

# { La tierra y la sombra: cuerpo, espacio y enfermedad

## {Resumen}

A partir de la película *La tierra y la sombra* busco reflexionar acerca de las diversas estrategias espaciales resultantes tanto de las prácticas corporales (inscritas, a su vez, en sistemas técnicos y simbólicos) como del marco regulatorio adscrito a un modelo económico y político promovido por el neoliberalismo. El espacio es pensado como resultado de una configuración administrativa y como efecto de prácticas corporales emancipatorias. En este entrecruzamiento de sentidos, la enfermedad se revela como evidencia de la violencia que subyace en el proyecto capitalista de racionalización espacial, al tiempo que la descorporalización, virtual y onírica, surge como fuente de nuevas subjetividades políticas.

**Palabras clave:** espacio, geografía, enfermedad, capitalismo, cine.

**Nadia Silva Hurtado**

Concordia University,  
Canadá

---

CORRESPONDENCIA AL AUTOR  
nadiasilbala@gmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO  
Recibido: 28.08.2019.  
Aceptado: 30.09.2019.

• Para citar este artículo • To cite this article • Para citar este artículo  
Silvia, n. (2020). *La tierra y la sombra: cuerpo, espacio y enfermedad*. *Común-A*, 3(2), 63-83.

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



***Land and Shade: Body,  
Space, and Illness***

**{Abstract}**

Based on the movie *Land and Shade*, I reflect on the different spatial strategies stemming from the corporal practices (inscribed, in turn, in technical and symbolic systems), such as the regulatory framework ascribed to an economic and political model endorsed by neoliberalism. Space is understood as the result of an administrative configuration and the effect of emancipatory corporal practices. In this interweaving of the senses, disease is revealed as proof of the violence that underlies the capitalist project of spatial rationalization, as virtual and surreal de-corporealization emerges as the source of new political subjectivities.

**Key words:** space, geography, disease, capitalism, cinema.

***A terra e a sombra: corpo,  
espaço e enfermidade***

**{Resumo}**

A partir do filme “La tierra y la sombra” procuro refletir sobre as diversas estratégias espaciais decorrentes tanto das práticas corporais (inscritas, por sua vez, em sistemas técnicos e simbólicos) quanto do marco regulatório vinculado a um modelo econômico e político promovido pelo neoliberalismo. O espaço é pensado como resultado de uma configuração administrativa e como efeito de práticas corporais emancipatórias. Nesse entrelaçamento de significados, a doença se revela como evidência da violência que permeia o projeto capitalista de racionalização espacial, enquanto a decorporalização virtual e onírica surge como fonte de novas subjetividades políticas.

**Palavras chaves:** espaço, geografia, enfermidade, capitalismo, cinema.



La Ley de Cine promulgada en 2003 por el Gobierno colombiano —con la idea de posicionar el cine nacional— ha facilitado la aparición de trabajos de cineastas jóvenes que, desde hace ya más de diez años, vienen enriqueciendo el panorama audiovisual colombiano con propuestas nutridas no solo por la financiación, sino por los códigos visuales transnacionales propios de la época. Es así como Óscar Ruiz Navia, Ciro Guerra, William Vega y César Acevedo, además de otros creadores, han brindado una imagen del país que, por un lado, se aleja de ciertas convenciones técnicas y formales heredadas de la tradición televisiva y, por otro lado, contribuye a cuestionar los estereotipos creados y reproducidos por los medios con respecto a las periferias.

El inicio de estos acercamientos, que renovaron las perspectivas sobre el dominio rural, podría situarse en películas como *Los viajes del viento* (Guerra, 2009) y *El vuelco del cangrejo* (Ruiz Navia, 2009), sobre las que María Fernanda Luna (2012) asegura que comparten una representación del campo hecha a través de la mirada urbana. En este gesto, de marcado carácter antropológico, prima la visión romántica de un espacio rural, cuyo equilibrio es interrumpido por los vaivenes del conflicto armado (p. 1588). Obras más recientes, como *La sirga* (Vega, 2012) y *Oscuro animal* (Guerrero, 2016) continúan reproduciendo esta tendencia que ha favorecido su éxito en los festivales cinematográficos de primera categoría. Esta participación termina por legitimar tanto una serie de códigos formales, como cierta mirada de la otredad.

Es en este contexto que se da el estreno del largometraje *La tierra y la sombra* (2015), escrito y dirigido por César Augusto Agudelo, cuya historia cuenta el regreso de un padre campesino a su antigua morada familiar para hacerse cargo de los cuidados de su hijo, quien permanece incapacitado debido a una grave enfermedad respiratoria causada por el trabajo que desempeña como cortero de caña, por lo que su esposa y su madre deben reemplazarlo. Además de servir, según su director, como una reflexión autobiográfica sobre el desmembramiento familiar, la producción ofrece un retrato sociológico que pone en escena las difíciles condiciones de vida de los trabajadores rurales en las inmensas plantaciones de caña manejadas por grandes grupos económicos. Allí, una población afrocolombiana empobrecida labora por un salario bajo e inestable (se presentan constantes incumplimientos en los pagos) y sufre los rigores de unas condiciones materiales extremas que amenazan continuamente la salud (las quemaduras generadas para facilitar el corte de la caña).

Dos espacios se contraponen en esta propuesta cinematográfica: por un lado, vemos la casa del hombre enfermo que, completamente rodeada de plantaciones, debe mantenerse cerrada para evitar que se filtre la ceniza y, por otro lado, se nos presenta el valle, racionalmente compartimentado bajo unas directrices materiales que permiten satisfacer las

exigencias productivas propias de las fuertes corrientes capitalistas imperantes. Es justamente esa oposición entre espacios, sumada al colapso final de los protagonistas, quienes sucumben al dolor y la enfermedad, lo que motiva el análisis crítico que se presentará en este artículo acerca de las formas en que la construcción espacial moviliza prácticas corporales que son reflejo de un ordenamiento económico global y, al mismo tiempo, constituyen una estrategia de sobrevivencia, tanto física como emocional.

En este sentido, resulta útil revisar los trabajos sobre la concepción del espacio que han desarrollado autores como David Harvey, Henri Lefebvre y Edward Soja. En primer lugar, Harvey (1998) nos facilita un análisis detallado de cómo se ha leído el espacio como generador de dinámicas sociales. El autor indica que, aunque el espacio ha sido naturalizado «a través de la atribución de significados cotidianos de sentido común» (p. 227), este —al igual que el tiempo— es dependiente de los procesos materiales, lo cual imposibilita la asignación de un significado objetivo universal para cualquiera de los dos aspectos, pues tal significado se crearía con base en «las prácticas y procesos materiales que sirven para reproducir la vida social» (p. 228) en circunstancias determinadas. Así,

los indios de las praderas o los nuer del África objetivan cualidades del tiempo y el espacio que están tan separadas entre ellas como lo están de las inherentes al modo de producción capitalista. La objetividad del tiempo y el espacio está dada, en cada caso, por las prácticas materiales de la reproducción social y, si tenemos en cuenta que estas últimas varían geográfica e históricamente, sabremos que el tiempo social y el espacio social están contruidos de manera diferencial. En suma, cada modo de producción o formación social particular encarnará un conjunto de prácticas y conceptos del tiempo y el espacio. (p. 228)

Es por esto que, como modelo económico que involucra unos modos de producción, el neoliberalismo establece y genera sus propias representaciones del espacio, las cuales son una continuación de la visión modernizadora que encuentra en el progreso su objetivo teórico, cuya única dimensión es el tiempo, de modo que el espacio queda supeditado a aquel. Así, según Harvey, si seguimos los planteamientos de Marx que indican que el valor de una mercancía está determinado por el tiempo de trabajo empleado en su producción, y siendo

el neoliberalismo un modelo de acumulación de capital, el espacio que, mediante un tiempo de trabajo, no produzca mercancías que reporten un valor monetario, será un espacio estéril. No obstante, podría convertirse en un espacio de resistencia.

Harvey (1998) también indica que, así como la espacialidad es incomprensible si se la aísla de las prácticas materiales, «las relaciones entre personas, cosas y conceptos» (p. 241) son igualmente dependientes de la organización espacial; de modo que el espacio modela el orden social y, finalmente, al individuo. Para argumentar esta lógica de retroactividad Harvey se sirve de Bourdieu, quien explica:

«La razón por la cual se exige tan rigurosamente la sumisión a los ritmos colectivos», escribe Bourdieu (1977, p. 163), «es que las formas temporales, o las estructuras espaciales, estructuran no solo la representación del mundo del grupo sino el grupo como tal, que se ordena a sí mismo a partir de esta representación». (Citado en Harvey, 1998, p. 239)

Es decir que, por su existencia en el espacio y su sometimiento al orden social, el cuerpo también es modelado por las mismas

prácticas materiales, ya que según las teorizaciones foucaultianas en las que se apoya Harvey (1998) el cuerpo es, a su vez, un espacio sobre el que se ejercen las fuerzas de la socialización. Sin embargo, el cuerpo puede «forjarse espacios específicos de resistencia y libertad» (p. 238), pues siempre hay campos de ambigüedad que escapan a ese «sentido común» establecido en relación con la concepción temporal y, por tanto, con sus efectos reguladores.

Adicionalmente, con respecto a la concepción imperante del espacio, no solo existen luchas de individuos y colectivos sociales sino que (como el mismo Harvey [1998] lo explica) se han librado batallas desde los ámbitos científicos y artísticos, tanto en términos teóricos como prácticos (p. 229). A esas batallas del quehacer teórico pertenecen las conceptualizaciones de Lefebvre acerca de la producción del espacio, referenciadas por Harvey, en las cuales el primero presenta el espacio como *producto y productor* de la organización social en un proceso de lógica dialéctica, en el que participan tres bases conceptuales: las prácticas materiales espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación. Este último es el que más nos interesa pues constituye, según el autor, el espacio vivido plenamente que, al ser

experimentado directamente por sus habitantes, genera la posibilidad de apropiación y cambio. Es decir, en él se imaginan prácticas y sentidos espaciales innovadores (Lefebvre, 2013, p. 92). De esta propuesta de Lefebvre se deriva la idea del *tercer espacio* de Edward Soja (2007), como una opción que amplía la visión espacial del par conformado por el primer espacio (el espacio material, mensurable) y el segundo espacio (las formas de conceptualizar el espacio material). Sobre este nuevo elemento Soja (2007) afirma que es, simultáneamente:

- 1) Una manera particular de mirar, interpretar y actuar para cambiar la espacialidad de la vida humana (o, si se quiere, de la geografía humana actual);
- 2) una parte integral aun cuando a menudo descuidada, de la dialéctica de la espacialidad, intrínsecamente ni mejor ni peor que las aproximaciones de Primer Espacio o Segundo Espacio al conocimiento geográfico;
- 3) la más englobadora de las perspectivas espaciales, comparable en alcance a las formas más ricas de imaginación histórica y sociológica;
- 4) un lugar de encuentro estratégico para fomentar la acción política colectiva contra todas

las formas humanas de opresión; 5) un punto de partida para exploraciones nuevas y diferentes que puedan ir más allá del «tercer término» en una búsqueda constante de nuevos espacios. Y muchas otras cosas. (p. 195)

Si, además de desestabilizar la concepción tradicional de espacialidad, el tercer espacio promueve nuevas conceptualizaciones sobre ella y obra como zona de encuentro y lucha contra la opresión, podemos decir que, en suma, el tercer espacio constituye un lugar de resistencia que puede ser material, pero también discursiva, conceptual y (aunque esto no es exhaustivo) simbólica.

Es a partir de estas perspectivas que abordamos el análisis de *La tierra y la sombra*, no solo como medio de representación de la resistencia que involucra el tercer espacio, sino como forma de resistencia en sí misma. Lo anterior ya que se ubica en el campo de batalla de la práctica artística y, desde allí, genera reflexiones sobre la comprensión del espacio y del mundo que suelen reproducirse en el cine de corte más comercial. En este sentido, la obra de Acevedo es coherente con la visión de los directores contemporáneos colombianos que no quieren ser vinculados con perspectivas políticas específicas,

pues como comenta Luna (2012), aunque no desean hacer trabajos panfletarios o de denuncia (p. 1589), la elección de esta narrativa subalterna es, indudablemente, una forma de reflexión política.

Retomemos la idea de la oposición espacial que escenifica Acevedo. Esta diferenciación entre la casa y el espacio industrial es una ficción posibilitada por unas condiciones históricas y económicas propias de la zona en la que se filma que, sin embargo, reflejan la situación postindustrial que se reproduce en diferentes geografías con las que comparte la misma situación de marginalidad. Datos recientes publicados por el Instituto Geográfico Agustín Codazzi (IGAC) muestran que en Colombia «la desigualdad en la tenencia de predios en el campo, medida por el coeficiente Gini (en donde 0 significa total igualdad y 100 plena desigualdad), es en promedio del 89,7 por ciento» («El 64 % de hogares...», 2016), lo que ratifica que gran parte del área rural del país se encuentra en posesión de muy pocos tenientes. Ello es coherente con el reporte del Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) en el que se indica que «el 64 por ciento de los hogares campesinos no tienen acceso a la tierra, que la pobreza rural alcanza el 20 por ciento y que 4.4 millones de propietarios rurales

cuentan con área insuficiente para trabajar» («El 64 % de hogares...», 2016). Específicamente el departamento del Valle del Cauca, donde fue rodada la película, es el tercero más inequitativo, pues allí el 0.18 % de los propietarios acumula el 95 % de los predios, gran parte de los cuales están ocupados por una industria azucarera fuertemente nutrida por tierras provenientes de la expropiación y el desplazamiento forzado de campesinos (Mina, 1975, p. 102).

A partir de 1960, gracias —entre otros factores— a las posibilidades ofrecidas por el fin de las relaciones comerciales entre Estados Unidos y Cuba, las azucareras colombianas aceleraron su crecimiento productivo y expansión territorial. En principio, este proceso resultó en la generación de empleos para los habitantes de la zona y de zonas aledañas, quienes migraron en búsqueda de las promesas de prosperidad de la industria. Sin embargo, el pico de empleo, que para 1978 alcanzaría cerca de 42 000 obreros, comenzó a disminuir desde 1980, debido a la mecanización del trabajo, a las nuevas divisiones de labores generadas por este proceso y a las condiciones de concentración territorial, de capital y de mano de obra que se originaron con los cambios económicos que fueron

implantándose poco a poco en el territorio colombiano (Marulanda, 2012, p. 144).

Entonces, es precisamente esa situación de desigualdad la que se ve retratada en la película. En un espacio ocupado mayoritariamente por el cultivo de caña, una casa campesina se erige como símbolo de resistencia. Para explicar esto, vale la pena retomar la idea de la «aniquilación del espacio a través del tiempo» (Harvey, 1998, p. 230), donde el primero solo adquiere valor con base en el reporte monetario del segundo, como medida de producción material. Es decir, esta casa conquista un espacio sitiado por el progreso y devalúa el tiempo que actúa como su única dimensión. Al hacer esto, la construcción familiar se constituye en un tercer espacio, pues se opone materialmente a la opresión simbolizada por las plantaciones de caña que la rodean. Pero ese erigirse como tercer espacio no se limita al lugar que ocupa, sino que se prolonga más allá: a las prácticas que genera.

Como dijimos, la relación entre el cuerpo social y el espacio es bidireccional. El orden social (económico, político, etc.) genera unas espacialidades determinadas y estas, a su vez, influyen en los grupos —y cuerpos— que las habitan. El espacio de la casa es un espacio producido, ensamblado. La relación entre



objetos y cuerpos humanos genera un ritmo o una dinámica constitutiva del lugar que, al mismo tiempo, termina por reflejar no solo las experiencias afectivas e intelectuales compartidas por una familia, sino el trasfondo sociológico del grupo social al que esta pertenece.

Todo individuo —y por ende todo objeto— forma parte de una comunidad (aunque se defina por fuera de ella, lo hace en relación con esta) y, al participar en ella, la recrea. La acción recuerda o actualiza la implicación mutua, las creencias compartidas, las normas latentes o explícitas de funcionamiento o comportamiento. El *programa* es el contexto común de significado posible entre el sistema de objetos y el gesto humano que restablece una cadena operatoria; es el código y la memoria compartida por una comunidad. Es esto lo que posibilita que nos reconozcamos en el tiempo. Lo que llamamos «la época» es a la vez resultado de una configuración sociotécnica y proyección histórica —y de la Historia—. En otras palabras, nos situamos en el mundo gracias a la herencia:

Los hombres desaparecen, sus historias permanecen. Se trata de una gran diferencia respecto a los demás seres vivos. De estas huellas, algunas son producidas con una finalidad

completamente diferente a la de la conservación de la memoria: un objeto de barro, una herramienta no se hacen para transmitir la memoria. Sin embargo, la transmiten espontáneamente y por esa razón el arqueólogo los busca: con frecuencia son los únicos testigos de episodios más antiguos. Otras huellas están propiamente dedicadas a la transmisión de la memoria. Así ocurre con la escritura, la fotografía, la fonografía y la cinematografía. (Stiegler, 2002, p. 219)

Los objetos propician o consolidan los cambios (mantenimiento o modificación del *programa*) pues

no existe creación de valores que no sea producción o reciclaje de objetos y de gestos; no hay movimiento de ideas sin movimiento de hombres y de bienes (peregrinos, comerciantes, colonos, soldados, embajadores); no hay una nueva subjetividad sin un nuevo memorándum (libros o rollos, himnos y emblemas, insignias y movimientos). (Debray, 2001, p. 24)

La subjetividad como trucaje, como efecto de un tráfico de materiales. Cada ejecución

gestual, el uso de los utensilios de cocina, de las sillas o la cama, el color cálido y terroso de las paredes o el tránsito de los cuerpos son resultado y prescripción. El espacio particular de los afectos es una creación.

Del mismo modo, el espacio «abierto» de la industria, al subordinar a los obreros y distribuir en ellos las labores de una manera determinada, modela sus formas de comprender el mundo y de actuar en él. Les impone una serie de movimientos que sirven únicamente en relación con el orden productivo y, más aún, los enferma mediante sus procesos técnicos. En ese espacio los cuerpos devienen también espacios aniquilados por el tiempo y su relevancia deriva únicamente de la producción por tiempo trabajado. No tienen participación política legítima en el ordenamiento social de las cosas. En lenguaje técnico contemporáneo podrían ser llamados *recursos humanos*, y, en el peor de los casos, víctimas. Un estatuto que apenas se está construyendo, aunque la realidad que esconden ha corroído las fibras más profundas de la nación, ese otro espejismo.

En este contexto, el cuerpo del hijo enfermo es el resultado de una maniobra, de un proyecto modernizador, del influjo letal del mito del progreso. Un mito que comenzó a hilarse en Colombia a principios del siglo XX,

cuando las nuevas fuerzas productivas derivadas de la economía cafetera y el osado impulso industrial modificaron paulatinamente las relaciones sociales definidas en los siglos anteriores por la estructura servil y colonial. Los nuevos discursos epistémicos, vigorosos y pragmáticos, que se nutrían de los campos de la medicina, el urbanismo y la pedagogía, sirvieron para justificar la intervención institucionalizada de los cuerpos: modulados, inscritos, reprimidos, sanados, disciplinados. De esta forma supuestamente podría ser encarrilada una sociedad inepta por las *impurezas y fallos raciales, embotada* por los vicios degradantes del alcohol y la lujuria, adocenada por el legado cultural de *perezosos y ruines ibéricos*. Las tecnologías de gobierno implementadas en la época para obtener dichos fines giraban en torno a hacer vivir a un sector de la población, pero dejando morir al otro, en este caso, las poblaciones negras e indígenas, consideradas *razas sin ley*, degeneradas y condenadas a la inmovilidad, sobre las cuales nada podía hacerse.

La otra tecnología estaba centrada en la modificación de la conducta del sector más productivo de la población, personificado por criollos y blancos. Esto podía lograrse mediante la generación de condiciones medioambientales centradas en la salud, el

trabajo y la educación. La primera estrategia tecnológica estaba enmarcada en el modelo de un Estado colonial-capitalista y, la segunda, que buscaba proteger biológica y socialmente a los más aptos y desplazar a los «otros» de sus esferas tradicionales hacia la vida productiva a través de la eliminación controlada de los riesgos que los hacen morir (insalubridad, pobreza, ignorancia, inmoralidad, desempleo), estaba encuadrada en el modelo del Estado capitalista-benefactor. En la película es evidente la manifestación de esa mentalidad colonial-capitalista en la que cuerpos sin valor, signados por una condición fenotípica y de clase, son dejados a su suerte, condenados a morir cuando ya no pueden cumplir con su única función social valorada: el trabajo manual.

En este orden de ideas, la enfermedad denota estatismo, deterioro, inmovilidad, constantes contrarias al espíritu modernizador. El hijo enfermo es la certeza del fin de un flujo, no solo del cuerpo sino también de un grupo humano caracterizado por la errancia. «Industrializarse» significaba que todo, desde el dinero y los objetos, hasta las personas, ideas y costumbres, debían moverse con velocidad; en ese creciente flujo universal hacia el progreso

la industrialización del país demandaba una nueva relación de las personas con el movimiento, y con ello la emergencia de unas subjetividades cinéticas capaces de hacer realidad el orden social imaginado —pero no realizado— por las élites liberales del siglo XIX. Para que Colombia pudiera ingresar con éxito a la dinámica industrial del capitalismo mundial, los cuerpos debían adquirir una nueva velocidad. Había que producir un nuevo tipo de sujeto desligado de su tradicional fijación a códigos y hábitos mentales preindustriales, y esto conllevaba la necesidad de implementar una serie de dispositivos que permitieran la rápida circulación de personas y mercancías. (Castro-Gómez, 2009, pp. 12-13)

Una estructuración material y mental que permitiera regular los flujos de las máquinas, los cuerpos, las ideas, los objetos y el deseo. Las formaciones socioespaciales humanas son la expresión de la continuidad de los ritmos y movimientos del mundo, de la alternancia del día y la noche, de los ciclos estacionales, de las referencias cardinales. Estas pautas de territorialización empiezan a resquebrajarse con el advenimiento de las

nuevas tecnologías de mediación e intervención espacio-temporal (transporte mecánico, comunicación radial). El individuo que nace en la sociedad industrial es impulsado a trazar sus órbitas personales sobre un fondo topográfico relativamente divergente de la experiencia zoológica absoluta y estable de los ritmos cosmológicos. El movimiento implica no solamente la conquista de una exterioridad susceptible de ser capitalizada, sino también la satisfacción de las necesidades de una individualidad ansiosa de libertad y riesgo. La enfermedad, en este caso, no es un efecto colateral de una programática económica o política, sino una de las consecuencias de la expansión neoliberal.

En el interior de la casa los cuerpos son relevantes, no en relación con su producción monetaria sino porque conforman una red afectiva; por eso la enfermedad del cortero de caña hace que los otros personajes giren en torno suyo. La dinámica o movimiento mecánico del afuera contrasta con el ritmo, pausado y sosegado propio del espacio del hogar, donde impera una densidad temporal y emocional que, al no estar determinada por la producción económica, conduce a cierto tipo de contemplación; un empleo del tiempo no supeditado a la ganancia. Estos registros tienen correspondencias muy precisas

en las elecciones formales del equipo técnico de la película.

En primer lugar, en relación con los actores y sus actuaciones, Acevedo, el director, explica que desistió de la idea de trabajar con actores profesionales cuando vio que los cuerpos de estos no reflejaban los efectos que tienen la vida y la labor del campo. Se trata de un *casting* que reafirma la idea de la modelación de los cuerpos por parte de los espacios que estos habitan y que, de alguna manera, nos permite pensar las relaciones entre cuerpos y objetos, relaciones que están inscritas, materializadas, no solo en las apariencias, sino también en las gestualidades. Estos elementos no pueden *actuar* o *esceñificarse* sin revelar el dispositivo mimético propio del arte dramático. Es por esto que, al contar con actores naturales se intenta no tanto convencer o persuadir al espectador acerca de una realidad humana, social y espacial determinada, sino hacerlo partícipe de esa experiencia, transmitir la verdad de una realidad no representada, sino documentada. Katya Mandoki (2006) habló de *prosaica*, conjunto de prácticas de producción y recepción estética en la vida cotidiana. Los individuos elaboran estrategias de persuasión con las cuales negociar sus identidades, y para esto se valen de cuatro registros retóricos: léxico

(sintagmas verbales, números, códigos); somático (despliegue corporal, gestos, posturas, humedad, olor, talla, temperatura); acústico (entonación, volumen, timbre y textura de la voz) y escópico (trazado visual, espacial, topológico y escenográfico; utilería y vestuario). Estos repertorios expresivos se ligan de tal manera que el flujo de la vida se manifiesta como algo que puede ser interpretado. Para transportar este contenido semántico en el tiempo y el espacio debe inscribirse en el objeto o en un esquema narrativo autónomo e independiente; garantizarlo en poemas, novelas, en películas:

Vivimos un día. Digamos que ese día pasó algo importante, decisivo. Algo que podría ser el punto de partida de una película, algo que lleva en sí la semilla para representar un conflicto de ideas. Pero ese día, ¿cómo ha quedado fijado en nuestra memoria? Como algo amorfo, en flujo, carente aún de esqueleto, de esquema, tan solo el acontecimiento central de ese día se ha solidificado en una concreción documental, en una idea precisa y una forma determinada. Y sobre el trasfondo de todo aquel día, aquel acontecimiento es como un árbol entre la niebla. La comparación

es imprecisa, porque todo aquello que llamo niebla o nube no es igual. Determinadas impresiones de un día despertaron en nosotros impulsos internos, asociaciones. En la memoria quedan los objetos y las circunstancias como algo que no tiene unos perfiles absolutamente nítidos, como algo incompleto, casual, sin fijeza. Una impresión así, ¿se puede reproducir con medios fílmicos? No hay duda alguna. Es más, es precisamente el cine, el arte más realista, el que está en condiciones de hacerlo. (Tarkovsky, 2005, p. 49)

La estrategia fílmica operaría de tal manera que algo tan inaprensible como la prosaica (desarrollada gracias a una densa tradición de interacciones o flujos materiales) sea finalmente sujeta.

Con respecto a los aspectos fotográficos, es posible deducir ciertas intenciones que logran conjugarse con varias de las aproximaciones conceptuales desarrolladas aquí. La profundidad de campo, por ejemplo, permite crear contrastes entre los dos espacios y entre sus elementos internos. En el espacio productivo se pone en evidencia la coexistencia de hombre y máquina, de tal manera

que su disposición espacial permite inferir sus roles o jerarquías. La escena inicial es un buen indicativo de este aspecto: en el plano vemos al padre que camina por una vía sin pavimentar, flanqueada, como cercas impenetrables, por las plantaciones de caña. A lo lejos aparece un camión, probablemente de la plantación, que recorre el mismo camino y que, al alcanzar el punto de desplazamiento del hombre, lo obliga a salirse de la vía; la nube de polvo que levanta la máquina lo cubre (borra) momentáneamente. Podríamos decir que esta escena resume la premisa de la reflexión social que hace la película, pues en ella vemos o percibimos los dos cuerpos en movimiento; los identificamos en sus distintas posiciones y presenciamos luego cómo uno *supera* al otro hasta anularlo.

En contraposición, las relaciones que se dan dentro de la casa se muestran, en general, con todos los personajes ubicados en un mismo nivel —horizontal—, pues no hay entre ellos una jerarquía o una lógica de subordinación.

De la misma forma, la composición de los planos y los movimientos de cámara contribuyen a transmitir la idea de dominación que se impone en el espacio industrial. Los contrapicados revelan la subordinación de los obreros en relación con el producto que trabajan. La

caña siempre los sobrepasa físicamente y, en varias ocasiones, sus tallos se muestran como lanzas, como barreras que se elevan al cielo y relegan los obreros a un lugar fijo. En otros planos puede apreciarse a las mujeres cercadas por las cañas; sus rostros son atravesados por las hojas cortantes o por los mismos límites del cuadro compositivo. Incluso los planos generales del espacio abierto del valle —registrado con cámara en trípode, fija— denotan la sensación de rigidez y de dominación.

Movimientos de cámara como el *travelling*, en cambio, están casi reservados para momentos de liberación. Liberación del espacio opresivo de la mecanización o la enfermedad, en la mayoría de las ocasiones, relacionada directamente con la casa: la cámara acompaña el movimiento de las mujeres tras la jornada de trabajo; sigue el desplazamiento de la cometa con la que juega el niño o asiste la secuencia del sueño del padre.

Precisamente, una de las principales características de la película es el uso del plano secuencia, lo que dota de un ritmo muy singular a las materialidades intervenidas. El plano secuencia exige una gran planificación y altas cuotas de recursividad. Transmite, por un lado, la sensación de continuidad

y verosimilitud y, por otro lado, de evanescencia y transitoriedad ontológica. Gran parte del cine norteamericano contemporáneo, de arraigadas convicciones comerciales como el de Hollywood, suele repudiarlo; el montaje estilo videoclip, amontonamiento de planos de corta duración que fragmentan innecesariamente las escenas, prevalece frente a esta estructuración de la imagen que exige del espectador cierto esfuerzo por mantener la atención.

Con respecto al flujo interno del plano, Tarkovsky (2005) afirmaba:

La imagen fílmica está completamente dominada por el ritmo que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma (...). La imagen fílmica surge en los planos y existe dentro de cada uno de ellos. Por eso, en los trabajos de rodaje tengo en cuenta el flujo del tiempo dentro del plano e intento reconstruirlo y fijarlo con precisión. El montaje, por el contrario, coordina planos ya fijados en cuanto al tiempo, estructura con ellos el organismo vivo de la película, en cuyas venas bulle con una presión rítmicamente variable el tiempo, que garantiza su vida (...). Expresado brevemente, el ritmo

cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos. Si el montaje de los cortes no consigue fijar el ritmo, entonces el montaje no es más que un medio estilístico. Es más, en la película el tiempo transcurre no gracias, sino a pesar del montaje de los cortes. Este es el transcurso del tiempo fijado ya en el plano. Y precisamente eso es lo que el director tiene que recoger en las partes que tiene ante sí en la mesa de montaje. (pp. 138, 140-143)

No es casual que una de las escenas más bellas de la película, la del sueño del padre, esté rodada en plano secuencia (incluso aparece un caballo, uno de los elementos simbólicos más representativos de la obra del maestro ruso). Tarkovsky elaboró un esquema formal en el que los recuerdos y pensamientos responden a leyes especiales, más allá de una lógica causal o dramática. Las imágenes del recuerdo, directamente vinculadas con el mundo visible, forman tiempo; un tiempo no signado por la división normativa moderna. Al respecto, Tarkovsky (2005) menciona

la experiencia del periodista soviético Ovtchinnikov, quien escribió sobre sus recuerdos del Japón:

Aquí se cree que es el tiempo en sí el que trae a la luz del día la esencia de las cosas. Por este motivo, los japoneses ven en las huellas del crecimiento un encanto especial. Por eso les fascina el color oscuro de un viejo árbol, una piedra horadada por el viento, o incluso los flecos, testigos de las muchas manos que tocaron un cuadro en sus bordes. Estas huellas del envejecimiento las denominan saba. (pp.79-80)

Finalmente, el fuera de campo también contribuye a la consolidación de esta visión del espacio exterior como opresor, lo cual se logra con la presencia constante de la ceniza. Este elemento se constituye en el símbolo de un sistema que termina por desplazar los cuerpos que no le reportan beneficios. Las quemaduras de caña que «facilitan» el trabajo de los corteros realmente terminan por atentar contra su salud. Es por esto que, desde que las ven aparecer, los habitantes de la casa están obligados a resguardarse, a cerrar puertas y ventanas. Y tras la quema se hace necesario limpiar los alrededores, las plantas, el lugar

de alimentación de los pájaros. Es decir, se imponen unas prácticas sobre ese espacio y sobre esos cuerpos que intentan resistir. Pero esa ceniza también funciona como alerta, como señal de que el sistema terminará por desplazarlos completamente. Esto se hace más evidente cuando, tras la muerte del hijo, vemos la casa finalmente rodeada por las llamas del incendio que se había anunciado durante toda la película. Después de esto, los protagonistas —excepto la madre— abandonarán la casa familiar en búsqueda de otro elemento que permanece fuera de campo. Parten hacia esa tierra de donde viene el padre, y que tanto los personajes como los espectadores suponen que ofrecerá unas mejores condiciones de vida. El fuera de campo entonces va de la advertencia de la ceniza a la utopía de un mejor lugar.

También resulta valioso reflexionar acerca del papel que desempeña la composición, pues esta contribuye a construir un espacio que se presenta cotidiano, tanto dentro como fuera de la casa. En *La fotografía y el arte de La tierra y la sombra*, un detrás de cámaras de la producción, Mateo Guzmán y Marcela Gómez (dirección de fotografía y arte, respectivamente), hablan de los referentes artísticos en los que se inspiró la estética del filme. Guzmán hace referencia a artistas naturalistas y



costumbristas, cuya obra contribuyó al objetivo de conseguir una composición en la que la cotidianidad cumplía un papel preponderante, pues no se pretendía embellecer o mitificar la imagen. El trabajo del sonido va en la misma línea, pues en él no hay elementos extradiagéticos. La única pieza musical que aparece en la obra forma parte del universo de los personajes: la escucha el padre, en una salida a la cantina tras la recaída de salud de su hijo. Una vez el hombre abandona el lugar y deja de escucharla, los espectadores también dejamos de hacerlo. En esa misma lógica se nos presentan los cantos de los pájaros, el ruido de los vehículos que pasan, los zumbidos que hace el machete al cortar el viento y la caña, la discusión entre los obreros, la quema de las plantas. Esto contribuye a profundizar la sensación de cotidianidad sobre la cual se construye el espacio familiar, que a su vez ofrece a los habitantes la posibilidad de la imaginación. La casa, sus objetos, tiempos y dinámicas constituyen el espacio de la memoria que, al ser capturado por la imaginación, escapa a las «medidas y estimaciones del agrimensor» (Bachelard, 1964, citado en Harvey, 1998, p. 242). Como dice Heidegger (1959, citado en Harvey, 1998, p. 243), allí comienza la vida y se encuentran los seres protectores; lo que permite que memoria e imaginación se profundicen para

que aprendamos a soñar, para que, nutridos de recuerdos, viajemos a la tierra de lo inmemorial, de lo que permanece estático en el tiempo. En ese sentido, es la casa familiar, la casa de la infancia la que construye el sueño que resiste, una vez más, al exterminio por parte del tiempo.

Este otro tercer espacio se nos presenta en la película cumpliendo con la misma lógica de la cotidianidad. Todos sus elementos nos resultan ya familiares, pero la fantasía rompe con esa conciencia de lo conocido sin recurrir a trucos que nos predispongan a reconocerla. Se aplica, entonces, la idea de Tarkovsky (1986) acerca de cómo se escenifica un sueño en el cine:

One of the most important limitations of cinema, if you like, is the fact that the image can only be realised in factual, natural forms of visible and audible life. (...); what I mean is that we perceive the form of the filmic image through the senses.

What then, you may ask, of the author's fantasies, what of the interior world of the individual imagination, how is it possible to reproduce what a person sees within himself, all his dreams, both sleeping and waking?...

It is possible, provided that dreams on the screen are made up of exactly these same observed, natural forms of life. Sometimes directors shoot at high speed, or through a misty veil, or use some other trick as old as the hills, or bring in musical effects—and the well-trained audience react instantly: ‘Ah, he’s remembering!’ ‘She’s dreaming!’ But that mysterious blurring is not the way to achieve a true filmic impression of dreams or memories. The cinema is not, and must not be, concerned with borrowing effects from the theatre. What, then, is needed? (...) We need to know the actual, material facts of the dream: to see all the elements of reality which were refracted in that layer of the consciousness which kept vigil through the night. (p. 72)

Es este mecanismo el que se pone en práctica para retratar el sueño del padre quien, por otro lado, es el personaje que, al traer consigo ese fuera de campo del «lugar mejor», también desencadena dinámicas familiares que se encontraban encubiertas. Así, ese caballo que durante la vigilia está contenido en una imagen que cuelga de la pared se cuelga en el sueño y escapa al estancamiento impuesto

por la cerca de caña. El símbolo es, tal vez, el que se ha atribuido comúnmente a esta especie: la fuerza, lo indómito, la libertad.

*La tierra y la sombra* crea diferentes interpretaciones del tercer espacio al diferenciar, por medios formales, el espacio del trabajo (técnicamente constituido a través de la búsqueda del beneficio económico de los grandes conglomerados) y el espacio personal o familiar, que continuamente es amenazado por la expansión de aquel otro espacio. En primer lugar, la casa representa el tercer espacio material, determinado por fronteras físicas. En ese resguardo los cuerpos están protegidos y tienen la posibilidad de convertirse en un nuevo espacio de resistencia que obra en contra de las dinámicas productivas. Al mismo tiempo, al estar conformada por los objetos familiares de esa cotidianidad que constituye el último soporte anímico frente a una depredación irrefrenable, la casa termina por ofrecer las posibilidades del tercer espacio imaginativo representado por el sueño, que escapa también a la configuración encaminada a la rentabilidad espacial y temporal.

Finalmente, la conclusión es desesperanzadora. Tras la muerte del hijo todos, menos la madre, abandonan la casa. El futuro es oscuro. La época se ha tragado toda la geografía.

El crecimiento exponencial de los sistemas técnicos y sus interrelaciones de alcance planetario son inéditos. Estamos frente a un escenario radicalmente distinto de cualquier otra estructuración técnica experimentada con anterioridad:

El hombre común de hace dos siglos moría en la misma cama en la que había venido al mundo. Consumía unos alimentos muy poco variados en una escudilla que legaba a sus nietos. Al filo de las estaciones, de los años, de las generaciones, paisajes, objetos y modos de vida permanecían decididamente idénticos. Todo parecía excepcionalmente estable. Excepcional, el cambio no era más que ilusión (...) En este mundo donde se han forjado las categorías en las que aún tratamos de pensar otro mundo, aparecido a principios del siglo XIX, en el que es patente que la estabilidad se ha convertido en la excepción y el cambio en la regla. La técnica, como tecnología y tecnociencia, es el principal factor de esa inversión. (Stiegler, 2002, p. 7)

La casa ha desaparecido. Y en este sentido, el tercer espacio se ve ampliado a un nuevo

tejido de relaciones cuya principal característica es la superación del dominio físico o material. Mientras el neoliberalismo neutraliza los flujos de resistencia espaciales a través de la promoción de una cultura de vida alternativa basada en la realización personal o colectiva, inéditas corrientes de socialización se materializan. La masiva circulación de información a través de los entramados técnicos informáticos prefigura nichos en los que se experimenta con lógicas colaborativas que desafían el monopolio del capital. En el feudalismo y el capitalismo industrial los límites físicos de los espacios se han configurado como fuente de crisis e inestabilidad, pero también de innovación tecnológica, y es esta última la que ha permitido paliar la carestía y la deficiencia productiva. El acceso restringido a la tecnología, en ese contexto, se ha configurado como prerequisite para la acumulación de poder de una élite económica que puede desarrollarlo. De esta manera, la libre circulación de información tecnológica constituiría un detonante de circuitos de socialización e intercambio horizontales. El tercer espacio continúa siendo el resultado del entrecruzamiento de datos no modulado por ninguna centralidad política y son, precisamente, las condiciones tecnológicas desarrolladas por el capitalismo posindustrial las que han estimulado su expansión.

## Referencias

- Acevedo, C. A. (Director). (2015). *La tierra y la sombra* [Filme]. Pyramide Distribution.
- Burning Blue. (2015). *La fotografía y el arte de La tierra y la sombra* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YSGTYh6tyzY>
- Castro-Gómez, S. (2009). *Tejidos onítricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Editorial Universidad Javeriana.
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Paidós.
- El 64 % de hogares rurales no cuentan con acceso a la tierra. (2016, 26 de noviembre). *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/economia/sectores/desigualdad-en-la-propiedad-de-la-tierra-en-colombia-32186>
- Guerra, C. (Director). (2009). *Los viajes del viento* [Filme]. Cineplex.
- Guerrero, F. (Director). (2016). *Oscuro animal* [Filme]. Distribution Company.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad*. Amorrortu.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Ley 814 de 2003. Por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia. 3 de julio de 2003. D.O. No. 45237.
- Luna, M. F. (2012). En busca del campo perdido: transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1(10), 1565-1579.
- Mandoki, K. (2006). *Prosaica dos: prácticas estéticas e identidades sociales*. Siglo XXI.
- Marulanda, J. S. (2012). Azúcar agridulce: trabajo y sindicatos en la agroindustria azucarera colombiana, 1960-1980. *Historia 2.0*, 2(3), 135-148.
- Mina, M. (1975). *Esclavitud y libertad en el valle del río Cauca*. Fundación Rosca de Investigación; Acción Social.
- Ruiz, Ó. (Director). (2009). *El vuelco del cangrejo* [Filme]. Arizona Films.
- Soja, E. (2007). Tercer espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica. En *La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical* (pp. 181-209). Icaria.
- Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo* (vol. II). Hiru.
- Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in time: Reflections on the cinema*. Bodley Head.

- Tarkovsky, A. (2005). *Esculpir en el tiempo*.  
Rialp.
- Vega, W. (Director). (2012). *La sirga* [Filme].  
AmaFilms.

