad de encontrar un lugar para ellos en su nueva comunidad.

Representaciones de la mujer y del hombre, rostros de resistencias

La mujer es el personaje principal en dos de las cinco películas. Las mujeres son el retrato de la víctima que intenta proteger a los suyos y en consecuencia son las primeras personas desplazadas e incluso las más numerosas, porque los grupos armados matan a los hombres o los reclutan. En *La primera noche* la madre de Toño dice *“¡Ustedes salgan corriendo a esconderse que nosotros nos quedamos poniendo el pecho aquí!”* La mamá sabe que cuando los hombres se van a la guerra no vuelven jamás y, en consecuencia, la mujer debe soportar quedarse viuda o abandonada, partir o enfrentarse sola a los actores de la guerra para defender su territorio, su vida y la vida de sus hijos. Precisamente la madre de Toño actúa como una consciencia colectiva, no tiene un esposo y no quiere irse de su casa; se rehúsa a dejar su tierra y la casa de su familia. Paulina, por su parte, decide partir con sus dos hijos. En la ciudad Paulina se ve más expuesta a la cosificación del cuerpo femenino, allí es vista como un objeto sexual y la prostitución se muestra como una consecuencia casi inevitable para las mujeres desplazadas que llegan a las ciudades, *“Una mujer tan bella como usted podría encontrar trabajo fácilmente aquí si conoce la gente indicada. Yo conozco la gente. Si quiere yo la presento”*. (Restrepo, 2003)

Marina en *Retratos de un mar de mentiras* es una mujer que resiste los maltratos de su abuelo, y de la gente, quienes piensan que está loca por su actitud retraída, producto de los constantes y confusos recuerdos dolorosos de su infancia. La primera batalla es contra sus recuerdos. Marina, quien al comienzo de la película no habla, solo decide hacerlo cuando comienza su viaje de retorno, una manera del realizador colocar en evidencia ese viaje íntimo del personaje en el que no le interesa recuperar la tierra para venderla, sino para reconstruirse simbólicamente, para intentar comprender las heridas del pasado que la atormenta.

Otros de los personajes femeninos evidencian el miedo frente a la agresión y el destierro, y luego, cuando la angustia es insoportable deciden migrar. Por su parte la profesora de la escuela en *Los colores de la montaña* revela otro rostro de resistencia. Ella es quien insiste en reclamar a los violentos que la escuela es un espacio de los niños y para los niños, un territorio que debe ser alejado de la guerra.

El hombre en un primer contexto es representado como un guerrillero, un paramilitar o un militar, pues son los hombres quienes hacen la guerra. Pero, en un segundo contexto como un padre, un agricultor, un hijo, una víctima que rápidamente es asesinada o desaparecida. Las películas muestran que algunos hombres se identifican con un grupo ilegal y que otros son presionados a tomar las armas. Los padres y los hijos en *Los colores de la Montaña* y en *Pequeñas voces* son hombres que trabajan la tierra y crían los animales para alimentar a su familia; son agricultores, no insurgentes, sin embargo se ven obligados a ayudar de una forma u otra a algún grupo del conflicto. Si estos hombres se resisten o se niegan son secuestrados o asesinados.

Los hombres en *La primera noche*, son jóvenes que frente a la falta de opciones de trabajo y de condiciones para tener una vida digna en el campo, ven en la guerrilla, en el ejército o en los grupos paramilitares una opción para mejorar. Wilson escoge la guerrilla dirigida por su tío y abandona a su compañera y a sus hijos, mientras que Toño escoge el ejército para tener los documentos necesarios para entrar en la universidad. En los dos casos una espiral de odio, tristeza e injusticia. El caso de Raúl en *La sociedad del semáforo* es el de un hombre perdido y loco. El poeta de los cables no pudo liberarse del pasado y lo persigue el dolor que le provoca el recuerdo de todos aquellos que perdió, lo hace presa fácil de las drogas, la violencia. El mito del eterno retorno se transforma en la tragedia de la permanente nostalgia.

Las fuerzas de la expulsión, la imagen de los agresores

En la representación de la migración forzada, en un conflicto tan complejo como el colombiano, vemos que las fuerzas que expulsan a la población de sus tierras tienen diferentes rostros. Cada película nos revela detalles diferentes de los agresores, no obstante el uso de casi los mismos mecanismos violentos con igual resultado para la comunidad. Es un monstruo de múltiples cabezas y sin embargo anónimo.

En *La sociedad del semáforo* la representación del agresor se sintetiza en una frase “*me iban a echar chumbimba*” una expresión popular para decir que alguien en el Bajo Baudó quería matar a Raúl. Sin decir más aparece el imaginario del Bajo Baudó, una zona en la región del Chocó, donde las guerrillas del ELN, las FARC y los paramilitares han tenido fuertes combates. La imagen del agresor es complementada por la ausencia del Estado frente a la población marginada.

En *Retratos de un mar de mentiras* los agresores de Marina son todos, desde la gente que la discrimina en la calle, pasando por su abuelo quien le pega, hasta los asesinos de sus padres. Los recuerdos de Marina nos indican rápidamente a los hombres que están armados,

utilizan botas de caucho, usan un vestido de camuflaje militar y hablan con sus padres. La descripción se acerca más a la guerrilla y revela que la familia era presionada para ayudar a la insurrección. Sin embargo, en la película hay otros agresores, los paramilitares. Estos últimos son representados de tres formas. Primero al comienzo de la película cuando el abuelo delirando dice *“Los mochacabezas vienen de nuevo por nosotros”*, frase que recuerda a los grupos paramilitares, quienes han sido conocidos entre otras cosas, por cortar las cabezas de sus víctimas, sobre todo de aquellos acusados de auxiliar a la guerrilla. En un segundo momento, durante el viaje, en medio del paisaje que pasa de la sabana, a la montaña y luego al mar, aparecen desplazados indígenas en el camino y las noticias de la radio anuncian que hay enfrentamientos en la zona entre paramilitares y guerrilla. Finalmente, Marina y su primo llegan al pueblo y un grupo de hombres vestidos de civil los secuestran y los obligan a buscar y entregarles el acta de propiedad del terreno. Luego, cuando ambos huyen, Marina recuerda con claridad su pasado y vemos como, siendo una niña, un grupo de hombres de civil mataron a sus padres.

La primera noche y Los colores de la montaña introducen la imagen del guerrillero como un miembro de la familia. En la primera película, Joaquín, tío de Toño, dirige un grupo de guerrilleros y visita a su hermana para pedirle que deje la zona porque el combate se intensifica. El tío es admirado por uno de sus sobrinos quien decide ser guerrillero mientras que el otro escoge el servicio militar. Es el conflicto que entra directamente en las familias y las fragmenta. Lo vemos también en *Los colores de la montaña*, en el que los niños campesinos están familiarizados con el lenguaje de la guerra y con la presencia de la guerrilla. Lo cual no significa que los niños sean representados como cómplices de los grupos armados, al contrario, los niños ven el conflicto como un juego de adultos hasta el momento en el que son obligados a crecer:

- *Si mi hermano estuviera aquí, él nos rescataría el balón. No ve que allá les enseñan a desenterrar las minas sin que se exploten. Pero él está muy lejos.*
- Oiga y su hermano ¿por qué se fue? ¿Estaba aburrido?
- *No, él se fue una mañana dizque para la costa a conocer el mar. Pero eso sería una costa de plomo.*
- – jajajajaja – Julián. ¿A usted le gustaría irse a esa tal costa?
- ¿A esa costa de plomo? No sé, pues si mi hermano está allá yo también, tocará. (Arbeláez, 2011).

En *Los colores de la montaña* a veces no se sabe con claridad a qué grupo pertenecen algunos de los personajes, porque se enfatiza más en la agresión y menos sobre el rostro del agresor. No obstante también están los grupos paramilitares. Al principio vemos escrito sobre el muro de la escuela *“El pueblo con armas. Vencer o morir”*. (Arbeláez, 2011) Se trata de una consigna que destaca a la guerrilla en la primera parte de la película. Por el contrario, en un segundo momento de la película, la frase del muro cambia *“Guerrillero ponte el camuflado o muere de civil”*. (Ibid., 2011) Este cambio pone en evidencia la entrada de los grupos paramilitares, quienes al final de la película dominan el territorio, matan al padre de Julián y hacen desaparecer a Ernesto, el padre de Manuel.

La imagen que *Pequeñas voces* remarca esta menos construida por la psicología de los personajes y es más explícita tanto en los planos como en los diálogos. La película identifica varios actores. Todos utilizan armas y los vemos en combate. La guerrilla con su camuflado y cinta roja camina tranquilamente por la calles de la ciudad, visita los comercios y regularmente entra en las casas de los campesinos para reclutar a los niños y jóvenes. Luego de reclutarlos los tortura con un entrenamiento intenso o los mata. Los militares entran en la zona de manera más espectacular. Su presencia se representa con tanques, helicópteros y retenes para verificar documentos. Los paramilitares por su parte, vestidos de botas y de jeans, llegan a las casas de los campesinos y secuestran a la cabeza de la familia.

Representación del Estado

Según las películas analizadas el Estado es otro actor armado del conflicto, si bien representa la fuerza legítima. Todas las fuerzas armadas regulares o irregulares tienen el poder de provocar terror. El Estado además de verse militarmente fuerte, se transforma en un agresor, en una fuerza de expulsión debido al abandono, a su precaria presencia institucional en algunas regiones del país, al macartismo y su complicidad con otros actores ilegales.

La primera noche ve en el ejército al Estado. Los militares ven la población como enemigos, catalogándolos de personas cómplices de la guerrilla en las zonas de combate. El comandante del ejército pregunta a un grupo de habitantes por qué no se van del pueblo sabiendo que es una zona de guerra, ellos responden: “Para irnos a dónde”, “Ese no es mi problema” replica el jefe militar. (Restrepo, 2003) En un momento de la película el ejército permanece inmóvil y en silencio mientras la población está siendo masacrada por los paramilitares. En la ciudad, la policía también es hostil, no ayuda y trata con desprecio a los desplazados.

La sociedad del semáforo imagina un estado policivo. La policía asimila a los migrantes como delincuentes y provocadores de desorden público. Por otro lado, *Pequeñas voces* y *Los colores de la montaña* tienen una mirada similar del Estado. Para los dos, el Estado es una poderosa fuerza armada que utiliza helicópteros para combatir. El momento en el que niño Manuel en *Los colores de la montaña* siente más miedo es cuando el ejército llega en un helicóptero y sobrevuela la casa; nunca vemos el helicóptero, pero el fuerte sonido y la manera como Manuel tiembla evocan el miedo de los niños a la confrontación total. También en *Pequeñas voces* el Estado se representa en la zozobra militar. Los batallones atraviesan las cosechas e interrumpen la cotidianidad de los campesinos con la misma violencia de los otros grupos. El miedo a la confrontación es un sentimiento que no diferencia actor armado.

Retratos de un mar de mentiras muestra la dualidad de un Estado presente y ausente a la vez, un Estado que ayuda y al mismo tiempo vulnera. Es así como vemos militares que hacen controles en la vía dando una idea de seguridad, mientras minutos antes la policía negligente se burlaba de Marina. En el mismo sentido la película evoca la política del Estado que busca regresar la tierra usurpada a sus verdaderos dueños. Marina y Jairo son verdaderos propietarios y tienen la esperanza de recuperar el territorio perdido. Sin embargo se ilustra la dificultad de una restitución real porque existen diferentes intereses en mantener las cosas como están; entre

ellos grupos que utilizan la violencia y el miedo para hacer que la población renuncie a cualquier pretensión de recuperar sus tierras. Una política del Estado sin acompañamiento del Estado.

Temporalidad y lugares de la memoria

Una gran parte de las películas analizadas construyen su relato sobre la idea del recuerdo a través de flashbacks que los personajes cuentan, y en otros a partir de los hechos que viven los personajes en el presente del relato. Así el pasado de los personajes se vuelve el presente del espectador. Las películas comienzan por el presente y luego viajan hacia atrás de la historia utilizando flashbacks o sueños para mostrar quienes fueron los personajes y desarrollar la trama del relato en un ir y venir entre ambos tiempos. En consecuencia el espectador entra en la cronología de la historia, incluso si los hechos no son contados de manera cronológica, es decir que en el relato el pasado es el presente.

La narración fílmica logra que el espectador se identifique con el pasado de los personajes, porque es en ese pasado que se encuentra la comprensión del presente. Si se analiza en términos del psicoanálisis podríamos hablar de un traumatismo y es en los eventos del pasado que éste tiene lugar. De manera que contar los hechos, entrar en ellos por medio de los recuerdos es aquello que los psicoanalistas llaman el regreso de las memorias reprimidas. Una manera de exponer lo que se oculta y de ver el relato como técnica de conocimiento.

En La primera noche, los recuerdos regresan de manera cronológica, a medida que Toño y Paulina avanzan en la historia. No existe una mención específica al tiempo representado. El director no escoge una fecha precisa ni una escenografía explícita que pueda ubicar la historia en una época particular. No obstante, la conexión entre los diferentes personajes secundarios y la oposición de los espacios configurados (el campo y la ciudad) pueden indicar, a un espectador que conoce el contexto, una época cercana al fin de los años ochenta et comienzos de los noventa.

Los flashbacks aparecen en relación con la diégesis de la película y son en gran parte recuerdos felices para los personajes, lo que puede demostrar la intención de darle a ese pasado la categoría de tesoro perdido, de motivo de la nostalgia. La estructura de la película mantiene una relación constante entre el pasado, presente y futuro. Selon Koselleck (1993, p. 333-357) la tensión entre el espacio de la experiencia y el horizonte de espera produce el tiempo histórico. Precisamente la película muestra que la tensión entre la búsqueda de los personajes yendo a la capital a encontrar un mejor futuro (horizonte de espera) y el pasado que revelan los recuerdos (espacio de la experiencia) produce el tiempo del desplazamiento forzado, el presente que ellos viven.

De otro lado *Retratos de un mar de mentiras* es una historia contada cronológicamente, a pesar de que el relato propuesto por Carlos Gaviria comienza con un personaje adulto que nosotros luego veremos como una niña gracias a los recuerdos y a los sueños insertados. En esta película la migración está también en el pasado, es decir en los orígenes del personaje. Así, aunque el relato avanza linealmente, la película viaja hacia el pasado, y el viaje físico de Marina con Jairo es la metáfora que lo ilustra, pues precisamente se trata de revelar ese pasado. La historia cuenta un

viaje de regreso hacia el territorio de origen donde se produjo el desplazamiento. En la búsqueda de los recuerdos perdidos, la película introduce un tiempo u horizonte de espera que concuerda con el espacio de la experiencia gracias a las herramientas narrativas.

Dos de las películas analizadas no revelan una temporalidad en relación evidente con el pasado, como si lo hacen las películas arriba mencionadas; al contrario privilegian el presente. La migración forzada se cuenta en relatos que operan linealmente y que no utilizan flashbacks. Por consiguiente en estas cintas la migración es representada en presente, lo que significa que el desplazamiento forzado no está en el espacio de las experiencias, sino en la acción cotidiana desde la cual podemos ver el horizonte de expectativas.

Es el caso de *La sociedad del semáforo* donde la narración es lineal. En ella, cada día parece repetir los mismos comportamientos de la comunidad desplazada. La reiteración cotidiana de las acciones, producto del estilo de vida instaurado por las personas migrantes, permite pensar este mecanismo de repetición como un remplazo de la memoria. Ellos buscan escapar al recuerdo, siendo la razón por la que algunos prefieren permanecer en la calle. La memoria es al mismo tiempo un tesoro, pero también una gran carga para cada desplazado.

La sociedad del semáforo trabaja en un cruce de vías y utiliza el tiempo entre los cambio de luz del semáforo para trabajar. Precisamente, ellos se preguntan cómo aumentar esa duración. La idea de robar más tiempo, el necesario para aumentar sus ingresos, se vuelve una herramienta de la historia para extender el presente. El director Rubén Mendoza habla de la migración forzada desde el presente, desde la ausencia cotidiana y lo hace menos desde la nostalgia y la pérdida. La utilización de la cotidianidad como un mecanismo de repetición temporal demuestra los desplazamientos económicos, sociales y familiares que el migrante forzado debe afrontar.

La cotidianidad de la infancia campesina es el tapete sobre el cual camina el desplazamiento forzado en *Los colores de la montaña* de César Arbeláez. Sin embargo, no se trata de la misma cotidianidad o del mismo presente expresado en *La sociedad del semáforo*. El punto de partida es diferente. En esta última el inicio del relato de la cotidianidad se encuentra después de la migración, en el terreno de la nostalgia. Por el contrario en *Los colores de la montaña* el tiempo de esa cotidianidad es el antes del desplazamiento. El director cuenta la historia de Manuel de manera lineal, sin hacer uso de flashbacks, ni sueños, solamente haciendo uso de la vida normal en el campo hasta el momento en el que el desplazamiento es inminente. En la película la migración forzada es una ruptura temporal, es una situación que transforma la cotidianidad de Manuel, de su familia y de sus amigos. De manera que el tiempo de un niño que normalmente incluye el juego, la escuela y la familia se transforma inmediatamente en la agitada responsabilidad del adulto; cuando los profesores y los niños dejan la escuela, la educación se detiene; una ruptura temporal que desintegra la instituciones sociales en un antes y después del miedo.

A pesar de que la historia sea siempre relatada en presente, no se trata del mismo presente, porque la migración forzada es la causa e igualmente el catalizador. Existe por lo tanto, en el personaje de Manuel lo que podemos llamar una condensación. Es decir, cuando la violencia cambia el horizonte de expectativas, se reúnen un presente sucesivo del personaje (un tiempo

biológico) con el nuevo presente del mismo en el relato (un tiempo más psicológico y social) que van a desplazar el presente de lo que se espera de Manuel.

La mirada: operaciones narrativas y motivos de los autores

Hasta acá se han destacado las representaciones más relevantes del desplazamiento forzado de las películas analizadas. Teniendo en cuenta que las obras cinematográficas resumen las ideas que sus autores comparten con la sociedad al momento de la recepción de la película, a continuación utilizaremos las operaciones narrativas que se encontraron relacionadas con las representaciones y las respuestas en las entrevistas realizadas a los directores, con el fin de examinar cuál es el discurso propuesto de cada película y situar el punto de vista del realizador.

En *La primera noche* se utiliza la luz para dividir los alegres recuerdos con el oscuro momento del desplazamiento. Las escenas en Bogotá se desarrollan casi todas en la noche, mientras que los recuerdos aparecen luminosos de día. Además la identificación de los agresores ocurre avanzada la película queriendo fundir la idea del agresor no en uno solo, sino en todos. El director comienza la película con una huida en la noche, luego de que un grupo hubiese destruido un pequeño pueblo llamado Esperanza. Precisamente todo ese clima de desesperanza, de confusión y de oscuridad es el objetivo de Luis Alberto Restrepo quien quiere transmitir una historia íntima basada en hechos reales. Las ideas de los militares y de los paramilitares cómplices en la masacre de una población y la de familias enteras caminando por las calles de las grandes ciudades, hacen parte de un guion que mezcla primero una causa, las alianzas macabras entre representantes del Estado y un grupo ilegal, y segundo una consecuencia muy poco visibilizada hasta el momento, el desplazamiento forzado. Vale la pena recordar que para el momento del estreno del largometraje, 2003, el número de desplazados en Colombia era superior a cualquier otro año hasta la fecha. Es entonces una cinta que cuenta la historia de un país tan maltratado y atemorizado que ha perdido toda capacidad de amor y de perdón, como los personajes de la película.

La población desplazada y que migra a Bogotá o en general a las grandes ciudades, normalmente no encuentra donde instalarse y en ese momento es la calle la que los recibe. *La sociedad del semáforo* utiliza el lenguaje de los habitantes de la calle, usa la hostilidad del ruido y el caos de una gran ciudad para contar una historia de aquellos víctimas del conflicto, abandonados por el Estado y por ellos mismos, quienes están “...al margen de la margen de la sociedad⁸” dice Rubén Mendoza, el realizador; “porque aquel que no tiene nada importa poco⁹”.

El ritmo por momentos frenético de la cámara y la música extradiegética que evoca el viaje interno provocado por la droga están también al servicio del relato de Mendoza, quien se alimenta de su propia historia de vida, pues él mismo sufrió el desplazamiento cuando era niño y siente a Bogotá distante, porque es una ciudad que no es la suya. La idea del desplazamiento hacia atrás, es decir de buscar el regreso para decir adiós, se repite con frecuencia en

8 Rubén mendoza, entrevista, 2013

9 Idem

los cortometrajes y películas de Rubén Mendoza. Es una búsqueda perdida, porque jamás se regresa al mismo lugar. Esas búsquedas perdidas de *La sociedad del semáforo*, como regresar el cuerpo de un hombre muerto hace mucho tiempo a un pueblo que ya lo olvidó; o el aparato para controlar el tiempo del semáforo que nunca funciona; o los pequeños zapatos de bebe que Raúl quiere enviar por correo. Mendoza intenta mostrar que hay una imposibilidad propia en el hecho de regresar, y que frente a esa imposibilidad, es en la calle donde los personajes desplazados, sea por la violencia, por la injusticia social o por el abandono personal expresan un descontento que llega hasta la anarquía.

Una mirada diferente desde el punto de vista de los niños es la propuesta cinematográfica de *Los colores de la montaña* y de *Pequeñas voces*, los cuales, a pesar de tener elementos comunes, utilizan operaciones narrativas diferentes. En *Los colores de la montaña* se utilizan locaciones reales en las montañas de Antioquia para capturar el realismo del campesino. La vida cotidiana de los niños atraviesa toda la película, es por eso que la cámara los acompaña en los juegos, en la escuela, en las amistades y al mismo tiempo permite que la violencia aceche los espacios de los niños, casi estando fuera de campo. No faltan los elementos regulares que nos sugieren estas dos atmosferas: la vida de un niño y el conflicto. De hecho el director utiliza un muro al exterior de la escuela como plano de transición. De manera que vemos tanto los mensajes de la guerrilla y los paramilitares como una enorme pintura hecha por los niños.

De otro lado no vemos a los agresores de cerca. La estrategia del realizador es ubicar la violencia física en planos generales o fuera de campo, bien sean estas acciones directas o indirectas de los actores del conflicto. Esta estrategia hace invisibles las identidades de los grupos armados, pero coloca en el centro de la película las causas del desplazamiento de Manuel, de su familia y amigos. Otra elección llamativa del realizador Carlos César Arbeláez es integrar la escuela a la problemática. La cotidiana llamada a lista en la escuela es un marcador de ausencia que ubica el desplazamiento como un problema y señala tres pérdidas: los amigos perdidos de Manuel; la reducción del número de estudiantes para la profesora y la pérdida de futuro para un pueblo campesino. Al final de la película la cámara permanece en un travelling hacia atrás (imagen subjetiva de Manuel) quien deja la casa en primer plano, mientras que Manuel se aleja. Este último plano es una síntesis del discurso del autor, porque valoriza la sensación de pérdida y el comienzo del desplazamiento.

Jairo Carrillo realizador de *Pequeñas voces* realiza una película animada guiada por un material abundante de testimonios de niños víctimas de la violencia y del desplazamiento, pero también de niños y jóvenes victimarios. Este punto de vista de los niños es evidente durante todo el largometraje, porque son precisamente ellos los personajes y los narradores de la historia a través de sus voces. Incluso la estética sencilla de la animación está hecha a partir de dibujos originales realizados por los pequeños, lo que muestra el interés del director por reafirmar la mirada al conflicto desde los niños.

Al contrario de *Los colores de la montaña*, la película de Carrillo muestra explícitamente la violencia. La cámara coloca en primer plano los combates y los rostros de los victimarios. La rudeza de los testimonios da fuerza al tratamiento visual que evidencia toda la crueldad expresada en las palabras de los niños. El uso dramático del color acentúa los momentos más

trágicos, y la presencia de fundidos a negro u otros ayuda a reducir la tensión entre los cambios de testimonios. Carrillo divide la película en tres momentos básicos. Una introducción que nos muestra los personajes y nos permite identificar el campo en medio de un ambiente feliz y libre. Pasamos luego a un combate intenso, destacado por un paisaje sonoro lleno de explosiones y de voces amenazantes. Finalmente, un pseudo “happy end” que sintetiza las historias y ofrece consuelo frente a los sufrimientos que deja el desplazamiento.

Conclusiones

El espacio conocido revelado por la topografía, la casa, el tipo de trabajo productivo, las prácticas sociales e incluso la nostalgia están en relación con la ruralidad. Los afrodescendientes y los indígenas no se ven reflejados en las películas. Los migrantes representados son personas que llegan del campo, campesinos o hijos de campesinos que crecieron en las ciudades debido al desplazamiento. Esta representación muestra el campo de manera edulcorada. Un espacio donde en condiciones normales la gente lo tiene todo: medios de producción, amigos, prácticas en comunidad, felicidad; pero cuando los actores del conflicto intervienen, las amenazas y la angustia aparecen. Los muertos se vuelven parte de la cotidianidad y los daños a la infraestructura y los medios de producción afectan el trabajo rural, así los campesinos no tienen elección y deben quitar su territorio para sobrevivir.

Si el espacio conocido es la ruralidad, entonces la urbanidad se vuelve la representación del espacio desconocido. Las imágenes de las películas centran a Bogotá como la imagen de todas las grandes ciudades en Colombia, donde el fenómeno del desplazamiento forzado no es indiferente. Además, como capital del país, es la ciudad que recibe la mayor cantidad de desplazados. De otro lado, los cambios comienzan desde el momento donde la población sabe que debe quitar su territorio, porque el desplazamiento físico, evidente o tácito en las películas, está relacionado claramente al desplazamiento simbólico, del cual éste último es el más importante para las representaciones de los largometrajes. No es necesario mostrar el viaje para representar los cambios en la identidad, como por ejemplo lo hacen *La sociedad del semáforo* y *Los colores de la montaña*. Se trata del abandono del espacio conocido y las películas estructuran su relato en el espacio desconocido o hasta el inicio del desplazamiento, lo que no oculta la ruptura de los lazos y de las prácticas en comunidad.

El espacio desconocido tiene un doble rostro. De un lado es un lugar hostil que privilegia más la individualidad que la comunidad. De otro lado es el espacio donde las identidades están perdidas y en consecuencia los personajes pueden permanecer sobre la tragedia de la nostalgia o, como lo describe García Márquez con relación al olvido en *Cien años de soledad* “cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado¹⁰”.

10 García Márquez, Gabriel. (1968). *Cent ans de solitude*, Editions de Seuil, Buenos Aires, 20 p.

Todos los actores son responsables del desplazamiento forzado, como lo demuestra la no referencia específica a los agresores. Esta homogenización por parte de la representación del agresor reduce el espectáculo de la tragedia y concentra la mirada sobre el relato que narran de las víctimas, las causas y las consecuencias del desplazamiento.

Las películas representan sobre todo el abandono del territorio más que la expropiación. Esta última ocurre cuando los grupos de expulsión provocan el desplazamiento para apoderarse de la tierra por la fuerza o para tener una ganancia sobre el territorio de manera privada, por ejemplo, controlar la producción o el tránsito de la droga. Sin embargo, estas motivaciones económicas y específicas no están representadas en las películas. Aun cuando en la muestra se encuentran la mayoría de los grupos de expulsión, no están representados los traficantes de la droga, quienes también son actores y responsables del desplazamiento forzado. Así, el discurso sostenido por las películas carece de una referencia importante, aunque los directores reconocen que la complejidad del tema hace casi imposible, e incluso un error, tocar en una sola cinta todos los actores que favorecen el desplazamiento, si bien aceptan que el narcotráfico es un elemento clave que se trata menos desde el punto de vista de la población desplazada.

En la muestra se refleja un Estado ausente, pasivo y por momentos cómplice de los grupos paramilitares. Según las películas, el Estado se ve combatiendo los grupos ilegales en el campo o con retenes en las vías, pero lejos de la población vulnerable. La imagen construida es la de un Estado precario antes del desplazamiento, e indolente cuando la migración ocurre.

Dos de las películas enfatizan la tragedia de la mujer con el desplazamiento. Las mujeres resisten, sobre todo solas, la atomización de las familias producto de la pérdida de los suyos y de la migración forzada; una migración que normalmente hacen con sus hijos. En las grandes ciudades, ellas se encuentran en medio de la miseria y de la prostitución. Al contrario los hombres hacen la guerra. Ellos pertenecen a ese ciclo repetitivo en el que si no son asesinados, son reclutados para continuar el conflicto.

El discurso fílmico sostiene la idea de que el desplazamiento produce pobreza y precariedad. Se ilustra la expropiación del terreno, la pérdida de territorio, de los medios de producción y luego la fragilidad y el individualismo en las ciudades, lo cual acentúa la vulnerabilidad de la población.

De los cinco largometrajes estudiados, uno de ellos fue estrenado en 2003 y los demás entre 2010 y 2011. Para los realizadores, la ausencia de películas de ficción que tuvieran en el centro el tema de la migración forzada durante esta época, fue producto de una autocensura que comienza con una ceguera. Es decir, por no reconocer lo que ocurre. No se trataría entonces de una censura por parte del Estado a través del Fondo de desarrollo cinematográfico, sino de una censura económica en la que las películas que no tenían una distribución fácil en salas, sufrieron enormes problemas de producción.

Las películas representan la pérdida de identidad como una consecuencia del desplazamiento antes que una causa. En este trabajo las cintas mostraron que las mujeres llegaban a las ciudades sin referencias, queriendo olvidar, porque el recuerdo es sinónimo de dolor y porque quienes ellas eran en sus territorios se perdió.

Las películas apenas enuncian algunos mecanismos de resistencia al desplazamiento como la escuela, las asociaciones y la comunidad, sin introducirlos de manera central en el relato.

Los largometrajes fueron escogidos por su trama íntimamente relacionada con el desplazamiento forzado. Estas películas, realizadas en un contexto de producción lento y difícil, constituyen lugares de la memoria para la sociedad colombiana, son lugares de reencuentro, de pregunta. Sus personajes principales narran con claridad algunas de las historias del desplazamiento forzado, lo que significó en su momento un cambio muy fuerte en el discurso transmitido por el cine y que contrastaba con el discurso televisivo o incluso las declaraciones estatales. El hecho de que sean películas de ficción y no ofrezcan datos precisos históricos de una época o evento, no reduce la importancia y el impacto de su discurso. El desafío es un desafío interpretativo. Ellas nos hablan del desplazamiento forzado como una tragedia continua en el tiempo, que busca, en la evidencia del gesto de la narración cinematográfica, un reconocimiento en la historia. Es por esta razón que son lugares de la memoria, porque desestabilizaron el discurso historiográfico.

Referencias bibliográficas

- Abou, S. (2002). *L'identité culturelle*, Beyrouth, Perrin Presse de l'Université de Saint Joseph, 409 p.
- ACNUR-PNUD (2011). Desplazamiento forzado, tierras y territorios. Agendas pendientes: la estabilización socioeconómica y la reparación, Bogotá, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo – PNUD, [en línea] <http://www.acnur.org/t3/fileadmin/scripts/doc.php?file=biblioteca/pdf/7599>, consultado marzo 2012
- ACNUR- UNHCH (2017). Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2016, España, Oficina del Alto comisionado de las Naciones Unidas para los refugiados, [en línea] <http://www.acnur.org/fileadmin/scripts/doc.php?file=fileadmin/Documentos/Publicaciones/2017/11152>, consultado septiembre 2017
- Amaya, A. (Productor) y RESTREPO, L. A. (Director). (2003). *La primera noche* [cinta cinematográfica]. Colombia: Congo Films.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2002). *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 238 p.
- Aumont, J. y Marie, M. (2008). *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*, Paris, Armand Collin, 300 p.
- Aumont, J. y Marie Michel (1989). *L'Analyse des films*, Nathan Université, Paris, 231 p.
- Barbero, Jesús Martín. (1987). *De los Medios a las Mediaciones*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilim, 306 p.
- Barbero Jesús Martín. (dir) (2001). *Imaginarios de nación, Pensar en medio de la tormenta*, Bogotá, Mincultura, 108 p.
- Barbero, Jesús Martín (2000). « Culturas, técnicas, comunicación », *Pensar Iberoamérica*, [en línea], <http://www.oei.es/cultura2/barbero.htm>, consultado mayo 2012
- Barbero, Jesús Martín (2002). « Jóvenes: Comunicación e identidad », *Pensar Iberoamérica* [en línea], <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm>, consultado mayo 2012
- Bauman, Zygmunt (2001). *La sociedad individualizada*, Madrid, Cátedra, 279 p.
- (1997). *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 256 p.
- Bayard, Jean Francois. (1996). *L'illusion identitaire*, Fayard, Paris, 307 p.
- Benjamin, Walter (1940). *Tesis de filosofía de la historia*, Madrid, Taurus, (n.p)
- Blanck-Cerejido, Fann y Yankelevich Pablo (comps), (2003). *El otro, el extranjero*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 156 p.
- Blanco, Cristina (ed) (2006). *Migraciones, nuevas movilidades en un mundo en movimiento*, Bilbao, Antrhropos, (n.p.)

- Carrillo, J. E. y Andrade, O. (2011). *Pequeñas voces* [cinta cinematográfica – animación]. Colombia: E-nnova / RCN cine, Cachupedillo cine, Jaguar taller digital S.A.
- Contraloría Delegada para el Sector Defensa, Justicia y Seguridad Dirección de Estudios Sectoriales (2005). La política pública sobre desplazamiento forzado en Colombia: ¿sólo buenas intenciones?, [en línea], <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Politica%20Publica%20y%20desplazados%20Colombia.pdf>, consultado mayo 2012
- Codhes (2011). ¿Consolidación de qué? Boletín informativo para los derechos humanos y el desplazamiento, N°77, Bogotá, [en línea] www.codhes.org, consultado junio 2012
- Desgoutte, J. P. (2012). *Le verbe et l'image, essais de semiotique audiovisuelle*, Paris, L'Harmattan. [en línea] http://jean-paul.desgoutte.pagesperso-orange.fr/livres/v_et_i/Le%20verbe%20et%20l%27image_pr%E9face.htm consultado mayo 2012
- (2012). *L'utopie cinematographique, essai sur l'image le regard et le point de vue*, Paris, L'Harmattan. [en línea] <http://jean-paul.desgoutte.pagesperso-orange.fr/livres/utopie/utocine.htm>
- Escuela Latinoamericana de Cooperación y Desarrollo (2005). Efectos económicos del desplazamiento forzado en Colombia: departamentos de Antioquia, Bolívar y Valle del Cauca 1997-2004. Cartagena, Universidad de Cartagena, 200 p.
- Geertz, C. (1997). *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa editorial, 387p.
- Gagnebin, J. M. (2008). « La mémoire, l'histoire, l'oubli », version française texte présenté à l'Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Brésil, [en línea] <http://www.fondsricoeur.fr/photo/memoirehistoireoubli.pdf>, consultado junio 2013
- García Márquez, G. (1968). *Cent ans de solitude*, Editions de Seuil, Buenos Aires, 437 p.
- Gerling, V. (2009). « Cien años de soledad y las falsedades de la historiografía », *Revue Trans*, N° 13 Marges et déviances, [en línea], <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article304>, consultado junio 2012
- Goggel, E. y Gaviria, C. (2010). *Retratos de un mar de mentiras* [cinta cinematográfica]. Colombia: Producciones Erwin Goggel.
- Gómez, Gloria Marcela et al. (2008). Las migraciones forzadas por la violencia: caso Colombia. *Ciênc. saúde coletiva*, vol.13 no.5, Sept./Oct, Rio de Janeiro, [en línea], http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232008000500028, consultado junio 2012
- Guzmán, G., Fals Borda, O., y Umaña, E. (1977). *La violencia en Colombia, estudio de un proceso social*, Bogotá, Punta de Lanza, 488 p.
- Hall, S. ; Du Gay, P. (comps.) (1996). *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 13-39 p
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*, Paris, Les Presses universitaires de France, 204p. Edition electrónica [en línea] http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.pdf, consultado marzo 2013.
- Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Les Presses universitaires de France, 299p. Edition electrónica [en línea] http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_sociaux_memoire.pdf, consultado marzo 2013.
- Jáuregui, C. (2003). « Violencia, representación y voluntad realista: entrevista a Víctor Gaviria », *Imagen y subalteridad: el cine de Víctor Gaviria*, *Revista Objeto Visual* 11/9, Caracas, 91-104 p.
- Kantarís, G. (2008). « El cine urbano y la tercera violencia », *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 223, abril-Junio, 455-470 p.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 360p.
- Kundera, M. (2003). *L'ignorance*, Paris, Gallimard
- Lowy, M. (2003). « Progrès et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin », *Historiein*, Vol 4, 199-205 p.
- Mendoza, R., García, D. y Camargo, D. (2010). *La sociedad del semáforo* [cinta cinematográfica]. Colombia: Diafragma fábrica de películas.

- Moliner, P. (2001). *La dynamique des représentations sociales*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 303 p.
- Moliner, P. (1996). *Images et représentations sociales*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 207 p.
- Moura, J. (2012). « L'imagologie, social images », [en línea], http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/IMAGOLOGIESocial-images_n.html, consultado mayo 2012
- Naranjo, G. (2001). « El desplazamiento forzado en Colombia, reinención de la identidad e implicaciones en las culturas locales y nacional », *Scripta Nova*, no 94 Agosto, Universidad de Barcelona, [en línea], <http://www.ub.edu/geocrit/sn-94-37.htm>, consultado mayo 2012
- Nora, P. (2011). *Present, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, 418p.
- Portelli, A. (2004). *Le film comme lieu de mémoire*, [blog en línea], http://mecaniquefilmique.blogspot.fr/2006/08/le-film-comme-lieu-de-mmoire_02.html, consulté juin 2013.
- Proimágenes Colombia, (2013). *Cine en cifras*, Bogotá, Boletín 4, [en línea], http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_cifras_listado.php?anio=&numero=1&especial=&txtbuscar= consultado septiembre 2013
- Proimágenes Colombia, (2017). *Resumen Industria cinematográfica Colombia 2011 – 2016*, Bogotá, Recuperado de: <http://www.proimagenescolombia.com/secciones/centrodoc/estudios.php>
- Acción Social - Agencia Presidencial para la Acción Social y la Cooperación Internacional (2010). *Rapport annuelle du déplacement forcé*, [en línea] <http://www.dps.gov.co/documentos/Retornos/Informe%20Desplazamiento%20Forzado%20a%20Junio%202010.pdf> consultado mai 2013.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 675p.
- Ricœur, P. (1995) ; Neira Agustin (trad). *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI editores, 371p.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris, Collection Point 330, 423 p.
- Ricœur, P. (1988). « L'identité narrative », *Esprit*, n°7-8, 295-314 p.
- Ricœur, P. (2007). *Anthologie, textes choisis par Michael Foessel et Fabien Lamouche*, Paris, Seuil, 431p.
- Rodríguez, C. (coord) (2010). *Más allá del desplazamiento, políticas, derechos y superación del desplazamiento en Colombia*, Bogotá, Uniandes, 765 p. [en línea] <http://cijus.uniandes.edu.co/publicaciones/ultimaspublicaciones/masalladeldesplazamiento.pdf>, consultado mayo 2013
- Ruiz, N. (2008). « La migración forzada en Colombia a causa del desplazamiento forzado. Transformación de los hogares y ubicación en el espacio », III Congreso de la Asociación Latinoamericana de Población, Córdoba, Septiembre, [en línea], http://www.alapop.org/2009/images/DOCSFINAIS_PDF/ALAP_2008_FINAL_253.pdf, consultado junio 2012
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia, ensayos críticos sobre cine y cultura*, Bogotá, Editorial Universidad del Valle, 240 p.
- Osorio, O. (2010). *Realidad y cine colombiano 1990-2009*, Medellín, Universidad de Antioquia, 172 p.
- Tamayo, J.P. y Arbeláez, C. C. (2011). *Los colores de la montaña [cinta cinematográfica]*. Colombia: El bus producciones.