

Desplazamiento y fantasmas en Retratos en una mar de mentiras (2010) de Carlos Gaviria

Alberto Fonseca¹

Resumen: La película *Retratos en un mar de mentiras (2010)* de Carlos Gaviria trabaja con el desplazamiento interno que ha afectado la vida de más de cuatro millones de colombianos en 50 años de conflicto armado. Marina y Jairo regresan a su pueblo en la costa norte para presenciar los cambios y masacres ignoradas en el centro del país. Gaviria utiliza técnicas del *road movie* para explorar los distintos discursos nacionales que han permeado la sociedad colombiana durante la primera década del siglo XXI.

Palabras Clave: películas colombianas - desplazamiento forzado - *Retratos en un mar de mentiras* - condiciones sociales en Colombia - Carlos Gaviria.

Abstract: Carlos Gaviria's film *Retratos en un mar de mentiras (2010)* underscores the internal displacement that has affected more than four million Colombians in 50 years of an armed conflict. Marina and Jairo return to their hometown in the northern part of Colombia to witness the social changes and killings so often ignored in other parts of the country. Gaviria borrowed techniques from the *road-movie* genre to explore the distinct national discourses that permeate Colombian society during the first decade of the XXI century.

Keywords: Colombian film - Colombian forced displacement - *Retratos en un mar de mentiras* - social conditions in Colombia - Carlos Gaviria filmmaker.

Una gran parte de la producción fílmica colombiana reciente representa de manera obsesiva los diferentes acomodamientos que han modificado los discursos nacionales. La emergencia durante los últimos diez años de producciones que exploran la violencia del narcotráfico como *Sumas y restas (2005)* de Víctor Gaviria, el horror que crea en la psique de los combatientes el conflicto entre guerrilleros y soldados en *El Páramo (2011)* de Jaime Osorio, y películas taquilleras como *Soñar no cuesta nada (2006)* de Rodrigo Triana y *Satanás(2007)* de Andrés Baiz que cuentan eventos que sacudieron la sociedad de su tiempo, son ejemplos de la necesidad creciente de revelar las historias de la llamada “crisis” colombiana.

En *El fin del rebusque: el cine colombiano desde 1998 hasta 2007*, Ricardo Silva Romero señala cómo en los últimos diez años en Colombia se estrenaron 63 producciones con una gran calidad técnica y con un número importante de espectadores que se animaban por mirar películas nacionales. Este crecimiento en la producción colombiana está unido a las nuevas leyes fílmicas en las que destaca la ley 814 de 2003 que impulsa la producción y la visibilidad de las producciones colombianas internacionalmente y que ha permitido acuñar referencias al llamado “New Colombian Cinema”. Sobre esta ley 814, la crítica Juana Suárez señala la importancia de esta ley en la producción tanto en el mercado nacional como internacional de películas colombianas.

Frequent references to “new Colombian cinema” in recent academic and non-academic debates, blogs, and publications have to do with the results of Law 814 or the Law on Filmmaking in 2003 that, to some

¹. Alberto Fonseca es colombiano y profesor asistente de español en North Central College, EE.UU. Fonseca tiene un doctorado de la University of Kansas, un máster en historia de la Virginia Tech University y una licenciatura de la Universidad Nacional de Colombia. Sus áreas de investigación incluyen la narco-novela y la literatura contemporánea colombiana y mexicana. Fonseca ha presentado su trabajo en diversos congresos y ha publicado recientemente en la revista *Symposium*.

extent, has reactivated film production, increased international collaborations, and improved the visibility of Colombian Cinema in the transnational sphere (180).

La ley de difusión y patrocinio de producciones y co-producciones con países como España y Estados Unidos cumple un objetivo doble. Por un lado, permite que las producciones colombianas encuentren un eco internacional con difusión en canales internacionales y colaboraciones transnacionales. Por otro lado, logra la exposición de diversos grupos sociales y maneras de pensar el país, en especial el conflicto armado y sus secuelas emocionales, sociales y políticas.

La película, *Retrato en un mar de mentiras* encarna la posibilidad de difusión de las producciones colombianas a nivel tanto nacional como internacional, pero al mismo tiempo trabaja con los diferentes traumas que aquejan a una nación víctima de un conflicto violento. La película de Gaviria no es la única producción que trabaja el tema de la guerra y el desplazamiento forzado de personas. Una mirada rápida al catálogo de títulos en los diez últimos años nos permite ubicar la película *La primera noche* (2003) de Luis Alberto Restrepo, que cuenta la historia de una familia desplazada y su primera noche en Bogotá como un ejemplo muy eficaz del drama del desplazamiento interno. Otro ejemplo es la película *Los colores de la montaña* (2010), en la que la mirada del conflicto se posa en un grupo de niños que experimenta las dinámicas de la guerra y en la que vemos la expulsión de pobladores perseguidos por algún grupo armado.

La película *Retratos en un mar de mentiras* (2010) de Carlos Gaviria trabaja con los diferentes ciclos de violencia que han afectado el campo en Colombia, especialmente el desplazamiento forzado de campesinos a las grandes ciudades. Marina, el personaje principal del filme regresa a un pueblo de la costa Atlántica desde Bogotá en un viaje que despierta la memoria, los traumas y la realidad muchas veces ignorada del país. Este artículo analiza la lucha por la memoria de su protagonista, que une la historia familiar de Marina con las historias colectivas de los desplazados en Colombia. Por un lado, la película de Gaviria se detiene en una serie de retratos fotográficos y fantasmales a la manera que Avery Gordon explica en su libro *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, como una manera de capturar la experiencia social. Por otro lado, la película funciona como una película de carretera que privilegia una mirada a una sociedad colombiana en transición. Este movimiento entre los retratos y los muertos que nos susurran sus historias y la movilidad de sus protagonistas constituye el factor dinámico de la película de Gaviria.

La película tiene como protagonista principal a Marina, una joven retraída que vive en uno de los muchos cinturones de miseria de la ciudad de Bogotá. Marina es siempre catalogada como “una chica con problemas” o “embobada”. Después de la muerte de su padre, debido a un deslizamiento de tierra en la invasión donde vivía, Marina y su primo Jairo deciden volver al pueblo donde fueron expulsados sus familiares y reclamar las tierras que les pertenecían. En su viaje, desde el centro del país hasta la costa norte, se enfrentan a la belleza de un paisaje opacado por el conflicto. Al llegar a su pueblo, son secuestrados por unos para-militares que son ahora los dueños ilegítimos de sus tierras y Jairo es herido cuando intentan escapar.

La violencia en el filme de Gaviria, refuerza la preocupación por las secuelas sociales de una crisis con sus espectros de inestabilidad política y económica. En *Una mirada integral al desplazado en Colombia*, el investigador Lizandro Alfonso Cabrera señala que entre 1985 y 2001, dos millones de colombianos han sido desplazados de sus tierras y forzados a alimentar los cinturones de miseria de las ciudades industrializadas. Igualmente, la socióloga Jasmin Hristov señala que el número de

asesinatos políticos en Colombia ya excede el número de los cometidos por las más fuertes dictaduras Latinoamericanas en el pasado (14) y el investigador Robin Kirk apunta como en los últimos años del siglo XX “uno de cada 40 colombianos es un refugiado” (1). Estas cifras alarmantes son reforzadas por los testimonios y la investigación del recientemente publicado informe *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* donde leemos que “entre 1958 y 2012 el conflicto armado ha ocasionado la muerte de por lo menos 220.000 personas, cifra que sobrepasa los cálculos hasta ahora sugeridos” (20).

Colombia se convierte de esta manera en un caso particular en el contexto latinoamericano debido a los diferentes grupos involucrados (guerrilla, ejército, paramilitares, bandas criminales) y al incrustamiento que la violencia y sus prácticas han encontrado en la sociedad. Secuestros, torturas, desapariciones, fosas comunes, masacres, desplazamientos y cuerpos sin identificar o N.N. son formas de la violencia en Colombia y de los sistemas de represión y lucha que utilizan distintos grupos armados.

Un aspecto que resalta el filme de Gaviria es la necesidad que tienen las víctimas de recuperar su lugar y volver a las tierras que les pertenecían. En este sentido, el filme está en sintonía con el proceso social que está experimentando actualmente la sociedad colombiana. La ley de restitución de tierras ha sido una de las partes más publicitadas del programa de gobierno del presidente colombiano Juan Manuel Santos y es de hecho una de sus plataformas políticas. El informe *¡Basta ya!* menciona cómo ha sido el campo colombiano el escenario principal del enfrentamiento entre diversos grupos armados. Esta constante he logrado que desde el interior del país, millones de colombianos se sientan ajenos a una guerra que sucede fuera de sus ciudades.

Ver la violencia desde la perspectiva de la tierra y los territorios revela otro rasgo distintivo de su historia: la guerra se ha librado mayoritariamente en el campo colombiano, en los caseríos, veredas y municipios, lejanos y apartados del país central o de las grandes ciudades. Es una guerra que muchos colombianos y colombianas no ven, no sienten, una guerra que no los amenaza (22).

Retrato en un mar de mentiras va unida al gran interés que ha despertado la lucha por los derechos de las víctimas en Colombia. En la revista de mayor circulación nacional, *Semana*, el 9 de Septiembre de 2012 se leía una nota sobre los problemas que enfrentan los desplazados que quieren volver a sus lugares de origen. El artículo “*Restitución de tierras: ¡Ojo a las víctimas!*” señala que los campesinos reclamantes de tierras son intimidados por hombres armados y “obligados a firmar papeles para que renuncien al proceso”. En el informe *Basta ya* se explica en cifras y detalles en qué consiste el despojo que sufren los campesinos víctimas del conflicto colombiano

Recientemente, fuentes oficiales han reconocido que existen más de 8.3 millones de hectáreas (358.937 predios) despojadas o abandonadas por la fuerza (76).

Otras expresiones de despojo han sido la usurpación de viviendas “abandonadas”, el robo de ganado, el hurto bancario y de objetos de valor y el robo de vehículos (76).

La película de Gaviria es un retrato del drama de los desplazados del conflicto enfocada principalmente en la memoria de una de sus protagonistas. Por un lado, el

filme se ubica en un contexto histórico determinado: el fortalecimiento criminal en regiones donde fue expulsada la guerrilla y la usurpación de tierras a los campesinos que se consideraban simpatizantes de uno u otro ejército. Por otro lado, el filme privilegia la voz de las víctimas y la necesidad que tiene Colombia de escuchar sus historias y entender las causas del desplazamiento forzado de millones de colombianos. Sin embargo, en palabras de su director, lo que muchas noticias dejan de lado son las historias individuales y los traumas que sufren las víctimas y los niños que viven la violencia.

El principal reto fue como personalizar la magnitud de la tragedia. Como cineasta me interesaba el fenómeno del desplazamiento desde el punto de vista de las víctimas, no de las cifras. Hicimos una investigación enfocada más hacia las heridas que las matanzas y las consecuencias del desplazamiento en los individuos sobre todo en los niños y niñas. Oímos muchos testimonios que eran realmente desgarradores (4).

La película empieza con Marina volviendo a una casa de invasión que necesita ser evacuada por problemas de deslizamientos. Marina vive sola con su padre quien es un alcohólico temeroso de que vuelvan los “mocha-cabezas”, los violentos que mataron a su familia. Para Marina, el único lazo que une su familia es la imagen del divino niño, el ícono al que estaba dedicado su hogar y Colombia entera. De ahí en adelante, el filme yuxtapone el pasado idílico de una infancia en el pueblo con la dureza de su vida adolescente en la ciudad. Marina experimenta el rechazo de su situación como desplazada, los diferentes individuos que viven excluidos de los espacios de socialización en la ciudad y la economía informal que los sostiene. Marina tampoco encuentra su lugar en medio de los familiares que desconocen las causas de su ensimismamiento. Para los habitantes de la ciudad son los jóvenes desplazados como ella los causantes de la falta de paz e inseguridad en el país. Para sus familiares y primos, es Marina una loca, una joven con problemas. El personaje principal es interpelado desde su condición de extraña y alejada de la realidad.

Al morir su padre a causa del deslizamiento de tierra, su primo Jairo la convence de ir a buscar las escrituras de la herencia en La Ceiba, un pueblo al norte del país. Para lograr esto, viajan en carretera visitando diferentes pueblos y retratando de largo el país y sus personajes. A medida que transcurre el viaje cambia la geografía y viven más de cerca la violencia del conflicto. La visión se centra en los diferentes paisajes del país, mientras suenan en el radio noticias del narcotráfico, de la expropiación de tierras a los indígenas y las frecuentes fumigaciones a los cultivos de coca. De esta manera, el viaje explora las dos caras de la realidad colombiana. Al principio del viaje podían disfrutar de la Colombia de las tarjetas postales, pero a medida que se acercaban a su pueblo, otra Colombia se asomaba: la de los retenes guerrilleros y la violencia paramilitar.

Durante el viaje, Jairo y Marina también representan distintas maneras de vivir la historia nacional. Gradualmente, Marina comienza a recordar más cosas, a unir su historia con las diferentes regiones que visita y que viven el conflicto. Jairo por su parte ha tomado la otra opción, le dice “que olvide todo, que hay gente peor”. De esta manera el filme representa los distintos posicionamientos ideológicos que interpelan a las víctimas. Jairo encarna la visión de una sociedad que no ha vivido en carne propia el drama del desplazamiento y que exige a las víctimas un borrón y cuenta nueva: “hay que olvidar todo y empezar de nuevo”. Marina, por el contrario, es una víctima que rehúsa esta opción. Sobre este punto es interesante la nueva connotación de víctima que encarna Marina. En el informe *¡Basta ya!* los investigadores encuentran

en los testimonios de muchas mujeres un ejemplo del coraje y la valentía de esta nueva connotación.

Desde esta memoria emerge otra connotación de la palabra víctima: la víctima como protagonista, como agente social que desafía el poder, que reclama y reivindica, y que desde ese lugar no solo sobrevive y se rescata a sí misma, sino que transforma y construye una nueva sociedad (27).

Durante el viaje a la Ceiba, Jairo su primo trabaja como fotógrafo. Los retratos que toma en carretera son experiencias que forman un collage de la sociedad colombiana. En el viaje toma fotos a policías “shaszeneger”, a ataques guerrilleros, grupos de desplazados, y a turistas ávidos de experimentar la violencia y la adrenalina del conflicto colombiano. Jairo no se cree testigo de acontecimientos importantes, al paramilitar o al soldado les entrega un sombrero mexicano para que salgan mejor en la foto. A la fealdad de su barrio, Jairo le superpone una pancarta de un lugar paradisiaco. La búsqueda de realidad que tiene la fotografía es problematizada con los diferentes cambios que Jairo hace para falsificar la realidad. Su profesión como fotógrafo es una queja, pero también una manera de enfrentar el conflicto en Colombia. Sus retratos nos asoman por un momento a la realidad falsificada de Colombia y a las distintas campañas que intentan vender una imagen comercial del país.

Siguiendo las características de las películas de carretera, Marina y Jairo se transforman durante el viaje. Marina es un ser excluido, una víctima más de un conflicto que entra en negociaciones que no toman en cuenta su historia. Jairo, por su parte, termina interesándose por la historia de su prima y de su familia. Y nosotros también estamos invitados a cuestionar los nuevos valores sociales y los diferentes actores del conflicto armado en Colombia. Jairo vive en la misma casa que su prima, pero es muy poco lo que sabe de su pasado y de la historia nacional. Igualmente, en muchas regiones colombianas se ven a diario los rostros del conflicto, pero sin habitantes que se interesen por escuchar sus historias. Es solamente en el viaje cuando Jairo comienza a asomarse al pasado traumático de su prima.

Otro aspecto del viaje es la mirada que se posa en las fotografías del pasado. La memoria de la protagonista está poblada de fantasmas que le hablan como su padre muerto o que le susurran distintas historias de su pueblo, como las fotografías y la imagen del Divino Niño que nunca abandona. Para Marina las fotografías representan los restos de su familia y son los estimulantes de sus memorias. La película de Gaviria está sostenida en el uso de esas presencias al utilizar la figura del fantasma en el sentido que Avery Gordon ofrece en su libro *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Para Gordon la figura del fantasma es un marco que permite unir lo estético, lo social y la experiencia de los lectores/espectadores. Gordon explica cómo el fantasma logra crear una nueva manera de entender las negociaciones que establecen los individuos con su sociedad. Gordon comenta:

[T]he ghost is not simply a dead or missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life. The ghost or the apparition is one form by which something lost, or barely visible, or seemingly not there to our supposedly well-trained eyes, makes itself known or apparent to us (8).

Esta lectura del “fantasma” en la película de Gaviria nos permite entrar a lo que no es tan evidente, a los acontecimientos que desconocemos y que se componen de las cosas detrás de las cosas (“the things behind the things”); la fractura que nos asoma a una nueva percepción de la sociedad. Al llegar al pueblo, Marina empieza a ver a los muertos. La tienda en la que compraba los alimentos es ahora de un criminal pero el antiguo dueño asesinado está también presente. Marina conecta el pasado con el presente de la región y ve en los muertos, los fantasmas que le cuentan la verdadera historia del pueblo, lo que está detrás de la calma y el olvido en el que se sumergieron sus habitantes. Utilizar la figura de lo fantasmal para entender la historia personal de Marina transforma la percepción que como espectadores tenemos de los acontecimientos que suceden en la pantalla. Los distintos encuentros con los fantasmas de las víctimas funcionan como un catalizador de las distintas voces que han ido desapareciendo y que son los mejores testigos de la violencia y el desplazamiento que han sucedido en el pueblo. Los fantasmas y sus historias exigen la atención de Marina, buscan su atención, quieren ser escuchadas y nosotros como espectadores “cómodos” conocemos las diferentes historias de los muertos a través de los recuerdos, el delirio de una protagonista que busca las últimas huellas de su familia.

Marina se encuentra también con compañeros de clase del pasado, que le cuentan que “los que se quedaron tuvieron que aguantar con el pico cerrado”. Marina salió del pueblo muy joven y todavía no entiende las negociaciones ni los pactos que se realizaron entre los habitantes y los paramilitares. Es por este desconocimiento que Jairo habla y comenta ingenuamente el porqué de su llegada al pueblo y la búsqueda de unas escrituras, los documentos legales que los acreditan como dueños de la tierra. Al enterarse de las verdaderas causas de su visita, los criminales secuestran a Marina y Jairo para completar la tarea y quemar los documentos que sobrevivieron al despojo.¹ En una escena muy importante, al intentar escapar Jairo es herido mientras Marina tiene que volver a su antigua casa a buscar las escrituras. Los paramilitares saben que gracias a la violencia que ejercen, los campesinos que buscan la restitución de sus tierras no volverán. Su grito de “se asustaron bastante” nos recuerda las técnicas de intimidación y poder que siguen teniendo los violentos a pesar de la ley de reparación a las víctimas. Al llegar a su antigua casa, Marina recupera su memoria y recuerda detalladamente la masacre de su familia.

En la primera parte del filme, Marina añora su vida en el pueblo y su vida diaria junto a su familia. Svetalna Boym en su libro *The Future of Nostalgia* señala una nostalgia *off modern* que critica la idea moderna del tiempo y el progreso. Para Boym:

The adverb off confuses our sense of direction; it makes us explore side shadows and back alleys rather than the straight road of progress; it allows us to take a detour from the deterministic narrative of twentieth-century history” (xvii).

Para Boym la nostalgia *off modern* señala una rebelión contra nuestros paradigmas temporales. Marina establece una relación abierta y activa con la historia de su familia y con los sucesivos desplazamientos que ha sufrido. El choque que sufre Marina al mirar su casa destruida evoca la nostalgia restauradora (restorative) que enfatiza el *nossos* (casa) e intenta una reconstrucción de la pérdida de ese lugar. Los paramilitares modificaron completamente su subjetividad, el pueblo y su propia casa. La reconstrucción que hace Marina de la muerte de su familia permite establecer una relación entre ella y su memoria. Como espectadores presenciamos las causas de su trauma y su ensimismamiento. Su historia es además la historia no sólo de su familia

sino de un país. De esta manera, como señala Boym, esta nostalgia establece una relación entre la biografía individual y la biografía nacional:

Unlike melancholia, which confines itself to the planes of individual consciousness, nostalgia is about the relationship between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory (xvi).

Marina extraña su familia, siente nostalgia de su pasado pero también recrea la tragedia y dolor con que fue separada de su casa. Las memorias reprimidas emergieron al acercarse a la causa de la crisis. De la misma manera, la necesidad de acercarnos a la verdad del conflicto es la única manera de descubrir las causas de nuestro comportamiento social. La historia de Marina y su familia es a la vez la historia de miles de campesinos que conviven con el trauma de un desplazamiento forzado. Nuevamente, el informe *¡Basta ya!* recoge algunos de los testimonios de víctimas que ven en el desarraigo y la huida de su lugar un quiebre en su crecimiento personal y su identidad.

Es que el desplazado no le importa tanto lo material que pierde, sino la pérdida de su base social, su arraigo, su entorno. O sea, es que uno tiene que ser desplazado para narrar esto, pues. Alguien que nunca ha sido desplazado no puede tener ese sentimiento. Es que el desarraigo de las comunidades, el hecho de... Yo diría, inclusive, que era más pobre allá que aquí, pero más rico en todos los sentidos allá. En todos los sentidos, porque allá me estaba yo con mi gente, con mi comunidad... la gente me estaba buscando: "hagamos esto, hagamos lo otro". Esa era mi vida: mi grupo de danza, mi casa de la cultura, los viejitos. O sea, era un modo de vida que eso no tiene precio, pues... Eso no tiene precio: usted puede vivir aquí en una casa de oro, pero el desarraigo no lo tiene [...] Y para mí, lo más doloroso en ese sentido es el desarraigo: apartarse de su entorno, de su paisaje, de su óptica habitual (73).

La experiencia de mirar *Retratos en un mar de mentiras* busca influir en como los espectadores percibimos la crisis colombiana y a sus víctimas más vulnerables, las mujeres y niñas desplazadas. La película presenta una trama que se desarrolla a partir del viaje y los distintos encuentros que tienen sus protagonistas con fotografías y fantasmas del pasado.ⁱⁱ El filme intenta contribuir a la búsqueda de un reconocimiento a las víctimas, a sus historias, y la reducción mediática en cifras y pequeñas escaramuzas. El personaje principal experimenta el trauma de esta crisis nacional. La primera escena del filme se enfoca en Marina lavando ropa y recordando su pasado a las orillas del mar. Su mismo nombre simboliza el ir y venir de las historias y memorias que se vieron truncadas a raíz de un hecho violento. Jairo no conoce ese mar y es allí a donde Marina lo arrastra al saber que está muerto, para que también forme parte de esa memoria que rehúsa olvidar.ⁱⁱⁱ

En una época en que el gobierno habla de Ley de víctimas, *Retratos en un mar de mentiras* se centra en la subjetividad de quienes solicitan una restitución. En su visión ideológica, defiende un retorno a las libertades básicas del individuo, el derecho a la vida y a la movilidad. Con su uso de técnicas de la película de carretera, el conocimiento que tienen los personajes de sí mismos a través del viaje y los diferentes encuentros con voces y muertos del pasado, el filme invita a reconocer la importancia de las historias emocionales y humanas que existen detrás de la crisis. Antes de morir,

Jairo le dice a Marina que “no se quede sola”. Un ruego para muchas víctimas que apenas comienzan a reconstruir su memoria.

Notas

ⁱ Sobre este punto es interesante señalar que el filme explora lo que en los informes sobre la memoria y las víctimas es una realidad aterradora. Por ejemplo, el informe *¡Basta ya!* señala que “La magnitud del desplazamiento forzado generó las condiciones propicias para que el abandono se pasara al despojo de tierras, pues la desocupación de los territorios (desalojo de la totalidad de la población que habita un territorio) implicó que muchas tierras deshabitadas fueran apropiadas por diversas vías: algunos apropiadores recurrieron a mecanismos violentos de despojo, otros apelaron a recursos legales para formalizar la toma de tierras y unos más aprovecharon la vulnerabilidad del mercado para comprar tierras a bajo costo” (73).

ⁱⁱ Su director comenta también su objetivo en ofrecer “un granito de arena” a la comprensión del fenómeno colombiano y en dotar de voz a historias ignoradas por el mass-media oficial: “En general se ve a los desplazados como una especie de cómplices de los grupos armados y, en consecuencia, objetivos legítimos del conflicto armado. Por eso la sociedad se muestra indiferente y en vez de tratar a los desplazados como a seres humanos con todos los derechos que ello comporta, los ve solamente como víctimas de una violencia insana. Esto es lo que quise demostrar en la película que al mismo tiempo quiere ser un granito de arena en el camino hacia una Colombia justa y en paz” (7).

ⁱⁱⁱ En la banda sonora que acompaña a la película son constantes las referencias al “mar” como lugar privilegiado de las memorias.

Obras citadas

28 *Rencontres du Cinéma Latino-Américain*. Dossier d’accompagnement. Bourdeaux: 2010.

Boym Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books: 2001.

Cabrera Suárez, Lisandro Alfonso. *Una mirada integral al desplazado en Colombia*. Cali: Universidad Santiago de Cali, 2009.

El Páramo. Jaime Osorio Márquez. Alta Producción, 2011.

Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

GMH. *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2003.

Hristov, Jasmin. *Blood and Capital: The Paramilitarization of Colombia*. Athens: Ohio University Press, 2009.

Kirk, Robin. *More terrible than Death: Massacres, Drugs and America’s war in Colombia*. New York: Public Affairs, 2004.

La primera noche. Luis Alberto Restrepo. Congo Films, 2003.

Los colores de la montaña. Carlos César Arbeláez. El Bus producciones, 2010.

“Restitución de tierras: ¡Ojo a las víctimas!” *Semana*. 14 Jul 2012: 17

Retratos en un mar de mentiras. Carlos Gaviria. Producciones Erwin Goggel, 2010.

Satanás. Andrés Baiz. Proyecto Tucán, 2007.

Silva Romero, Ricardo. “El fin del rebusque: el cine colombiano desde 1998 hasta 2007”. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 79-80 (2011): 57-69.

Soñar no cuesta nada. Rodrigo Triana. Barakacine y Producciones, 2006.

Suárez, Juana. *Critical Essays on Colombian Cinema and Culture: Cinembargo Colombia*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Sumas y restas. Víctor Gaviria. Latin Cinema Group, 2004

Recebido para publicação em 15-10-13; aceito em 15-11-13