



Sobre la película *Los colores de la montaña* y la memoria histórica en Colombia*

Éder García-Dussán

Universidad Distrital, Francisco José de Caldas Bogotá, Colombia

eagarcia@udistrital.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-6635-2725>

RESUMEN

El artículo presenta una propuesta para la construcción de la memoria histórica de una nación a partir del tratamiento analítico sobre sus narrativas audiovisuales. Esto se presenta como una estrategia de documentación que permite recuperar traumas sociales del pasado reciente, fundamentada en una lectura comprensiva de elementos constitutivos de la narración. Este modelo se aplica al análisis del texto filmico *Los colores de la montaña* del director Carlos

César Arbeláez (2011). Los resultados muestran que en la nación persiste una violencia agraria, acompañada de agresión y terror, que produce como efecto principal que los sujetos vivan sin identidad en territorios múltiples y en tiempos cíclicos que repiten como síntoma social el desarraigo.

Palabras clave: exclusión; identidad; memoria histórica; narrativa audiovisual; terror.

* Cómo citar: García-Dussán, E. (2022). Sobre la película *Los colores de la montaña* y la memoria histórica en Colombia. *Ciencias Sociales y Educación*, 11(21), 144-165. <https://doi.org/10.22395/csye.v11n21a7>

Recibido: 20 de agosto de 2021.

Aprobado: 22 de febrero de 2022.

About the Film *Los colores de la montaña* and Historical Memory in Colombia

ABSTRACT

This article presents a proposal for the construction of the historical memory of a nation from the analytical treatment of its audiovisual narratives. This is shown as a documentation strategy that allows recovering social traumas from the latest past, based on a comprehensive reading of the constitutive elements of the narrative. This model is applied to the analysis of the filmic text *Los Colores de la Montaña*

(2011), by Carlos César Arbeláez. The results demonstrate that agrarian violence continues in the nation, attended to aggression and fear, producing as a main effect that the subjects live without identity in multiple territories and in cyclical times that are recurrent as an exile social symptom.

Keywords: historical memory; audiovisual narrative; identity; exclusion; terror.

Do filme *Los colores de la montaña* (As cores da montanha) e a memória histórica na Colômbia

RESUMO

O artigo apresenta uma proposta para a construção da memória histórica de um país a partir do trabalho analítico das narrativas audiovisuais. Isto se dá como uma estratégia de documentação que permite recuperar traumas sociais do passado recente, baseada em uma leitura compreensiva de elementos constitutivos da narração. Este modelo é aplicado a análise do texto cinematográfico *Los colores de la montaña* dirigido por Carlos César Arbeláez

(2011). Os resultados obtidos mostram que no país ainda persiste uma violência na zona rural (agrária), acompanhada de agressão e medo, produzindo um efeito principal em que os habitantes desse lugar vivam sem identidade nos vários territórios e nos tempos cíclicos repita-se como seque-la social o desarraigo.

Palavras-chave: exclusão; identidade; memória histórica; narrativa audiovisual; terror.

Introducción

El escritor William Ospina (2013) afirma que Colombia “es un desafío para quienes piensan que una nación se define por su unidad” (p. 13). Efectivamente, otros países reconocen más expeditamente y de manera colectiva a qué tradición pertenecen, tienen consciencia de su origen o punto único y común y, por tanto, pueden prever mejor su devenir. El caso de Colombia es diferente y, desde hace muchos lustros, busca trabajosamente un mito originario, una narrativa inclusiva y fundante que refiera algo sobre sus rasgos auténticos de identidad (Martín-Barbero, 2001). Quizá por esto mismo es incapaz de hallar nodos de entendimiento del nosotros colectivo, lo que hace que sea una de las naciones menos comprendidas, tal como afirma el escritor estadounidense David Bushnell (1993).

Una vez instalados en esta problemática, un camino para pensar la identidad social es buscar sus rasgos en los discursos. Al leerlos encontramos elementos de su realidad sociopolítica, porque las formaciones discursivas que circulan en las sociedades son máquinas que recrean simbólicamente diversos eventos entretejidos en coordenadas históricas, solo que traspuestos en complejos mecanismos multimodales que cifran claves de sentido sobre las prácticas históricas (Sardar, 2005). En este sentido, las narrativas audiovisuales se constituyen en un pretexto para mirar los otros y el nosotros, lo que contribuye a la restitución de la memoria, pues funcionan como ‘historiadores conscientes’, esto es, como nuevos modos de trazar la historia y de historizar las memorias (Cabrera, 2006). Efectivamente, el cine puede entenderse como un dispositivo que cristaliza una memoria histórica, pues determina otras versiones de los conflictos sociales a través de variadas perspectivas polifónicas (aquellas que se instalan desde la mirada del guion y la dirección) lo cual, por un lado, recrea los lugares de los sujetos de la nación y, por otro, interpela la historia oficial para solucionar imaginariamente los conflictos sociales.

Así pues, esas narrativas pueden leerse como discurso y, por tanto, como un discurrir sobre el ocurrir y el recurrir de la nación, retóricamente convertido en un cúmulo de imágenes móviles y diálogos. De esta suerte, al tomar como fuente de análisis un producto hecho con la cooperación de varios códigos de la lengua, como es el caso de estas narrativas, asumimos que, a través de su análisis, se pueden restaurar claves de la memoria histórica, entendida esta última como la reconstrucción narrativa del pasado con el fin de promover, al menos, el derecho a recordar y el deber de la memoria sobre lo ocurrido en los conflictos (Lederach, 2003), acto que permite promover reparaciones simbólicas a las víctimas (Ortega et al., 2015). Asimismo, se asume que el cine nacional ayuda a resignificar el carácter colectivo o las marcas propias de una sociedad. De esta manera, se ayuda a la formación de una identidad o, lo que es igual, a las prácticas discursivas que permiten circular representaciones sociales que

actúan como cemento y como materia para crear sentimientos de mismidad y de imágenes condensadas de identificación (Arias, 2016). Es el caso de la película *La estrategia del caracol*, del director Sergio Cabrera (2006), que dejó a la posteridad sentada esa imagen del colombiano como un arriero, metaforizado en aquel molusco que lleva su casa en hombros y que conquista lentamente un territorio para luego abandonarlo por causas externas. En suma, se apuesta por la hipótesis que afirma la existencia de los textos audiovisuales como documentos históricos que ayudan a fraguar significantes de identidad social, puesto que:

En la actualidad las imágenes cinematográficas han adquirido una importancia inusual en la forma como se gestionan y se disputan los significados de las memorias sociales, las identidades culturales y las representaciones del pasado común. Por tanto, las imágenes audiovisuales se convirtieron a lo largo del siglo pasado y en lo que va del actual en un área para la reflexión y el conocimiento de los historiadores y científicos sociales a tal punto que la tarea de indagar el acontecer de los procesos sociohistóricos cuenta hoy con este objeto de estudio. (Acosta-Jiménez, 2018, p. 52)

Así las cosas, el caso que interesa analizar es la narrativa de *Los colores de la montaña*" (Arbeláez, 2011), protagonizada por un grupo de niños, víctimas del conflicto armado reciente en Colombia y que remite, inevitablemente, a la evocación de otro texto, también de factura colombiana, que es protagonizado por infantes, a saber, *Los niños invisibles* (Duque, 2001). Desde esta mirada, aparentemente inocente, se muestra el espacio rural y aldeano de nuestra nación, todavía mayoritariamente rural y cafetera. Allí se deja entrever cómo se vive la violencia que tanto ha caracterizado el lazo social en Colombia, desde su nacimiento como patria emancipada, y que ha arreciado por los avatares propios de las violencias política bipartidista e insurgente del siglo XX. Estas últimas se han caracterizado por generar todo tipo de fuerzas ilegales, las cuales han venido imponiendo su ley particular frente a las condiciones propias de un Estado de derecho, tales como la guerrilla y el paramilitarismo (Restrepo, 2017).

A partir de todo esto, la meta trazada es desentrañar algunos de los elementos sociohistóricos presentes en la narrativa cinematográfica del director Carlos César Arbeláez y, a partir de esto construir, por un lado, una comprensión sobre el devenir de las violencias real y simbólica que han debilitado las estructuras sociales del país; y, por otro lado, favorecer una perspectiva que dé cuenta de los efectos de tales violencias en el devenir nacional y en la construcción de la identidad social abreviada en ciertas marcas significantes. Ahora bien, para lograr este fin, se parte de una tesis teórica y una ruta metódica, amparadas de claves semiolingüísticas, lo cual permite abreviar elementos esenciales para responder los dos asuntos acabados de trazar.

1. A-puesta teórica: la violencia colombiana o la expulsión comunicativa del otro como prototipo temático del cine nacional

Como se sabe, existen causas socioculturales, geográficas y psicológicas a propósito de la condición indentitaria de un pueblo. No obstante, para los propósitos trazados en este esfuerzo se da relieve a un aspecto del primer grupo de estas raíces. Para ello, se parte de la tesis que afirma el carácter generativo del lenguaje, pues “los seres humanos se crean a sí mismos en el lenguaje y a través de él” (Echeverría, 2008, p. 31). Tenemos, entonces, que esas prácticas permiten el reconocimiento de dos interlocutores que fundan un lazo social. No obstante, muchas veces, uno de los rostros comprometidos en esa comunicación queda reducido o asimilado por el otro, lo que origina la idea de que la comunicación implica comportarse bajo la lógica del espejo. En efecto, frente a un espejo, el sujeto solo se relaciona con aquello del otro con que puede identificarse al reconocerlo como propio. En ese orden de ideas, si se ve en ese otro al diferente, se le responde con odio o segregación, por ejemplo.

Ahora bien, esta tesis puede considerarse como una versión del origen y permanencia de la violencia en Colombia, puesto que el resultado de tal anulación de la diferencia del socio (y la negación de su posición social) se hace por medio de actos simbólicos que encarnan y escinden cuerpos. Efectivamente, ha sido constante en la historia local la naturalización de anular al otro-diferente o admitir su expulsión genuina en los escenarios comunicativos hasta dejarlos fuera de juego; y una vez expulsado de estos circuitos de interacción, esas corp-oralidades quedan marcadas como cuerpos-del-delito. Quizá, por esto mismo, sea tan frecuente el registro de fallecidos NN en la nación, sumado al hecho, ampliamente repetitivo, de estirpes buscando sus familiares o, al menos, indagando una noticia de su situación, haciendo de los conciudadanos filas de dolientes en busca de sus parientes.

La primera consecuencia de esta forma de violencia es que el sujeto excluido no sabe cuál es su identidad ni su lugar en un escenario social determinado. Al no poderse reconocer frente al otro, ni siquiera tiene la oportunidad de nombrarse como alguien con una identidad propia o renovada. Queda, entonces, anulado y con su propia anuencia. Por ejemplo, una mujer campesina violada y expulsada por insurgentes, ¿es víctima, desplazada, indignada, abusada, o todo al tiempo? Lo lamentable es que muchas de ellas no pueden presentarse y nombrar el hecho ante el otro tras la situación vivida. Así las cosas, la discursividad y la interacción social coincidirían en que no admiten más que lo igual, son ciegos ante la diferencia y mudos ante la identidad dinámica. De suerte que la lección del funcionamiento especular podría ser que el Yo es diferente al Tú, con lo cual se acentúa la segregación Yo o Tú, que termina con la equivalencia Yo=Yo.

Así las cosas, toda situación interactiva se hace unilateral y el otrora vínculo social establecido por el discurso queda suspendido, lo cual hace que ya no se pueda hablar ni de un lado ni del otro. Al final solo aparece la coacción en una labor que ignora límites y que admite que el Tú sea una parte imaginada/alucinada del Yo (García-Dussán, 2014). Por eso resulta tan frecuente en nuestro medio que las élites colombianas crezcan ignorando y depreciando su país; y también, por eso mismo, no es gratuito que desvalijen, despojen y ultrajen al que solo suponen existente para gobernarlo. En este sentido, dice la escritora Carolina Sanín (2015):

No es de extrañar que los famosos colegios y universidades privados gradúen a tantos gobernantes y empresarios corruptos, pues, ¿qué tiene de malo robarle a un país que no existe? Ni siquiera el mismo ladrón existe, pues es colombiano, pero no colombiano, simulador, desconocedor de su procedencia, ajeno a la fraternidad e incapaz de reconocer los vínculos con lo público: un no ciudadano.

Así las cosas, es viable cuestionarse sobre la interacción sin el reconocimiento del otro. Pues bien, una característica propia de nuestra cultura es la conducta que revela una angustia de contacto con el destino común. Esta se traduce en el rechazo a las ideas foráneas y al extranjero, unido a la negación de profundizar en el saber histórico de nosotros mismos y, por extensión, de los conflictos sociales. Por cierto, esto lo supo representar brillantemente la trama de la primera novela de García Márquez (1983), *La hojarasca*, escrita en 1950 y publicada cinco años después, donde coronel de esa historia rechaza el intercambio con los forasteros que llegaron con la compañía bananera, puesto que no practicaban relaciones sociales aldeanas, con lo que negaron oportunidades de aculturaciones entre etnias dispares.

A partir de esto, se puede entender que el colombiano es un experto en tachar al otro-diferente como interlocutor válido, es decir, un sujeto versado en inventarse al otro y, por tanto, condenado en su stirpe a un siglo de soledad como producto de sus propias leyes endogámicas y alucinadas, tal como lo situara García Márquez de forma más específica en su magna obra. O, en el peor de los casos, es un experto en proyectar esa angustia de contacto, razón por la cual se busca a ese otro solo para culparlo de desgracias y angustias. Por cierto, “ese otro que puede ser, entonces, el judío, el negro; o el liberal, si soy conservador, o el conservador si soy liberal” (Jaramillo, 2004, pp. 21-22).

Esta tendencia del carácter históricamente alimentado en el espacio social y que hace parte del perfil identitario del colombiano se vio reflejado, por ejemplo, en los sucesos de la instauración de la mesa de negociación que quería lograr la paz en San Vicente del Caguán cuando el entonces presidente, Andrés Pastrana Arango, aspiraba a consensos con el grupo guerrillero de las FARC. Efectivamente, en la memoria ha quedado una imagen tan paradójica como

desconcertante: la instalación de una mesa de diálogo sin el interlocutor presente, a saber, Pedro Antonio Marín, alias Manuel Marulanda Vélez. El escritor australiano Joe Broderick (2001) reflexionaba sobre este suceso desde una perspectiva sociocomunicativa, y analizaba este dificultoso asunto así:

Hay que entender la cultura de las FARC como producto de un proceso histórico. Las FARC provienen de un largo movimiento agrario con hondas raíces en un campesinado que se ha defendido durante décadas contra los que han querido quitarles sus tierras, sus cultivos, su subsistencia. De ahí que el discurso de Marulanda aquel día (inicio de las mesas de negociación en San Vicente del Caguán) no habló de abstracciones, de meros conceptos como la paz, el entendimiento y la armonía, términos usados por el presidente Pastrana en su alocución. Los campesinos no hablan así. Entonces para hablar con ellos hay que captar su cultura, adaptar el diálogo a su léxico, a su ritmo y su manera de ver la realidad. (p. 61)

Muchos se burlaron sin censura de los tópicos y el tono del discurso enunciado por el grupo guerrillero de las FARC ese 7 de enero de 1999. Esta alocución se llamó “La reforma agraria de los guerrilleros”, la cual contrastó con el discurso, ávido de abstracciones, del gobierno de turno. Pero, visto con serenidad, se trató de la puesta en escena de dos discursos que reflejaban cosmovisiones desiguales, a saber, la de la clase dominante y la de la cultura campesina; aunque en el fondo se trataba de la discursividad de dos élites igualmente arteras y disimuladoras.

Así pues, evocar este acontecimiento de la historia reciente de Colombia permite cuestionar cómo es posible concebir un (p)acto dialógico sin la presencia del interlocutor válido. Este hecho se conoce como *La silla vacía*¹, que evidencia las históricas fracturas de la comunicación entre diferentes, y la consecuente forma, entre muchas otras, de la falta de reconocimiento de la oposición. De ahí que se ate este evento a la idea de la urgente búsqueda de un discurso fundacional que sirva de pivote para una memoria histórica que asimile diferentes voces. Con este discurso es posible repensar y reconocer la sociedad en todos sus sedimentos y contrastes. Como afirma Martín-Barbero (2001),

un relato que deje colocar las violencias en la sub-historia de las catástrofes naturales, la de los cataclismos, o los puros revanchismos de facciones movidas por intereses irreconciliables, y empiece a tejer un relato de una memoria común, que como toda memoria social y cultural será conflictiva pero *anudadora*. (p. 29)

¹ El concepto ‘La silla vacía’ puede entenderse como un escenario-símbolo de la paradoja comunicativa en Colombia, donde se establece un espacio formal de comunicación entre actores sociales diferentes, pero con la ausencia evidente de uno de los interlocutores. La primera silla vacía se dio en San Vicente del Caguán, cuando el presidente Pastrana inició negociaciones dialogadas con las FARC. La foto histórica de la inauguración de la zona de pacto en 1999 muestra al presidente Pastrana sentado al lado de la silla vacía donde debería estar el jefe de la guerrilla, Marulanda Vélez. Hoy día sabemos que esta escena no solo se simbolizó como una desfachatez de las FARC a la democracia, sino que años después la irradiación icónico-simbólica pasó a significar también la lucha contra la corrupción en un país con frecuentes escándalos por narcopolítica.

Es que el relato nacional omitido remite obligadamente a la historia de la violencia simbólica a partir del cual se construyó identidad en el estado-nación decimonónico, un estado donde sus discursos políticos, legales, académicos y literarios, sumado a su forma de comunicarlos, redujo a indígenas, negros, mujeres, homosexuales, soldados, judíos, etc. a la incultura, la penuria y la animalidad, puesto que la diferencia era definida desde su negativa alteridad.

Esto último es explicado con auxilio de las tesis del crítico uruguayo Ángel Rama (1982), quien revela que la forma de construir naciones en nuestro continente pasó por los avatares escriturarios de una "ciudad letrada", esto es, de un puñado de intelectuales al servicio del sostenimiento de una sociedad escindida. En el caso colombiano, esta labor fue céntrica (bogotana) y tuvo la tarea de cifrar relatos que segregaban las capas sociales populares bajo el imperio de la triada lengua-política-religión. Con ello, hicieron que los ciudadanos de la naciente época republicana no solo se escindieran en una topografía (norte-sur; zona costera-zona andina) y una climatología (calor-barbarie; frío-civilización), sino también en una topología definida lingüísticamente. En este contexto, se hizo la división tajante entre los del buen hablar, apiñados en el grupo de la crema y nata o aristocracia educada, y los del habla coloquial (García-Dussán, 2013).

Gracias a este evento simbólico que ha modulado lo real, el pasado de la nación se ha construido a partir de desequilibrios existentes entre la memoria de los excluidos y las versiones creadas en el seno de los discursos del poder letrado. Estas agencian una memoria política (*polis*) que hace que se viva en dos mundos tajantemente excluyentes, a saber, el mundo imaginario de los seguidores de la norma lingüística y el mundo real, de los que hablan como pueden (Von der Walde, 1997). No obstante, desde mediados del siglo pasado estas versiones se han visto confrontadas por discursos alternos, generadores de memoria histórica o urbana (*urbs*)², que ofrecen otro tipo de miradas y de sensibilización frente a las diferencias y a las paradójicas posiciones sociales presentes en la historia social de los ciudadanos colombianos³.

2. El cine colombiano reciente y la memoria histórica

Así pues, surge la cuestión de cómo la *urbs* puede ayudar a la reelaboración de la *polis*, con el fin de que se haga visible la inclusión de historias complejas y plurales, a la mejor manera del juego de un lego. Pues bien, una respuesta la encontramos en la producción y circulación de aquellos discursos que recrean

² La distinción *urbs-polis* la acuñamos del antropólogo catalán Manuel Delgado (1999b).

³ Así, por caso, el hecho de que en una misma familia un hijo sea guerrillero y el otro militar; que una mujer sea excluida por otra porque es mujer pobre e indígena o afrodescendiente; o que alguien haya votado en el plebiscito con el NO, aquel adelantado por la Administración Santos en 2016, a pesar de ser familiar de un falso positivo.

narrativamente el pasado en el presente. Según Connerton (1989), esto puede lograrse mediante rituales, pero también por medio de textos culturales como libros y, actualmente, con vídeos editados localmente, historias visuales, documentales televisados y a través del cine, por supuesto.

Es que las producciones artísticas, en general, representan eventos históricos que quedan reprimidos u olvidados en la memoria colectiva. Así, actúan como un antídoto contra el silencio y su posterior omisión. Esto es posible sostenerlo si se piensa que todo proceso comunicativo es constructivo y constitutivo (Fairclough, 2008). De esta manera, el texto audiovisual regenera simbólicamente los acontecimientos sociales a partir de unas coordenadas históricas y sociopolíticas que consienten que ese texto enuncie algo de *algo* y sobre la base de *algo* dado. Visto así el asunto, todo sistema textual cinematográfico puede ser entendido como *lo real-imaginario* (Delgado, 1999a), esto es, aquello que, jugando con los deslices significantes, se deja pensar en términos de una realidad ficcionalizada. En ese sentido, la postura aquí adoptada es que los sistemas cinematográficos son tejidos que revelan la morfología y semántica cronotópica y actancial de una época histórica de la sociedad, gracias a las escenas imaginarias de un continente simulador y disimulador. De ahí que haya sintonía con la tesis de que todo material narrativo audiovisual es una herramienta histórica, epistémica y divulgativa de claves identitarias. De esta suerte, el cine, en general, toma el matiz de archivo histórico cifrado gracias a recursos retóricos, connotativas y determinaciones estéticas.

A esto también se suma que las texturas cinematográficas se usan didácticamente como pretextos para recuperar y comprender el pasado (Ferro, 2008), con lo cual se considera que el cine colombiano, tanto ficcional como documental, es un dispositivo que cumple al menos, tres funciones frente a la construcción de la memoria histórica: (i) la recuperación de recuerdos olvidados, desconocidos o adulterados, esto es, la visibilidad a hechos violentos de los que no fuimos testigos y que carecían de un relato; (ii) la organización y reflexión del mundo social en un conjunto de secuencias narrativas que revelan percepciones sobre diferentes representaciones del conflicto armado en Colombia; y (iii) el acopio de un archivo colectivo de lo ocurrido, de la misma manera que, en una estirpe, cumple esa función un álbum familiar o una carpeta de fotos en la computadora.

Esto es posible sostenerlo ya que cada filme ordena acontecimientos en secuencias narrativas con el fin de elaborar un argumento con estatus de veracidad histórica. Aún más, los filmes dan la oportunidad de reflexionar sobre los desafíos de la transmisión de la memoria en el presente y sobre el diálogo entre generaciones. Se tiene en cuenta que, en todo caso, hay algo de parcialización (Metz, 2001, 2002), pues es imaginado por alguien concreto (el guionista o el

director), quien interpreta su realidad desde sus ideologías y cosmovisiones; pero que hace parte de una comunidad que vive en coordenadas espaciotemporales similares con sus vecindades. En todo caso, es loable afirmar que las narrativas son el pivote para evocar, actualizar y resignificar recuerdos, como fundamentos para sensibilizar y reconstruir un relato de memoria frente a un hecho determinado que permita la autorreflexión y, por tanto, el inicio de una actitud crítica (García-Dussán, 2016).

3. Apuesta analítica: el texto fílmico y la construcción de la memoria histórica

Ahora bien, justificado el uso de la narrativa cinematográfica como órgano para reconstruir la *urbs* y oponerla a la lógica discursiva de la *polis*, surge la cuestión de cómo estudiar este tipo de discursos. A propósito de esto, el texto fílmico, como todo producto simbólico, está puesto para ser leído. Pero para lograr una labor comprensiva es necesario que el intérprete se aproxime a los textos de forma estratégica. En esta labor, los principios que esbozan los estudios del discurso resultan útiles. A pesar de que una de las críticas que ha soportado este modelo investigativo en ciencias sociales ha sido la multiplicidad de fórmulas metodológicas, es posible construir una metódica ecléctica de intervención sobre los discursos, sin reducirlos a la frialdad estructuralista, ya que la gran mayoría de las sugerencias en el campo coinciden en proponer tres dimensiones de análisis: el textual, el representacional y el interpersonal. A guisa de ejemplo, la postura del lingüista holandés Renkema (1999) propone el análisis desde una secuencia oracional, puesto que un discurso es un entramado signífico informativo y aceptable; seguido de una secuencia proposicional que aúna los tópicos; y, finalmente, se cierra con el trabajo del discurso como un (macro) acto-de-habla, puesto que explicita la *intención* cristalizada en su materialidad. En esta misma sintonía, Norman Fairclough (2008) propone tres momentos: i) la práctica textual, cuya finalidad es descriptiva; ii) la práctica discursiva, cuya finalidad es interpretativa; y, finalmente, iii) la práctica social, cuyo propósito es explicativo. Algo similar ocurre con la propuesta semiótica de Klinkenberg (2006), quien habla de los momentos de constitución sintáctica, conformación semántica y uso social o pertinencia pragmática.

Para este caso, se sostiene que el texto fílmico es la recreación o espejo de una realidad sociocultural, históricamente situada, que se genera con las estrategias sintagmáticas de una estructura narrativa, puesto que tiene comienzo y final (o, por lo menos, sensación de clausura), es temporal y está ordenado por secuencias. A partir de estas características, su momento de descripción está allanado en el plano oracional por la actancialidad, la espacio-temporalidad intradiscursiva y la indexicalidad. Claramente, este tipo de orden discursivo

condiciona los otros planos o dimensiones (proposicional y pragmático), requisito de la explicación y la interpretación.

De esta suerte, el método o estrategia de documentación usado aquí para recuperar las voces del pasado contenidas en la estructura narrativa *Los colores de la montaña* inició con el tratamiento analítico del primer momento (oracional o sintagmático) como condición para dar cuenta de las dimensiones narrativa y comunicativa de la memoria. Esta acción admitió resignificar una historia que simboliza la identidad y evoca la memoria a través del entendimiento de los espacios como territorios, de los tiempos como ciclos traumáticos que generan un quiebre y una reubicación de esos espacios, y de los personajes de la trama como sujetos que, desde sus propios recuerdos, levantan una imagen de sí, del otro y de lo otro.

Finalmente, se trazan cinco premisas de orientación para guiar el análisis de los elementos constitutivos de las estructuras narrativas del texto filmico como fundamentos para tener en cuenta en el reconocimiento de elementos indiciales cuando se ejecuta una relectura de los productos:

- 1) La representación de violencias tales como la violencia como infracción a los DDHH, reforzada por las violencias invisibles (machismo, xenofobia, sexismo, desajustes en la oportunidades de educarse); la violencia como regulación no consensuada de conflictos (la imposición del destierro y el desplazamiento como señero destino); la violencia como fuerza física que conduce a un daño personal y, finalmente, la violencia como aparato provocativo de lo ilegal (y legal), que produce desanclajes y desterritorializaciones (Mora, 2014).
- 2) Tramas/dramas que aparecen para luchar contra la tergiversación de la comprensión de la víctima y del perpetrador en el conflicto armado en Colombia, humanizándoles equitativamente a través de estrategias semiodiscursivas retóricas.
- 3) Las formas como se manifiesta el cambio del *locus* nacional, otrora marcado por la violencia rural, y que ahora cede su paso a un territorio donde se percibe una vacilación del poder estatal.
- 4) El tratamiento de un tiempo que ha regenerado la violencia en Colombia como una eterna repetición, lo que ha hecho que la violencia se fetichice en imágenes como el uróboro, aunque su comprensión es extraña como síntoma marcado en el cuerpo social.

- 5) Cualificación de agentes de acción como seres que no planifican ni tienen un asidero permanente, lo que hace de los lugares no-lugares o lugares de paso (Serrano, 2018).

Así pues, apoyados de esta propuesta modélica y sus claves de relectura, accederemos al mundo del significado implícito presente en el producto audiovisual de Carlos César Arbeláez.

4. Repaso analítico a Los colores de la montaña

Este filme recrea la historia del desplazamiento forzado de un grupo de familias que viven en una zona montañosa. El espectador conoce esta zona gracias a la cosmovisión lúdica de sus críos, donde sobresalen Manuel, Julián y Poca Luz, unidos por la amistad y la afición por el fútbol. Esta recreación les permite placer y también les aprueba adelantar procesos de identificación con héroes culturales del campo del deporte. El derrotero de este conjunto de críos será recuperar el balón que ha ido a parar a un campo minado. De entrada, el balón se convierte en un símbolo de ese objeto de deseo que, por circunstancias concretas, queda preso en un espacio censurado y ominoso, pues evoca el horror de la desmembración, del rompimiento de la unidad del cuerpo humano y, metonímicamente, del cuerpo social.

Ahora bien, para el análisis del archivo audiovisual resultó ventajoso adelantar una transliteración de las acciones del relato que permitiera el tránsito del código multimodal al código proposicional, con el fin de ordenar en secuencias la trama y para facilitar la fijación del material indicial relevante. Pues bien, el resultado del ejercicio sobre la progresión narrativa del filme, que tiene una duración de una hora y veintinueve minutos, presentó al menos treinta secuencias, las cuales fueron aglomeradas en trece macrohechos narrativos con el fin de poder reproducir el argumento del producto.

Las acciones inician con dos escenas: la del niño Manuel corriendo hacia la casa de su amigo Julián para invitarlo a jugar en la cancha de fútbol, y la de la aparición de una profesora, Carmen, quien llega a la escuela para instalarse. Posteriormente se ve que, mientras Ernesto y Manuel ordeñan una vaca de su finca, llegan a su campiña cuatro hombres en ruana. Estos le preguntan a Miriam, madre de Manuel, la razón de la ausencia del cónyuge a sus reuniones y le advierte que Ernesto debe asistir al próximo encuentro. De nuevo la trama ubica al espectador en la escuela; allí Carmen reúne los estudiantes, se presenta y los hace seguir al salón. Al salir de la escuela, los niños se dirigen a la cancha, pero el lugar está ocupado por los hombres de ruana, quienes toman asistencia entre los presentes.

En un tercer bloque de acciones, Ernesto y Manuel van en chiva hacia un pueblo. Una vez allí, al dirigirse a la plaza de mercado para vender un cerdo, se percatan de militares haciendo requisas a civiles. Ya en la iglesia, padre e hijo están orando cuando llega al recinto un hombre de ruana, lo que apresura salida de los feligreses. Al salir, se lo topan de nuevo y huyen nuevamente. Ya en la intimidad del hogar, Ernesto, Miriam y Alex le celebran el cumpleaños a Manuel, ritual que aprovecha el padre para regalarle un balón nuevo y unos guantes de arquero. Terminada la fiesta familiar, y una vez recostado Manuel en su cama, los padres establecen una disputa por el tema de los hombres de ruana.

Luego, en el llamado de asistencia al interior del salón de clases, la niña Laura solicita respuesta de María Cecilia Zapata, a lo que la profesora pregunta por su estadía. La niña responde que ya no están en su finca. Entonces, la profesora le pregunta a Laura dónde vive, y la niña responde: “—En Río Verde”. A esto sigue la imagen de familias abandonando sus fincas. Miriam habla con una de ellas, la señora Rosario. Al llegar a la finca, le cuenta a Ernesto de lo que acaba de enterarse y le pide que huyan de sus terruños. Pero él se niega.

En el quinto bloque de hechos, los niños están reunidos en torno al nuevo balón, que termina alojado en un potrero cerca a la cancha. Al momento, aparece un campesino tratando de controlar un cerdo que se desvía hacia esa zona y muere por acción de una explosión. Tal hecho origina que Ernesto y Alberto, padres de Manuel y Julián respectivamente, hablen del suceso y concluyan que deben advertir a sus hijos sobre la imposibilidad de volver a pisar la cancha.

Posteriormente, Miriam sale con sus hijos intentando huir, pero Manuel se le escapa antes de subirse a la chiva y va en busca de su amigo Julián. Los dos van a lavar el caballo al río, y Julián aprovecha esta ocasión para mostrarle a Manuel balas de diferentes armas que le regaló su hermano Johan. La llegada tardía de Manuel a casa genera una discusión entre sus padres, pues es la circunstancia que usa Ernesto para reclamarle a Miriam por su intento de abandonarlo secretamente.

Más adelante se ve cómo Manuel y Julián visitan a Poca Luz y quieren persuadirlo para que los acompañe a rescatar el balón. Mientras tanto, Ernesto tropieza con los hombres de ruana, quienes lo citan nuevamente para que asista a una reunión dominical. Ernesto se entrevista con Alberto y otros campesinos para hablar de las presiones ejercidas para la asistencia a las reuniones. Al día siguiente, los niños van a jugar fútbol atrás de la escuela, lugar que también es usado por los hombres de ruana para sus tertulias. Luego, Manuel, Poca Luz y Julián insisten en salvar el balón de la zona minada, y esta vez prueban con un lazo. En este intento, Poca Luz pierde sus gafas. Ya de regreso, Manuel se encuentra con la profesora Carmen, quien le muestra unas pinturas destinadas

para colorear un mural en la Escuela, situación que aprovecha para regalarle una paleta de colores al niño. Cuando llega a su morada comienza a pintar el paisaje cotidiano que puede otear frente de su casa.

En un noveno bloque de hechos, Manuel sale de la casa a recoger la ropa, y por el cielo pasa un helicóptero que vigila la finca y proyecta potentes luces sobre la casa. Luego, mientras Carmen descansa, llegan los extraños hombres a inspeccionar la escuela. Por acción catafórica se sabe que asisten para marcar un grafiti sobre el anterior. En esta escena, Luisa, la encargada del aseo de la Escuela, le pide a Carmen que no pinte el mural sobre los grafitis. Pero la obstinación de Carmen es inalterable y motiva los niños para hacer el mural. Así pues, todos terminan pintando un paisaje que representa el horizonte de la zona rural con montañas bellamente coloreadas.

Después, llega Alberto presuroso al aula y le pide permiso a la profesora Carmen para llevarse a su hijo Julián. Ya en la trocha, hombres armados y transportados en camionetas toman a Alberto de rehén mientras Julián huye hacia su casa. Al llegar, la descubre desolada, destrozada y con el grafiti "Guerrillero hijueputa". Es también impactante constatar que no hay rastros de la madre de Julián. Al salir de la escuela, Manuel busca a Julián en su casa y, al no hallarlo, se lleva sus guayos. Ya en su habitación, los contempla mientras recuerda episodios de juegos conjuntos.

En el décimo primer breviarío de eventos se ve cómo Carmen, llorando, le dice a su auditorio, ya de apenas nueve niños, que se regresen a casa. Acto seguido, la cámara sale de la escuela para dejar ver cómo, en las trochas de la vereda, Ernesto descubre el cadáver de Alberto sobre su caballo. Asustado, corre hacia su finca para proponerle a Miriam que deben salir huyendo. Todo esto ocurre mientras, en la escuela, Poca Luz y Manuel despiden a Carmen. Luego, en otra escena intensa, se despiden entre ellos. Enseguida se ve a Manuel y su perro llamado Rayo tratando de rescatar el balón. Los hombres camuflados llegan a la finca de Ernesto, quien se esconde en el baño. Acto seguido, Manuel aparece en la calzada rumbo a casa, y el sonido de un helicóptero nuevamente lo tortura. Una vez en la finca, la encuentra destrozada. Pregunta a su madre por Ernesto, y ella, evasiva, le ordena ir a ordeñar la vaca. Es entonces cuando entra al baño y recoge el sombrero de su padre.

En el último sumario de hechos, Manuel intenta ordeñar cuando escucha tres tiros de arma provenientes de la montaña: Ernesto ha muerto. Miriam le dice a su hijo que empaque para irse del lugar. El niño responde: "—¿Y mi papá?". No hay respuesta. Entonces sale a rescatar solo y, ¡por fin!, el balón; y en su esfuerzo, encuentra las gafas de Poca Luz. La escena final es la del destierro, que comienza con el cierre del portón de la finca y luego llega la familia diez-

mada al camión. Se ve otra campesina subiendo con un cuadro de la Virgen. En primer plano, la subida de Manuel, Alex y Miriam que se dirigen a un lugar indefinido para los espectadores.

De esta suerte, es claro que el texto filmico deja ver una familia central, la de Manuel, donde la madre aparece perenemente suplicante, el padre y esposo se cualifica por la porfía de no ceder ante las presiones paramilitares, pues su condición de campesino es su identidad, y un hijo que cifra su destino en un balón que está preso en un campo minado. Y, a partir de esta familia, se delinear las familias de Julián y Poca Luz, niños que, desde su cosmovisión, aparecen como testigos invisibles de una violencia que los supera y los reordena identitariamente desde la sutil estrategia del terror. En adelante, para entrar en la espesura semántica del filme, se toman como referencia las categorías de análisis esbozadas arriba. Al cruzarlas se obtienen líneas de sentido para resolver nuestras metas sobre las violencias representadas y sus efectos en lo social.

4.1 Los espacios y los actantes⁴

Además del interior del hogar de Manuel, tan elemental como cálido, y de la viña vercosa circundante, un campo de fútbol y la escuela rural completan la topografía natural del texto audiovisual. La escuela es el escenario que, a la manera inicial de un paisaje bucólico armónico, deja ver al espectador la sencillez vital de esos niños jalonados por la profesora Carmen, quien también con inocencia se propone pintar con los estudiantes la representación de una viña feliz con el matiz de *los colores de la montaña*: un cielo azul, ríos, montañas, casas, flores, vacas, conejos, gallinas, cerdos y una cancha de fútbol en total solidaridad. No obstante, desde el bosque, se difuminan amenazas de miedo y muerte que transforman esos espacios de cotidianidad colectiva y placer social en un paisaje caótico, pues es generador de sentimientos de miedo intenso que terminan por dejar desolada esa escuela. De la manera más absurda y arbitraria esta se convierte, ante los ojos del espectador, en una pasiva trinchera de guerra.

Lo sugestivo de este programa narrativo es que le sigue la imagen de familias abandonando su finca y que, literalmente, llevan la casa a sus espaldas. Pues, como afirma la desplazada Rosario a la madre de Manuel, “en la vereda *Rio Verde* mataron a tres muchachos de los González, porque como que colaboraban con la guerrilla [...] esto es una zozobra, yo no me puedo quedar ahí así”. Aquí la connotación simbólica de lo verde se desplaza, como los campesinos mismos, de esperanza a tribulación; un deslizamiento de significantes que revela, no obstante, un halo de esperanza: esa es la función del balón de fútbol.

⁴ El término ‘actante’ alude a agentes de acción dentro de una estructura narrativa, y que encarnan en seres humanos, objetos o animales.

Esto resulta sintomático, porque el siguiente programa narrativo deja ver a los niños protagonistas reunidos en torno al nuevo balón en un espacio que sirve de congregación y felicidad, pero el objeto que lo causa rápidamente queda instalado en un espacio de riesgo. Esto último se refuerza en el texto audiovisual en la sutil conducta de tomar la asistencia para esperar la respuesta “presente” al interior de un aula. Es de esta forma como el destierro se va mostrando paulatinamente, pues cada vez son menos los niños que responden la lista.

Así se confirma en la escena donde una niña llama a su compañerita, María Cecilia, sin recibir respuesta. Entonces pregunta la profesora: “—¿Alguien sabe dónde está ella?” y Laura, responde: “—Ellos se fueron [...] esta mañana que pasé por ella para venimos juntas, la casa estaba sola”. Acto seguido, la profesora pide la lista de clases, reconoce el lugar simbólico de Cecilia y la tacha con un lápiz rojo. Este juego entre la armonía social y los espacios resulta una clara metonimia de lo que sucede en la geografía colombiana, especialmente en esas épocas donde era imposible el acceso a ciertos espacios, a la manera de pequeñas repúblicas independientes, donde no operaba la soberanía estatal.

Asimismo, resulta sutil pero exacto, el grupo de indicios que permiten ubicar el territorio de los desplazamientos representados en el texto filmico: La Pradera, Río Verde y Quebrada Bonita. Sobre el primer espacio, La Pradera también resulta ser el nombre de la escuela rural. Es un poblado ubicado en el Municipio del departamento de Antioquia, en el Magdalena Medio, que limita al occidente con el Municipio de San Carlos, del cual es una vía de acceso frecuente. Gracias a los estudios del Grupo de Memoria Histórica, la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, al ser San Carlos el paraíso hidroeléctrico y turístico de Colombia por su fauna y flora, se sabe que fue azotado por las Autodefensas del Magdalena Medio, Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU) con el Bloque Metro y, posteriormente, por las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) con los Bloques Cacique Nutibara y Héroes de Granada, en tensión constante con, primero el ELN, y luego por las FARC.

Esta población padeció más de treinta masacres, indefinidos asesinatos selectivos, desapariciones forzadas y más de medio centenar de personas fueron víctimas de las minas antipersonales. Además recibieron amenazas y sabotajes a la infraestructura vial y eléctrica, lo que forzó la salida del 80 % de la población entre 1990-2010. De hecho, de las setenta y cuatro veredas con las que cuenta el municipio, treinta fueron abandonadas en su totalidad y más de veinte parcialmente. Y de las treinta y tres masacres perpetuadas, los paramilitares cometieron veinte tres, mataron a doscientas seis personas y desaparecieron a cuarenta y dos (CNR, Grupo de Memoria histórica, 2011).

En relación con los otros dos referentes intradieгéticos presentes, y nombrados en la trama del filme, se menciona Río Verde, que hace relación a Río Verde de los Montes, un caserío del Municipio de Sonsón (Antioquia) que toma su nombre del río que lo atraviesa. En una zona de gran riqueza hídrica, al igual que el Municipio de San Carlos. Finalmente, está Quebrada Bonita, referencia geográfica que aparece cuando Ernesto, Alberto y otros campesinos hablan sobre las reuniones convocadas por los hombres de ruana. Es entonces cuando Alberto dice: “esa gente llega a una región y automáticamente se convierte en una autoridad; pues yo creo que deberíamos asistir a esa reunión”. Posteriormente, mientras desayunan los padres de Manuel, escuchan en la radio: “En la noche del viernes, Joaquín Díaz, que tiene 20 años, desapareció de su residencia en Quebrada Bonita”. Pues bien, Quebrada Bonita corresponde al nombre de una vereda, ubicada cerca del municipio de Jardín, Antioquia.

De esta manera, es posible certificar que los hechos de la narrativa en cuestión reflejan los procesos de desplazamiento forzado. Este es un hecho notable de la realidad sociopolítica de Colombia, tal como se ha vivido recientemente en el departamento de Antioquia.

4.2 Los tiempos y los actantes

Todo lo anterior contrasta abruptamente con el dibujo que Manuel pinta en frente de su granja, donde la cámara deja ver las verdes montañas. Si se recuerda, esto es posible porque la profesora Carmen le regala unos colores ajados y así el niño puede plasmar su montaña imaginaria. Esta acción puede ser leída, entre otras formas, como un tiempo que no es lineal, sino circular: la vuelta al mismo síntoma que es, en suma, una denuncia-susurro. Si hay algo que caracteriza a Manuel desde el inicio de la historia es su obsesión por dibujar montañas verdes, lo cual logra finiquitar colectivamente cuando la profesora Carmen convoca a los niños a pintar el mural de un paisaje armónico en un paredón de la escuela sobre un grafo paramilitar. Por este acto desafiante frente al terror sutil instaurado, Carmen, representante simbólico del paraíso terrenal por su etimología, es condenada al destierro. Aún más, en el clímax de la cinta, vemos a Carmen pidiéndole a su diezmado auditorio que se marchen del lugar, para luego ella misma, aterrorizada, hacer lo mismo. Es una escena conmovedora, porque invoca los efectos despiadados de la violencia en el orbe educativo. En efecto, es un asunto de nunca acabar. Es un tiempo que se enrosca de una manera que siempre termina sucediendo lo mismo tarde o temprano, en este caso, la inmutable presencia-ausencia de sujetos, objetos y eventos.

Quizá esta sea, al lado de otros eventos figurativos en el filme, la forma de mostrar sin tapujos los efectos de la violencia que sobrellevan los personajes

de la historia y que sutilmente se despliegan en acciones de cada uno de ellos, por ejemplo: i) el conocimiento exacto de las clases de armas que conoce Julián a través de la muestra de balas que ha heredado de su hermano Johan, perteneciente al grupo guerrillero en la costa colombiana; y ii) la casa solitaria de Julián tras la fuga de su padre, quien finalmente no puede salvar su vida ya que es asesinado en la huida por un grupo de paramilitares. Pero, si de escenas determinantes de esa violencia vivida y encarnada en los actantes se trata, la de la cortina de la bañera, cerrándose lentamente mientras Ernesto se esconde en el lugar más obvio de la casa, es altamente calamitosa⁵.

El correlato de estas escenas es el miedo a la muerte, manifestada en amenazas, homicidios, exterminios y campos minados que ha venido desalojando poco a poco a los campesinos de sus tierras y los ha obligado a instalarse en la nueva posición de despatriados, con lo que les ha quedado de sus familias (lazos filiales sin padres). Todo esto con el fin de evitar la muerte a sangre fría o la mutilación despiadada, que hace del cuerpo un rompecabezas singular. La nostalgia del terruño y del campo de placer se cambian, entonces, por la dura vida enemiga del desplazado interno en Colombia.

4.3 Actantes en tiempos y espacios

Así, pues, al atar cabos sueltos y unir la apuesta teórica de comprensión (fracturas históricas en la comunicación por el defecto de la lógica especular) con las cualidades narrativas del archivo discursivo audiovisual, es viable sostener que la topología de la cinta es una sofisticada metonimia que hace pensar que Colombia es un enorme *campo* intransitable, incluso en el sentido de *agro*. Es ventajoso recordar ahora que, para frenar el avance de las tropas del Ejército Nacional, la guerrilla ha recurrido a la siembra indiscriminada de minas antipersona, especialmente en zonas de descarga de soldados con helicópteros, lo que ha hecho que las veredas de muchos departamentos se conviertan en campos minados; un drama ominoso para las comunidades campesinas ajenas al conflicto⁶. De esta suerte, el espacio rural se torna *topos-de-muerte* y completamente impredecible su viabilidad como un *topos-de-estabilidad*, debido a la ausencia de la mano del Estado, la cual:

solo puede dar cabida a una tierra en la que el sentido se diluye, entonces se comprende en qué medida se impone una tierra salvaje en la que resulta manifiesta

⁵ En esta escena, hay un juego de miradas que no pasa desapercibido en los espectadores: Ernesto mira directamente a la cámara; acto escópico escalofriante, en la medida en que la mirada refleja el terror, ya instaurada al interior de la familia de Manuel.

⁶ De hecho, en el acumulado histórico, los departamentos con mayor número de víctimas por minas antipersona en los últimos 15 años son los de Antioquia y Meta, en la zona Andona del país.

esa ausencia estatal. Encontramos unos niños sufrientes, totalmente indefensos y degradados. (Agudelo, 2016, p. 52)

Ahora, la escena final del texto muestra a Manuel y su madre desertando de su terruño. Pero mientras esto ocurre a nivel actancial y topológico, el aspecto temporal no es menos significativo; en el clímax de la historia, Miriam le pide que empaque sus pertenencias porque se van de la finca. El tiempo de la muerte ha llegado a la finca de esta familia. Manuel no puede irse sin su balón, y lo rescata del campo minado y allí encuentra también las gafas de Poca Luz, pero es demasiado tarde para entregárselas, lo cual confirma que ya no hay tiempo para restablecer, en el espacio de la cancha de fútbol, el tiempo de paz y armonía. Es algo paradójico: Poca Luz sin lentes es un niño en una oscuridad reforzada. La coda del texto deja ver a Miriam cerrando el portón de su finca y en esta escena el tiempo es eterno. Apenas logramos, como espectadores, ver unas lágrimas en su rostro; entonces, llega el camión y en su salida de las verdes montañas deja ver las fincas abandonadas y pintadas con mensajes: "Muerte a los sapos", "Guerrillero, vine a matarte", "Fuera perro".

Es entonces cuando madre e hijo se aferran a lo más estimado: el niño a su pelota, símbolo de un placer que sirve también de amnesia y soporífero; la madre, aferrada a su crío más pequeño; y entre los tres, el cuadro del Sagrado Corazón de Jesús, imagen-símbolo consagrada en todo el país para lograr la gran reconciliación y la paz de la República. Y todo esto ocurre mientras se escucha una música de fondo que reza "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, yo no encuentro la salida".

A manera de conclusión: ¿qué ha dejado la guerra en Colombia?

Pues bien, tras todo este recorrido se puede entender cómo, cualificada por una lógica social mestiza (que mezcla contradicciones) y especular (que reduce al otro a una imagen de sí), el texto fílmico de Arbeláez construye el territorio como un *topos* del terror. Entendemos por este el uso calculado de la de la coerción, la intimidación o la amenaza; el uso de la violencia física y psíquica; y el miedo por parte de ciertos agentes llamados grupos armados, tanto en los espacios rurales como en los periurbanos. Pero, además de ser nodos indeterminados y terroríficos, los territorios se representan como lugares no estables y espacios de celo omnipresente (no-lugares), puesto que la tradición en nuestra nación es que hoy alguien está en su terruño y mañana en una comuna cualquiera por efecto del engaño y la violencia que los deja desarraigados.

En ese sentido, la textura analizada deja notar que la violencia es, predominantemente, una violencia agraria que opera en lo real con ayuda de la agresión

y que va hasta la desaparición de los cuerpos humanos para liberar el cuerpo rural por la obsesiva intención de la tenencia de las tierras. Además, hay una violencia simbólica, cuya arma más privilegiada es el terror y cuyos efectos se dan en forma de reterritorialización, la cual genera cifras alarmantes en el desplazamiento. Según las cifras de la Unidad de Víctimas en Colombia, hacia 2016 Colombia sumaba más de seis millones de víctimas por desplazamiento forzado.

Los efectos de esto son variados, pero todos son traumáticos. Así, por caso, ya no se podría hablar de territorios privados en los cuales alimentar lazos sociales, puesto que hay un ojo-armado panóptico que genera desunión y desconfianza frente al diferente. Este acto se manifiesta en que si se pasa la frontera permitida del nosotros, por ejemplo, el intruso se convierte en sospechoso para los otros (fronteras invisibles). Asimismo, otro efecto notable son los tiempos de la violencia, cifrados en una eterna repetición: la violencia de hoy es la actualización de la de los cincuenta del siglo pasado (aquello que los historiadores colombianos rescriben como La Violencia —con mayúscula—) y que no es más que el reflejo de las guerras civiles del siglo XIX. A su vez, estas son cascada de la guerra entre centralistas y federalistas, y esta repica el trauma del encuentro entre nativos y colonizadores (Pécaut, 2013). Sucede igual con el fenómeno 'Ga' (Gaitán, Galán, Garzón): un líder caído reemplaza al otro y luego todos se reprimen y se confunden. Así las cosas, el tiempo de la violencia se condensa en un mito fundacional sin barreras cronológicas, puesto que siempre aparece como una presencia difusa en la memoria en todas las generaciones. De hecho, "más de medio siglo después, numerosos son los colombianos que evocan La Violencia como si estuviera en el origen de todo lo que les ha ocurrido después" (Pécaut, 2003, p. 120).

Finalmente, el último de los efectos contemplados aquí es que los sujetos en la nación devienen discontinuamente, porque el Yo se hace sujeto desde la narrativa del mal. Esto quiere decir que, desde ese pasado-presente que suministra asiento a la condición de comunicados de exclusión, el excluido es el recipiente del mal y lo malo. Sin duda, este discurso retaceado es definitorio del sí y del nosotros, pero como ninguna posición de conjunto ha sido posible, solo quedan puntos de vista diseminados. Con ello, la identidad social se convierte en un efecto discursivo y es diseminada en muchos trozos. Quizá por eso se abrevia, al final, toda la trama y el drama del texto fílmico aquí revisado en una canción popular que permite sintetizar las incoherencias y las injusticias vividas: "yo no encuentro la salida".

De esta manera, la obra fílmica intervenida sirve de pretexto para que se complete y reevalúe la situación social de la nación para apoyar un ejercicio de reconstrucción del devenir histórico reciente de Colombia desde otras experiencias y estrategias de comunicación. En suma, se certifica la posibilidad

de generar relatos-otros (relatos de realidad ficcionalizada) y memorias-otras (memoria histórica) que neutralizan, visibilizan y enderezan la hegemonía discursiva de la *polis*. En este caso particular, queda reiterada una imagen hegemónica de identidad social colombiana: la del arriero/caracol. No gratuitamente la última imagen del filme muestra a Manuel y Miriam cargando sus enseres básicos al hombro mientras se dirigen a un nuevo lugar, desconocido para los espectadores, y que, suponemos, es para ellos mismos.

Agradecimientos

Gratitudes al Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico (CIDC) de la Universidad Distrital, Francisco José de Caldas (UD, FJC), pues este artículo de reflexión es producto de la investigación institucionalizada en el CIDC con el código 2419167418.

Referencias

- Acosta-Jiménez, W. (2018). El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas. *Folios*, (47), 51-68. <https://doi.org/10.17227/folios.47-7397>
- Agudelo, M. (2016). *Cine y conflicto armado en Colombia*. Ediciones Unaula.
- Arbeláez, C. (2011). *Los Colores de la Montaña* [película]. El Bus Producciones.
- Arias, D. (2016). La memoria y la enseñanza de la violencia política desde estrategias audiovisuales. *Revista Colombiana de Educación*, (71), 253-278. <https://doi.org/10.17227/01203916.71rce253.278>
- Broderick, J. (2001). La guerra y la cultura. *Número*, 30, 63-70.
- Bushnell, D. (1993). *Colombia: Una nación a pesar de sí misma*. Planeta.
- Cabrera, M. (2006). Exceso y defecto de la memoria: violencia política, terror, visibilidad e invisibilidad. *Oasis*, (11), 39-56. <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/oasis/article/view/2392>
- CNR-Grupo de memoria histórica (2011). *San Carlos. Memorias del éxodo en la guerra*. Taurus.
- Connerton, P. (1989). *How societies Remember*. Cambridge University Press.
- Delgado, M. (1999a). Cine. En M. J. Buxó y J. M. de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión* (pp. 49-77). Proyecto a.
- Delgado, M. (1999b). *El animal público*. Anagrama.
- Duque, L. (2001). *Los niños invisibles* [película]. Hangar films.
- Echeverría, R. (2008). *Ontología del lenguaje*. Granica.
- Fairclough, N. (1998). Propuestas para un nuevo programa de investigación del Análisis Crítico del Discurso. En L. Martín Rojo y R. Whittaker (eds.), *Poder-decir o el poder de los discursos* (pp. 35-54). Arrecife.
- Fairclough, N. (2008). El Análisis Crítico del Discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades (E. Ghio, trad.). *Discurso y Sociedad*, 2(1), 170-185. <http://www.dissoc.org/ediciones/v02n01/DS%281%29Fairclough.pdf>

- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Akal.
- García-Dussán, E. (2013). El buen hablar y la identidad social en Colombia. En M. Núñez, J. Rienda y M. Santamarina (comps.), *Oralidad y educación* (59-70). Monema editorial.
- García-Dussán, É. (2014). Lazo comunicativo y lazo social. Reflexión sobre algunos aspectos de la colombianidad. *Infancias imágenes*, 13(2), 126-137. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.infimg.2014.2.a10>
- García-Dussán, É. (2016). Sobre la función legitimadora en Solas (Zambrano, 1999) y La gran familia española (Sánchez, 2013). *Fotocinema*, (12), 285-309. <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/6047>
- García Márquez, G. (1983). *La hojarasca*. Orbis.
- Jaramillo, R. (2004). La lucha contra el olvido como lucha contra el fascismo. *Revista Aquelarre*, (5), 9-22. http://administrativos.ut.edu.co/images/VICEHUMANO/centro_cultural/aquelarre/Aquelarre_05.pdf
- Klinkenberg, J. M. (2006). *Manual de semiótica general*. Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Lederach, J. (2003). *The Little Book of Conflict Transformation*. Good Books.
- Martín-Barbero, J. (2001). Colombia: entre la retórica política y el silencio de los guerreros. *Número*, (31), 28-37.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario*. Paidós.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Paidós.
- Mora, A. (2014). Estado, pobreza y desigualdad. Colombia, la violencia socioeconómica y la ruptura del pacto constitucional de 1991. En L. Múnera y M. de Nanteuil (eds.), *La vulnerabilidad del mundo. Democracia y violencias en la globalización* (pp. 73-79). Editorial Universidad Nacional.
- Ortega, P., Castro, C., Merchán, J. y Vélez, G. (2015). *Pedagogía de la memoria para un país amnésico*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Ospina, W. (2013). *Pa que se acabe la vaina*. Planeta.
- Pécaut, D. (2003). *Violencia y política en Colombia. Elementos de reflexión*. Nuevo hombre editores.
- Pécaut, D. (2013). *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*. La carreta histórica.
- Rama, A. (1982). *Ciudad letrada*. Ediciones del Norte.
- Renkema, J. (1999). *Introducción a los estudios sobre el discurso*. Gedisa.
- Restrepo, M. H. (2017). *Desplazamiento forzado y transmutaciones del destierro*. UN Editores.
- Sardar, Z. (2005). *Estudios culturales para todos*. Paidós.
- Sanín, C. (2015, 15 de diciembre). *La escuela criolla*. *Semana*. <https://www.semana.com/opinion/articulo/carolina-sanin-la-escuela-criolla/34344/>
- Serrano, E. (2018). *¿Por qué fracasa Colombia?* Planeta.
- Von der Walde, E. (1997) Limpia, fija y da esplendor: el letrado y la letra en Colombia a fines del siglo XIX. *Revista Iberoamericana*, 63(178-179), 71-83. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6228>