

## Migración y desplazamiento: representaciones de la identidad en conflicto

Ana María López C

Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos –CECLA–, Universidad de Chile.

Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibérique Contemporains

–CRIMIC– Université Paris-Sorbonne.

[anamalopezc@ug.uchile.cl](mailto:anamalopezc@ug.uchile.cl) / [anamalopezc@gmail.com](mailto:anamalopezc@gmail.com)

**Resumen:** *Los procesos migratorios contemporáneos nos obligan a reflexionar sobre los cambios que se producen en los sujetos migrantes y en las sociedades a las que llegan. A través de La primera noche (2003) y Bolivia, (2003) es posible reconocer subalternidades y resistencias que emergen en la ciudad como un lugar de confluencia de múltiples grupos y escenario de dinámicas sociales de exclusión y marginalidad. Estas dos producciones presentan diferentes formas de migración y se caracterizan por hacer visibles personajes y circunstancias de un mundo desconocido e ignorado, que es a la vez alternativa a los discursos dominantes.*

**Palabras Clave:** *Migración, espacio urbano, análisis filmico*

---

**Abstract:** *Contemporary migration processes require us to reflect on the changes that occur in subjects migrants and the societies they arrive. Through of The first night (La primera noche) (2003) and Bolivia (2003) is possible to recognize subalternities and resistance that emerge in the city as a place of convergence of multiple scenario groups and social dynamics of exclusion and marginalization. These two productions have different forms of migration and are characterized by making visible characters and circumstances of a world unknown and ignored, and are a representation of the urban alternative to the dominant discourses.*

**Keywords:** *Migration, urban space, film analysis*

## 1. Por qué hablar de migración hoy

Para este comienzo de siglo podría decirse que América Latina es la región que actualmente vive de manera más intensa el fenómeno migratorio mundial (Ruíz, 2007:153). Este fenómeno se da sobre todo hacia países como Estados Unidos y algunos de la Unión Europea. Sin embargo, y es lo que nos interesa en este caso, también se dan procesos migratorios complejos al interior de la región. Como los movimientos entre países, por ejemplo, Bolivia–Argentina, y el desplazamiento interno, como el caso colombiano.

Si bien entre las razones que explican los procesos de movimientos humanos han predominado los factores económicos, no siempre los sujetos migrantes logran consolidar el sueño de un futuro promisorio en tierras lejanas. Las experiencias que pueden o no resultar traumáticas son constitutivas de una transformación en la vida de los sujetos y en su percepción de tiempo y el espacio. Las migraciones inciden en las sociedades de los países, tanto los expulsos como los receptores. Económicamente es posible hablar del impacto de las remesas, sobre todo cuando un importante número de residentes en el extranjero envían regularmente dinero para el sostenimiento de sus familias. Las remesas pueden convertirse incluso en un importante renglón de la economía. También en los países en vías de desarrollo, la diáspora de ciudadanos calificados motivados por las diferencias significativas de los salarios entre el país de origen y el país de destino, se convierte en un factor en contra del desarrollo.

En el caso del desplazamiento interno, el impacto de la llegada a los centros urbanos de personas en situación de desplazamiento representa un importante desafío tanto administrativo como social. La integración de los recién llegados pasa por las posibilidades de ofertas laborales, de servicios sociales, y también por la capacidad de quienes llegan de desempeñarse en el nuevo escenario. Sin embargo, el alto número de desplazados y las precarias condiciones sociales rebasan las posibilidades de respuesta del Estado en un escenario en el que las condiciones reales para hacer un proyecto de vida digno son limitadas.

En América Latina los fenómenos migratorios, internos o entre países, no son recientes. Argentina, por ejemplo, ha sido un país receptor desde mediados de siglo XIX, tanto de personas provenientes de Europa como de los países vecinos. Además, también fue un país cuyos ciudadanos emigraron a mediados del siglo XX en busca de mejores oportunidades. En la actualidad, los flujos migratorios parecen renovarse y es posible afirmar que la Argentina actual es posible gracias a las contribuciones que los distintos contingentes de inmigrantes han realizado en las estructuras económica, demográfica y cultural del país. (Texidó et International Organization for Migration, 2008, 11). En una medida importante, las migraciones del campo a la ciudad fueron claves en la constitución de las ciudades en Argentina y en América Latina a lo largo del siglo XX.

El fenómeno del desplazamiento ha estado históricamente vinculado con el crecimiento de las ciudades, pero en Colombia se ha incrementado en los últimos diez años. Por otra parte, resulta particular que además de los movimientos migratorios suscitados por la industrialización, el conflicto armado haya provocado múltiples movimientos a lo largo del siglo XX. Aunque este no es un problema reciente, las cifras se han incrementado considerablemente. Según la organización no gubernamental *Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento*,

CODHES el número de desplazados entre 1985 y 2010 es de más de cinco millones de personas.<sup>29</sup>

A través de análisis filmico de la representación de la migración en los films: *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, Colombia, 2003) y *Bolivia* (Adrián Caetano, Argentina, 2003), nos proponemos señalar la importancia de que estas temáticas se desarrollen dentro de las cinematografías nacionales y el potencial estético de las mismas. Estas producciones nos ofrecen dos contextos migratorios diferentes, mientras que *La primera noche* se encarga de mostrarnos el desplazamiento al interior de un país en la lógica campo-ciudad y en unas circunstancias particulares como las del conflicto colombiano; *Bolivia*, nos muestra una migración entre países de América del Sur, en la cual se hacen evidentes la marginación y exclusión como materialización de imaginarios históricos. En ambas, las identidades son puestas en juego generando dinámicas en las que el tiempo y el espacio son trastocados.

En cuanto a las narrativas, estas dos producciones nos ofrecen maneras diferentes de representar el problema. La comparación de las estrategias narrativas y las elecciones estéticas nos permiten evidenciar la relación de lo narrado con la forma de narrarlo, sus implicaciones. Algunos de los elementos relevantes para el análisis están en relación con lo que ambas películas significan en sus respectivos contextos. Las dos producciones se realizaron con apoyo de Estado. *Bolivia* contó con apoyo del INCAA Instituto Nacional de Cinematografía y Artes de la Argentina. *La primera noche* obtuvo recursos del Estado a través del Premio Opera Prima al guión, del Ministerio de Cultura de Colombia. En los dos casos, los temas que abordan han sido poco tratados en las cinematografías nacionales y ambas representan un desafío en su tratamiento para no caer en discursos estereotipados o sensacionalistas.

Aunque *Bolivia* es una producción argentina, Israel Adrián Caetano su director de origen Uruguayo. La película tiene dos antecedentes relevantes: primero, la muerte de un brasilero a golpes por parte de hinchas argentinos cuando cantó un gol hecho por Nigeria; y segundo, como lo han registrado la crítica y la ficha técnica, la película se basó en un cuento corto de Romina Lafranchini. Otro elemento que nos interesa tener en cuenta es que Freddy y Rosa, los protagonistas de la película son no-actores, como tampoco lo es Enrique el dueño del bar. La película en blanco y negro, relata la historia de Freddy un boliviano recién llegado, un inmigrante ilegal que busca trabajo y termina como parrillero de un restaurante de barrio.

*La primera noche* por su parte, es la *opera prima* del director colombiano Luis Alberto Restrepo quien tiene una importante experiencia en la dirección de telenovelas y documentales. Por una parte, nos interesa ver la manera en la que la película da cuenta de una situación catalogada como crisis humanitaria por organismos internacionales, pero también de las implicaciones formales de la construcción narrativa, y mediante las cuales se da forma a un discurso particular sobre el tema. A diferencia de *Bolivia*, el reparto está conformado por actores profesionales provenientes de la televisión.

*Bolivia* ha sido catalogada como modesta, sin embargo, es bastante arriesgada en el manejo del lenguaje cinematográfico. Tiene una estructura lineal en la que el manejo del tiempo acompasa el desarrollo del conflicto. En las maneras de transitar el

---

<sup>29</sup> Boletín informativo de la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento, Número 77, Bogotá. 15 de Febrero de 2011

principal procedimiento es el corte, notorio sobre todo en la yuxtaposición de planos fijos y cerrados sobre objetos pequeños, y mediante los cuales se describe el lugar donde se desarrolla la historia. La secuencia inicial que presenta un recorrido por el lugar, construye el espacio mediante el detalle. El restaurante de barrio que será el escenario del relato, es descrito mediante imágenes fijas de objetos que muestran su naturaleza. Particularmente, la mirada fija sobre los objetos los dota de significación. Es decir, llamar la atención sobre el mobiliario del bar como las tasas, las copas, la cafetera, algunas fotografías del equipos de fútbol, el local mismo en su interior y en sus fachada, los hace parte del mundo donde transcurre la acción, plagado de objetos anodinos y cotidianos, un lugar donde no tendría que pasar nada extraordinario. Así mismo, mientras estas imágenes se van yuxtaponiendo en forma de álbum fotográfico, escuchamos en la voz de Enrique, dueño del restaurante, la descripción de lo que sucede en el café: la hora de ingreso, lo que pasa en el día, los momentos de mayor afluencia y trabajo, las preguntas de rigor al recién llegado, si tiene papeles, hace cuánto llegó, y finalmente la pregunta que nos introduce en el que será el tema central de la película, si aprendió a hacer asados en Perú, a lo que el personaje responde: *yo no soy peruano, soy boliviano*.

La migración de Bolivia a Argentina es un fenómeno que se ha presentado desde los años sesenta, en su mayoría ha estado motivada por factores económicos. Con el 15% de la población migrante en Argentina, Bolivia ocupa el segundo lugar después de Paraguay. Es decir, que Freddy, boliviano y Rosa, Paraguaya, hacen parte de esta forma de migración, son el rostro de esta estadística.

En el caso de la cinematografía colombiana, es posible escuchar la queja de que a menudo las historias se relacionan con temas de la violencia, o las violencias, asociadas a los diferentes problemas de la sociedad. Sin embargo, aunque la opinión parece motivada por la aparente ausencia de otros temas, los críticos insisten en que no son tantas las producciones dedicadas al tema, y que tampoco se trata de un tópico agotado. En el caso del desplazamiento forzado causado por el conflicto *La primera noche* es una de las pocas películas que se han realizado.

En esta historia, Toño y Paulina protagonizan el drama de dos desplazados que llegan a la ciudad. El director opta por un montaje paralelo en el que se va dando cuenta de la vida de los personajes antes de este momento. La pareja huye de un contexto de violencia en el que su vida está en riesgo. Pero este no es el único hilo de la trama, pues también existe entre ellos un conflicto amoroso. Toño y Wilson son hermanos, y ambos están enamorados de Paulina, quien finalmente termina siendo la pareja de Wilson. Este conflicto se irá haciendo cada vez más complejo con el devenir de los acontecimientos, dado que ambos hermanos toman rutas opuestas. Pesé a tener dos hijos pequeños con Paulina, Wilson, animado por su tío Joaquín comandante de la guerrilla, toma las armas y se va con el grupo insurgente. Mientras que Toño, con el ánimo de obtener la libreta militar para poder estudiar o trabajar, decide prestar el servicio militar.

## 2. Rostros de migrantes

En *Bolivia*, el relato comienza con el día. En la mañana el restaurante tiene pocos clientes, algunos conversan con Enrique, y de paso la conversación sirve para reforzar un poco la distancia y el desconocimiento de la ubicación de los países latinoamericanos, asumiendo a Perú como un país más de Centro América. Una película que inicia sin mayor pretensión más que *contar una historia de un bar con*

*siete personajes*<sup>30</sup>. Los créditos se alternan con la secuencia de un partido de fútbol entre Bolivia y Argentina, se plantea la partida que tendrá lugar entre los personajes. Mientras tanto se sobreponen los sonidos de la narración y la letra de la canción *El cóndor Mallcu*, del grupo musical boliviano Los Kjarkar.

Se ponen de manifiesto dos identidades estereotipadas y diferenciadas. Esta secuencia que parece desencajar en la construcción del relato, pues pareciera meramente ilustrativa porque no está vinculada a otros elementos mediante estrategias de montaje, aporta anticipando las rivalidades expresadas en el fútbol y en las diferencias de identidades nacionales. Sin embargo, esta “ambientación” resulta una condensación de parte de la situación, de la superioridad argentina expresada en el fútbol, frente a la percepción del boliviano que llega a Buenos Aires. Desde el inicio de la película es posible ir identificando brotes de violencia, por una parte se refuerza el discurso xenofóbico apelando al desconocimiento como matiz del mismo, pero también rápidamente se hacen presentes manifestaciones de violencia verbal e incluso la insinuación de una posible violencia física hacia el protagonista.

Freddy empieza su primer día de trabajo, sirve un café, prende la parrilla, va transcurriendo la cotidianidad. Los personajes del bar van revelando su identidad. Se cruzan miradas y acciones que van tejiendo una trama en principio distendida, de conversación y trabajo. Rosa llega tarde, el disgusto de Enrique es evidente desde el gesto. Las miradas caen sobre Rosa, pero nadie a excepción de Freddy responde a su saludo. Las condiciones laborales son claramente desventajosas. Al reclamo de su llegada tarde, Rosa responde que no tiene problema en quedarse hasta tarde y no cobra horas extras, pero no hay discusión posible porque Enrique le recuerda que ese era el arreglo. Aunque en la actualidad, a diferencia de otras épocas el fenómeno migratorio femenino ha sido visibilizado, las situaciones no son mejores. Si anteriormente la migración femenina estaba ligada a su pareja, ahora las mujeres migran solas buscando una mejor situación social y económica.

En el país de acogida, a menudo deben lidiar con largas horas de trabajo, obligaciones financieras (incluyendo el envío de remesas a sus familias), responsabilidades familiares (porque deben criar a sus hijos en el país de destino o sufren la culpa y las preocupaciones de haberlos dejado atrás, al cuidado de sus parientes), la aculturación (incluso la discriminación) y las expectativas sociales en el plano de la competitividad. (Organización Internacional para las Migraciones, OIM<sup>31</sup>)

Rosa continúa su trabajo mientras transcurre la vida del bar, entran y salen hombres, se comenta el trabajo y vamos conociendo a los habitantes del lugar. Tres taxistas, uno de ellos ahogado con problemas económicos, y Héctor un vendedor ambulante homosexual proveniente de la provincia de Córdoba.

Después de que Rosa recibe una agresión verbal por parte de un cliente, Enrique le pide a Freddy que lo saque, y a raíz de esto se produce una agresión verbal de desprecio. En principio la situación es matizada por el estado de embriaguez del agresor, y también porque es un extraño en el lugar. Un incidente sin trascendencia porque Enrique contiene la respuesta de Freddy frente a la agresión.

A la hora del almuerzo el lugar se llena, mientras tanto escuchamos una conversación entre Enrique y Héctor, en la cual Héctor le cuenta a Enrique que se va para Córdoba,

---

<sup>30</sup> Según el propio Caetano. <http://litastantic.com.ar/bolivia>

<sup>31</sup> [http://www.eclac.org/mujer/reuniones/mesa38/OIM\\_Migraciones.pdf](http://www.eclac.org/mujer/reuniones/mesa38/OIM_Migraciones.pdf)

porque no encuentra trabajo, y a la vez le recrimina que haya contratado a un extranjero, –se tiene que fijar en la gente de su país y no tomar gente de afuera– le dice.

Rosa y Freddy comen cuando ha bajado el barullo de la hora del almuerzo, y tienen una conversación en la que Freddy indaga en la vida de Rosa. Pregunta por el tiempo que lleva trabajando en el bar y viviendo en Buenos Aires. En esta conversación también sabemos que la única razón de Freddy para estar allí es económica, que no lleva muchos días en la ciudad y que en su país dejó a sus esposa y tres hijas. Rosa aunque lleva más tiempo no se acaba de adaptar y manifiesta su deseo de volver.

En *La primera noche* la narración comienza con la huida en medio de la noche de Paulina con sus dos hijos y Toño. No parecen tener el rumbo claro y las condiciones de este viaje que emprenden son precarias, por decir lo menos. No se trata solo de expectativas económicas como en el caso de Freddy. En este caso la huida es perentoria, y el viaje es fundamental en la historia.

Paulina y Toño corren con los niños en brazos, es de noche, en el campo, una zona boscosa que hace difícil el recorrido. A pesar del llanto de los niños, de las caídas de Paulina, del agotamiento y de la oscuridad, los personajes no se detienen. Finalmente, llegan a la casa de un familiar, Toño se culpa de lo que sucedió, Paulina le cuenta que mataron a Doña Elvia, y Toño entre sollozos continúa haciendo la lista de los muertos. Una vez reacciona, entiende que se tiene que ir, porque en este momento lo deben estar buscando, se quita el uniforme del Ejército, le pide plata prestada y le da instrucciones a Paulina de quedarse, pero ella no lo escucha, toma a ambos niños en brazos y sale. En medio de la discusión Paulina le dice –*yo no voy detrás suyo, porque yo hace mucho tiempo estoy sola*. Al amanecer están al borde de una carretera por la que pasa un camión. Paulina se sube sin bacilar, mientras tanto Toño mira, una vez se pone marcha Toño lo alcanza corriendo y se sube. Paulina tiene claro para donde va. Aunque no logra calcular su destino su plan es irse para Bogotá a buscar trabajo.

Los estudios sobre la situación de la mujer desplazada revelan que las condiciones de vulnerabilidad son mayores, además un porcentaje importante de la jefatura de hogar está en manos de las mujeres.

Las imágenes femeninas que emergen de estos estudios, ofrecen una visión multifacética y a veces contradictoria. Por una parte, figuran las víctimas despojadas de su tierra, su ambiente, su cultura y desgarradas por las pérdidas de sus cónyuges, hijos, hermanos o nietos. Por otra, las mujeres decididas a redefinir de sus proyectos vitales y a asumir los desafíos de la sobrevivencia en condiciones nuevas. (Ramírez, 2001)

Un primer *flashback* nos sitúa en el momento en que Paulina llega a la vereda en la que viven los hermanos, y en la que la vida transcurre sin mayor novedad. Así, la narración avanza, por un lado con el tránsito de los que huyen a la ciudad, y por el otro con los acontecimientos que van tejiendo las causas del desplazamiento.

Para el director la principal intención de la película es hacer el conflicto más cotidiano con el fin de alejarlo de la cifras, y de esta manera hacerlo más humano desde un punto de vista que permita acercar a la gente al problema. (Kinetoscopio, N°65:34-35). Sin embargo, permanentemente se remite al triangulo amoroso entre Paulina, Wilson y Toño, es decir, que la historia mediante la cual nos acerca al problema termina siendo de una relevancia tal que opaca el drama humano. El conflicto y la huida se

convierten parte de una situación establecida en el cual cada actor del conflicto juega un rol determinado. Se hace difícil pensar en el desplazamiento como el drama que viven millones de colombianos.

El desplazamiento en Colombia no es un problema contemporáneo, pues más allá de los procesos migratorios que conocemos como parte de la formación de las urbes latinoamericanas, en Colombia las diferentes violencias a contar de la década del cincuenta han generado desplazamiento forzoso a causa de un conflicto que ha mutado pero que presenta como constante el escenario rural. Esta historia también remite al pasado y se enmarca en un ámbito familiar que es enunciado en algunas escenas. Por ejemplo: frente a las advertencias de Joaquín, líder guerrillero de la zona y hermano de Elvia, la madre de Toño y Wilson, sobre el escalonamiento del conflicto a causa de una posible incursión de los paramilitares, Elvia responde de manera contundente:

*–Ustedes salgan corriendo a esconderse, que nosotras quedamos poniendo el pecho aquí!*

*Joaquín – no, no Elvia, es que usted también se va! O quiere que le pase lo mismo que a papá que lo mataron por quedarse cuidando un pedazo de tierra y un rancho*

*Elvia –entre sollozos– y es que usted cree que toda esa bala que ha estado dando por ahí nos va a resucitar a mi papá.*

Los dos jóvenes hermanos que en el principio podríamos decir, hacían parte de la sociedad civil campesina, se convierten en actores del conflicto, Wilson se une a la guerrilla y Toño al ejército. No se trata de elecciones políticamente coherentes con los idearios de cada uno de los grupos, es más una decisión motiva por las circunstancias que los rodean. La presencia de los actores en la zona es parte de la historia, por una parte la presencia de la guerrilla queda clara en relación de Elvia con el comandante guerrillero de la zona. El ejército aparece a través de Toño que se integra a sus filas y también en una secuencia en la que el sargento cita a los habitantes de la población para advertirles de la información que tienen según la cual ellos cooperarían con el grupo ilegal. Finalmente, los paramilitares entran en escena en una acción armada en la que muere Elvia, quien como personaje cobra relevancia, pues asume decididamente una postura haciendo caso omiso de las advertencias sabiendo que esto puede costarle la vida.

La relación entre Freddy y Rosa, es fuerte, no solo por ser compañeros de trabajo sino también porque surge entre ellos una identificación que los acerca. Al día siguiente al salir del trabajo, Rosa prefiere irse con Freddy que con Marcelo, uno de los taxistas del bar que le ofrece llevarla a dar una vuelta. Rosa y Freddy se van a bailar, y en medio de la conversación, Rosa indaga por la vida de Freddy en Bolivia. Mientras Freddy está jugando en una máquina Rosa le hace preguntas, descubrimos que Freddy trabajaba en el campo, y se fue para Buenos Aires por que llegaron los *yanquis* –quemaron todo, arrasaron todo– dice. También es un desplazado.

### 3. Llegar a la gran ciudad

Cuando llegan a Bogotá, Paulina y Toño tendrían una nueva oportunidad. Paulina tiene una conocida que vive en Bogotá y le dio el número de teléfono para que la llamara si alguna vez venía. A través de esta acción Paulina se conecta con su lugar, o

por lo menos busca establecer una red de apoyo. Pero después de realizar la llamada esta posibilidad se disuelve, porque a pesar de que le contestan le dicen que hace tres meses no saben nada de la persona que busca. Esta conexión resulta vital, es la búsqueda de oportunidades, de apoyo, de un territorio conocido a través de otros. Sin esta opción el panorama se complica. La ciudad a la que han llegado es enorme, desconocida, multitudes de gente en las calles, entre las que Paulina y Toño parecieran perderse, así lo vemos en un plano general del centro de Bogotá.

Esta conexión, se manifiesta como una necesidad. Aunque de otra manera podemos verla también en *Bolivia*. Es el primer día de trabajo, Freddy pide permiso para salir a llamar, tiene que esperar un instante la respuesta de Enrique y además, pedirle un adelanto de su pago para poder realizar la llamada. Por recomendación de Enrique, Freddy va a llamar a un locutorio *particular* que funciona en una casa. El ambiente familiar, el patio interior de una casa y la conexión con la familia remiten a la dicotomía del migrante del espacio íntimo, familiar, el allá idealizado sobre el cual recae la memoria (Trigo, 2000:282). Pero también visualmente la construcción que propone Caetano llena este momento de valor y significado de la conexión con la identidad. En este caso una identidad mediada por lo nacional, que tiene nuevamente que ser reiterada por el protagonista, otra vez confundido con un peruano, el rectifica, soy boliviano.

La escena de la casa es construida minuciosamente, se destaca un plano cenital en el que se dibuja el patio, y que constituye también una marca del autor. Tras una corta conversación familiar y cariñosa, en la que el plano se va cerrando sobre Freddy, la imagen se ralentiza, el tiempo se enrarece, y se escucha de nuevo una canción de los Karjas.

Mientras en el campo, la tierra y el techo les proveen a los habitantes condiciones de vida digna, la llegada a la ciudad los arroja a la marginalidad. Al caer la noche los recién llegados no tienen albergue, el primer habitante con quien pueden entablar relación es justamente un hombre de la calle que conoce bien las necesidades de quienes sin recurso llegan a la ciudad y trata de sacar provecho de esta situación. Esta circunstancia es parte fundamental de la representación del desplazamiento. La escena de las personas que llegan del campo en situación de desplazamiento, pero que además no cuentan con apoyo de redes familiares. Si bien no es la totalidad de ellos, si es una imagen frecuente en las ciudades de Colombia, en este sentido es un acierto en la representación del problema, además de que como lo refiere Restrepo, fue esta imagen la que inspiró su historia.

La identidad en la ciudad se ve sometida a controles. No solamente el control social que basado en la apariencias se permite discriminar, sino el control institucional policial que exige conocer la identificación. Freddy y Toño tienen que enfrentar estos controles en los que no solo son vistos con sospecha sino que son maltratados. Requisas con golpes, amenazas y maltrato físico son el común denominador. Freddy sabe que tiene que mentir, no puede decir a qué vino, se inventa que está de visita donde un familiar, y cuando le preguntan si está trabajando lo niega. Toño en cambio no es ilegal en el país, pero haber desertado del ejército tras herir de muerte a un sargento, que hizo caso omiso de la incursión paramilitar, lo pone en una situación en la que el contacto con cualquier autoridad se convierte en una amenaza, no solo queda frustrado su sueño de tener la libreta militar para poder trabajar, sino que ahora además es fugitivo.



Como ya lo dijimos, la formación de las ciudades latinoamericanas a partir de la década de 1930, ha estado caracterizada por el asentamiento de grupos migratorios provenientes de zonas rurales, sin embargo, la situación que presentan los desplazados en la década del noventa, a causa del escalonamiento del conflicto en Colombia, los sitúa en un grupo diferente. No hay una atracción económica: ni oro, ni petróleo, ni desarrollo industrial. La motivación imperante es salvar la vida. La comunidad de personas desplazadas es un importante sector de la población colombiana que no participa de los derechos ciudadanos, y que no le han sido dadas las garantías mínimas para llevar una vida digna. Como lo afirma Romero, vastos sectores sociales —los últimos estratos de la masa— constituyeron un mundo dos veces marginal: porque habitaban en los bordes urbanos y porque no participaban en la sociedad normalizada ni en sus formas de vida (Romero, 1999:414).

*La primera noche* es una de las pocas películas colombianas que se ha ocupado de este problema, y esto la convierte en una referencia obligada. El relato de los campesinos que llegan a la ciudad, no tanto en busca de unas mejores condiciones para su vida, sino como la opción que tienen para salvarla, representa el drama de más de cinco millones de personas que en Colombia ha sido víctimas del desplazamiento. Según Oswaldo Osorio, ninguna otra cinta ha retratado y explicado de forma tan clara y contundente este doloroso proceso que concentra en sí las causas y las consecuencias de la violencia y el conflicto del país. (Osorio, 2010:25)

#### 4. Conmover, entretener, concientizar

Después de la secuencia introductoria se hace reconocible el espacio de la parrilla como un lugar que se ha dotado de significado pues será donde se desarrolle la acción, y se han asignado los lugares desde los cuales se harán evidentes las expresiones de xenofobia que irán apareciendo a lo largo de la película. En este primer minuto nos situamos espacialmente el lugar donde se desarrollará la trama, tanto por la ubicación espacial a través de las descripciones visuales y de la situación entre los personajes por medio de establecimiento de las “condiciones” de trabajo.

A la vez el espacio se cierra mediante planos fijos que muestran los objetos. Planos detalle tales como: el reloj de pared, la máquina de café, un pequeña jarra, la parrilla, una tabla de picar y un cuchillo, varios elementos del restaurante, fotografías de futbolista, un edicto de policía y un letrero en la ventana que dice: "se necesita parrillero/ cocinero", nos sugieren un *lugar*, cierta intimidad. A estas imágenes se les suma una conversación entre Enrique el dueño del restaurante y Freddy, el empleado recién llegado, y protagonista de la historia- En ésta se dan los horarios de trabajo, las funciones, algunas descripciones de lo que sucede en este *lugar*. Los clientes, las rutinas, lo que buscan allí. En estos primeros trazos nos dan una generalidad de lo cotidiano del restaurante.

En *La primera noche* se recoge el dolor de un drama, y bajo la historia romántica que se torna en melodrama, evidentemente no hay un final feliz. Mediante esta temática, que como lo afirma el director se ha puesto en cifras, y se ha informado hasta el desgaste, la película busca renovar la sensibilidad frente a la crisis humanitaria. Así, las elecciones estéticas dan un viraje para conmover y de este modo justificar también ciertas acciones en los personajes. Los primeros planos de los protagonistas con expresiones como: llanto intenso, el rostro desencajado, la nostalgia del tiempo pasado, o los diálogos con frases contundentes sobre la vida familiar, son estrategias persuasivas pero que quizá alejan al espectador del objetivo y del problema político.

Pero por otra parte, la estrategia del montaje en paralelo intensifica el drama, y nos permite establecer una comparación entre la vida que llevaban los personajes y lo que viven tras el desplazamiento. También, el montaje resulta clave para la progresión de la historia.

A través de estos elementos, la representación del desplazamiento aporta en la construcción de una mirada crítica permitiendo que el cine como producción cultural instale un discurso que, orientado a visibilizar antecedentes y matices que profundizan y guían la comprensión del problema, construyan de esta manera la reflexión que busca incrementar la sensibilidad y fomentar el debate. La mirada de los problemas de la sociedad a través del cine puede tener muchas opciones en su representación, y no es posible señalar cuáles de éstas resultan más adecuadas en relación a la selección de géneros o tratamientos, porque tampoco consideramos que haya unas más válidas que otras. Queda clara la necesidad de que existan artistas conscientes del legítimo rol de agentes discursivos capaces de situar los problemas representados, e inquietar al espectador sobre ellos. En este caso, poner en la pantalla a los campesinos que migran a la urbe a causa del desplazamiento es darle relevancia a unos sujetos cuya presencia en la ciudad se volvió cotidiana, de algún modo invisible.

El hecho de que el director cuente entre sus producciones anteriores con un documental realizado con personas que viven en la calle, nos permite afirmar que existe de antemano una sensibilidad frente al tema que se conjuga con las apuestas narrativas y las búsquedas estéticas. La película debe enfrentarse a una pregunta fundamental que emerge con el acercamiento a un tema político y social como este: cómo plantearse este fenómeno, qué tratamiento tendría que tener. ¿Hacer una denuncia, generar una mayor conciencia en la sociedad colombiana de este drama humano? En la manera como se desarrolla el guión no hay ya espacios para militancia, no es posible por lo menos desde la historia como está construida tomar una postura frente a uno u otro de los actores con los que simpatizan o militan los personajes, en este sentido la película se diferencia del documental militante o de la investigación antropológica. Por tratarse de una ficción, la intención política se disuelve, no hay una toma de posición crítica sobre el problema, sino más bien una descripción del mismo. *La primera noche* es una ficción que tiene un doble juego con la realidad. Primero, es un relato de una situación que continúa siendo parte de la actualidad nacional, que y por lo tanto sigue teniendo un correlato noticioso. Segundo, bajo los ropajes de la ficción y la interpretación de actores, el drama se hace menos tedioso, y más tranquilizador. Menos tedioso porque a través de la historia de amor y de la emoción, esta ficción resultará conmovedora. Y tranquilizadora, porque finalmente permite que nos acerquemos al drama a través de actores, que acostumbramos ver en la televisión interpretando diferentes personajes, entran y salen de la pantalla sin perturbar las conciencias de los espectadores.

Esta doble actitud hacia la realidad constituye la tensión semántica en cuyo campo el cine progresa como arte. Pushkin definió la fórmula de la emoción estética con estas palabras: «La ficción me hará derramar lágrimas» Con una precisión genial se señala así la doble actitud del espectador o del lector hacia el texto de la obra. «Derramar lágrimas», es decir, acepta la realidad de la obra de ficción. El espectáculo despierta en él las mismas emociones que la vida. Pero al mismo tiempo tiene presente que es «ficción» (...) El arte requiere una emoción doble: olvidar que se trata de una ficción y, al mismo tiempo, no olvidarlo. Solo en el arte nos puede horrorizar un crimen y deleitar el actor en el papel del criminal. (Lotman, 1979: 25 y 26)

Mediante la fotografía y los movimientos de cámara, por lo demás muy bien logrados, es posible establecer una *conmoción* significativa dado el problema en cuestión. Pero ante esta posibilidad atribuida al cine dada la capacidad polisémica de la imagen, se interponen ciertas tendencias igualmente imperantes en el desarrollo cinematográfico, y que permean los relatos para llegar a un mayor público. Así, el problema no será *aceptar la realidad de la obra de ficción*, que en el film de Restrepo, es además, una yuxtaposición, ya no entre ficción o no ficción, sino entre *conmoción* y entretenimiento.

Adicionalmente, la técnica de resituar las situaciones documentales a través de una representación *ficcional* implica que los personajes involucrados en la situación no logren una distancia crítica frente al proceso que viven, y su encarnación no termine ofreciendo puntos de vista de mayor provecho en la construcción de la representación-ficción.

Caetano, por su parte, propone igualmente un film en el cual una historia de ficción altamente estetizada se convierte en la representación de un problema real. A diferencia de *La primera noche*, los protagonistas de *Bolivia* no son actores profesionales. Pero tampoco en este caso podría decirse que se trata de un documental de carácter histórico o político que permita conocer o denunciar el problema de la migración, la discriminación, el desplazamiento o la violencia. Cabe entonces preguntarse si es que la realidad representada en *La primera noche*, es menos real por tratarse de un trabajo actoral, o por el contrario este profesionalismo sumado a la capacidad del director de construir dramáticamente la historia hacen que estemos más ante una hiperrealidad que ante un producto de la ficción. Por el contrario, saber que los protagonistas de *Bolivia* no son actores aumentaría el porcentaje de realidad asignado a film, o el hecho de que el director haya decidido hacerlo en blanco y negro lo acerca en apariencia al documental. En este punto estamos de acuerdo con Niney (2009:182), cuando se pregunta si no ayuda la puesta en escena a dar valor a eso natural, a develar detrás de lo natural aparente los rituales de una sociedad y las “razones” que motivan a sus actores.

En ambos casos las estrategias narrativas también son motivadas por razones de la producción, por eso es más productivo para este análisis llamar la atención sobre la selección del tópico. Es decir, la primera elección, la inquietud genuina de contar esta historia. La decisión es política, incluso cuando Caetano dice que quería contar la historia de los personajes de un bar, eligió un bar particular situado en lugar específico de la ciudad, obviamente serán otras las historias que se puedan encontrar en un bar de Palermo. Una revisión de la filmografía de ambos directores nos permite afirmar que no se trata de decisiones aisladas, la recurrencia sobre los sujetos marginales y un entorno específico así lo demuestra. Y aunque es posible encontrar claras muestras de autoría, no parece ser el objetivo de los directores, más bien apelan a un realismo puro mediante la reproducción fiel de las apariencias de mundo, entrando en el juego de lo verosímil.

Las discusiones sobre el realismo de la imagen fotográfica y cinematográfica han sostenido que es la relación con el dispositivo y el proceso mismo de creación mimética lo que hace de esta una relación indiscernible. Pero más allá de las causales materiales de la formación de la imagen filmica, existe una preferencia por la imagen de lo real, por la búsqueda de la Realidad. Es decir, que es esta preferencia lo que genera la transposición de las estructuras y las estrategias discursivas de la poética de ficción a los contenidos de la realidad. No se trata de la exploración de los géneros de la *no ficción*, o de la continuación de los postulados de diferentes movimientos que

han abanderado el desarrollo de géneros documentales, de carácter etnográfico, reflexivo, de investigación o información. Se trata más bien de una metamorfosis de lo documental mediante la adopción del control de la creación.

Pero esta transposición introduce cambios en la relación con el espectador. Estar situados en el terreno de la ficción, con sus condiciones específicas, es decir, el trabajo con actores, locaciones, la existencia de un guión y la fabricación de una realidad, serían factores tranquilizadores para el espectador, que en cierta medida tiene claras las reglas de la ficción. Pero por otro lado, este realismo exacerbado puede resultar incluso más perturbador que la asepsia que ofrecer el recurso documental mediante el uso de testimonios o lugares reales.

No queremos decir tampoco que la representación cinematográfica permita hacer una radiografía de la realidad, pues no es este el objetivo del cine, pero sí permite acceder a un universo ajeno, que representado en la pantalla grande cobra una mayor significación.

## 5. Comentario final

Los sujetos migrantes deben afrontar situaciones complejas para reamar su proyecto de vida. Si bien, los dos casos que hemos visto aquí representan diferencias importantes, podemos decir que la representación de la migración ofrece un espacio importante de reflexión en torno a este problema, no solo porque los personajes y las situaciones son de gran verosimilitud, sino porque la dimensión es merecedora de atención.

Esta representación hace posible comprender aspectos claves de uno de los problemas más importantes en Colombia. Así mismo, nos obliga a una reflexión a partir de la cual se hace evidente que el fenómeno de desplazamientos hacia las urbes, y la instalación marginal de estos grupos migratorios es un tópico poco explorado por la cinematografía pese a sus dimensiones espaciales y temporales.

En ninguno de los casos los personajes han sido victimizados, por el contrario en medio de los respectivos dramas se accede a una representación digna que apunta a poner el tema en la escena pública revelando una dimensión de lo cotidiano que es prácticamente desconocida e ignorada.

Finalmente, el cine nos permite abrir espacios de reflexión sobre lo que nos presenta y sobre su sentido. El acercamiento mediante la ficción nos obliga a preguntarnos por la coherencia y por el sentido del conjunto de la representación, incluso por la autenticidad de la imagen, y por la manera como mediante la puesta en escena se enriquece la realidad, se nutre la transposición de la realidad en la pantalla.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NINEY, François: (2009) La prueba de lo real en la pantalla□: ensayo sobre el principio de realidad documental. Trad. Miguel Bustos García. México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

- S.A Kinetoscopio. La realidad del país no permite finales felices. En: Revista Kinetoscopio N°65 Vol.14, 2003, 34-35. Medellín - Colombia
- LOTMAN, Yuri M:(1979) Estética y semiótica del cine. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- OSORIO, Oswaldo: (2010) Realidad y cine colombiano, 1990-2009. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- RAMÍREZ, María Himelda: (2001) “El impacto del desplazamiento forzado sobre las mujeres en Colombia”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 3 | 2001, [En línea], Puesto en línea el 16 juin 2006. URL : <http://alhim.revues.org/index531.html>. consultado el 26 janvier 2012.
- ROMERO, José Luis: (1999) Latinoamérica: Las ciudades y las ideas. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- SUÁREZ, Juana: (2008) “Cine y violencia en Colombia: claves para la construcción de un discurso fílmico” En: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes. Bogotá: XII Cátedra anual de historia Ernesto Restrepo Tirado. Museo Nacional de Colombia, 2008, p. 87 - 108.
- TEXIDÓ, Ezequiel, et International Organization for Migration: (2008) Perfil migratorio de Argentina. Buenos Aires: Organización Internacional para las Migraciones

## FILMOGRAFÍA

- CAETANO, Adrián. (2003) *Bolivia. Argentina*
- RESTREPO, Luis Alberto (2003) *La primera noche. Colombia*