

## Espacio e identidad en *La playa D.C.* (2012) de Juan Andrés Arango y las novelas gráficas de la serie *Benkoz renace* de Jean Paul Zapata

Ross Swanson / University of British Columbia

### Resumen

Este trabajo analiza, con aportes de Michel de Certeau, cómo los personajes afrocolombianos desplazados de dos obras de la cultura popular colombiana, el largometraje *La playa D.C.* (2012) y las novelas gráficas *Benkoz renace* interactúan con el espacio urbano de Bogotá. Se argumenta que a través de mapas y miradas desde puntos elevados, así como las prácticas espaciales de caminar y bailar en la ciudad, los personajes desarrollan un sentido de lugar que contribuye a la construcción de sus identidades urbanas. Los papeles de la naturaleza y de las tradiciones afrocolombianas en este proceso también se discuten.

**Palabras clave:** novela gráfica, ciudad, desplazamiento, cine, afrocolombiano

### Abstract

This paper analyzes, with input from Michel de Certeau, the ways in which displaced Afro-Colombian characters in two works of Colombian popular culture, the film *La playa D.C.* (2012) and the *Benkoz renace* graphic novels, approach urban space in Bogotá. I argue that, through maps and views from elevated areas, as well as practices of walking and dancing in the city, the characters develop a sense of place that contributes to the development of their urban identities. I also discuss the role of nature and Afro-Colombian traditions in this process.

**Keywords:** graphic novel, city, displacement, cinema, Afro-Colombian

A pesar de su estreno no tan reciente en el 2012, *La playa D.C.*, del director bogotano Juan Andrés Arango, ha suscitado muy poca atención crítica. Lo mismo se puede decir de otra obra visual de la cultura popular bogotana, la serie de novelas gráficas *Benkoz renace* de Jean Paul Zapata, aunque en este caso resulta más entendible dado el muy reciente estreno de las tres primeras novelas gráficas de la serie, todas con títulos bilingües palenquero-español<sup>1</sup>: “Ma piga dorá/La espiga dorada” (2014), “Ma Kamaján Benkoz/El príncipe Benkoz” (2015) y “Sueto/La libertad” (2016). Ambas obras —*La playa D.C.* y *Benkoz*— comparten la temática del desplazamiento de personas afrocolombianas y su llegada a la ciudad de Bogotá, aunque muestran caras ligeramente distintas de este proceso.

Por un lado, en *La playa D.C.* un joven afrocolombiano, Tomás, originario de los alrededores de Buenaventura, llega a la capital colombiana con su madre y dos hermanos, desplazados por la violencia de un grupo paramilitar que cobró la vida de su padre. Expulsado de la casa de su madre por su padrastro mestizo bogotano, decide buscar a su hermano menor, Jairo, quien se encuentra sumergido en el mundo de las drogas. Con la ayuda de su hermano mayor, “El Chaco”, recién llegado a Bogotá, deportado del “Norte” (presunta alusión a Estados Unidos), Tomás logra encontrar a Jairo, aunque no puede salvarlo de la violencia del submundo del narcotráfico. Cuando El Chaco decide viajar a Buenaventura para regresar al Norte en barco, Tomás, a pesar de la invitación a acompañarlo, decide quedarse en Bogotá y ganarse la vida en la nueva ciudad cortando diseños en el cabello de otros afrocolombianos en la calle con una máquina de afeitar.

*Benkoz renace*, en cambio, es la historia de otro joven, Julián, quien, además de ser afrocolombiano de San Basilio de Palenque (Bolívar), es ciego. Se concibe como un heredero o una reencarnación de Benkos (Domingo) Biohó, líder militar y político de esclavos cimarrones en los Montes de María cerca de Cartagena de Indias en el siglo XVII y fundador de San Basilio de Palenque (Tatis Guerra 2011)<sup>2</sup>. Por tanto se bautiza con el nombre de Benkoz y se convierte en un héroe contemporáneo que busca liberar a “los esclavos modernos”, según la página de Zapata en la plataforma *online* ISSUU, donde se presentan gratuitamente los primeros dos volúmenes de la serie. En su adolescencia, viaja como becado con el apoyo de su padrino para estudiar en un colegio privado del norte de Bogotá y establece su

residencia en los barrios pobres del sur de la ciudad<sup>3</sup>. Como Tomás en *La playa D.C.*, la transición es difícil para Julián/Benkoz, pero a través de la danza —el *break-dance* para ser específico— logra establecerse en su nuevo entorno.

En ambas obras se destacan los temas relacionados con el legado de la época colonial en Colombia —el racismo, fuertes divisiones de clase y la presencia en el país de una diáspora africana— dentro del contexto de la globalización actual. Sin restar importancia a estos temas, en este trabajo nos enfocaremos en cómo Tomás y Julián/Benkoz interactúan con los espacios de ambos relatos y el papel que estos espacios representan en la formación de nuevas identidades que coexisten con las previas identidades rurales de los personajes. ¿Hasta qué punto y cómo los elementos espaciales de la ciudad y de los lugares de origen de los protagonistas contribuyen al desarrollo de sus identidades urbanas? Con aportes del ensayo “Andar en la ciudad” de Michel de Certeau, analizaremos, primero, el papel de las vistas de la ciudad desde puntos elevados y el de los “mapas” en la formación de identidades. Ambos elementos funcionan como herramientas influidas por la herencia cimarrona y africana de los personajes y los ayudan a navegar el espacio urbano de la obra y establecerse en él. De igual importancia en este proceso es la práctica de caminar (y bailar) por algunos de los espacios de la ciudad —pero no necesariamente todos. Terminamos con un análisis del papel de los elementos del mundo natural en la adaptación de los personajes a su nuevo entorno. Como veremos, todas estas interacciones con el espacio son fundamentales para el desarrollo de una identidad urbana en los personajes.

Para empezar, es conveniente intentar fijar una definición del concepto de “identidad” en el contexto de estas obras. Por un lado, la propuesta de Stuart Hall (1990) que la considera un proceso, algo que está en cambio constante, y no un hecho ya cumplido —“an already accomplished fact” (222)— es importante porque admite la posibilidad de la evolución de la identidad. Hall también resalta que se trata de algo que siempre se constituye dentro de la representación. Por otra parte, la reciente propuesta de Luis Sánchez Ayala y Cindia Arango López en su excelente artículo “Contra viento y marea aquí estoy: Territorio e identidad en San Cristóbal, Montes de María” (2015) señala el papel del “sentido de lugar” (*sense of place*) “como componente integral de los discursos identitarios” (207). En su análisis de la identidad de los habitantes de San Cristóbal, asentamiento afrocolombiano en los Montes de María (muy cerca, por cierto, a San Basilio de Palenque), quienes se sienten amenazados por el desarrollo de la industria de la palma africana y la posible expropiación territorial que esta industria podría implicar, sugieren que “[e]s a través del espacio, y de prácticas espaciales, donde se refutan, negocian, producen y reproducen las identidades de forma concreta, visible y tangible. Entonces, el territorio se convierte en parte de la identidad, con lugares y espacios que toman significados históricos y míticos en la creación de los discursos identitarios” (207).

Esta noción sobre la relación entre el espacio y la identidad hace eco de las ideas sobre prácticas urbanas planteadas por Michel de Certeau en “Andar en la ciudad” (2008). Para el teórico francés, “el acto de caminar es a la ciudad lo que la enunciación (*speech act*) es a la lengua” (6). Por lo tanto, “hay una retórica del andar. El arte de ‘dar vuelta’ a las frases tiene como equivalente el arte de dar vuelta a los recorridos” (8). Con esto, de Certeau admite la posibilidad de crear sentidos o de representar a través de la acción de andar; hay un uso y un estilo del andar que “Se cruzan para formar un estilo del uso, una manera de ser y una manera de hacer” (8). Así, andar en la ciudad posibilita la expresión de una identidad. A la vez, “andar es no tener un lugar. Se trata de estar ausente y en pos de algo propio” (11); es decir que se relaciona de manera cercana con el aspecto cambiante, de constante evolución, de la identidad que describe Hall. Finalmente, de Certeau, con referencias a Freud y Lacan, argumenta que, como el niño comienza a formar su concepto de la identidad a partir de una diferenciación del cuerpo materno en términos espaciales, “practicar el espacio es pues repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, ser otro y pasar al otro” (15). De esta manera, como Arango López y Sánchez Ayala, de Certeau entiende el espacio como un aspecto fundamental en el proceso de la identidad, un proceso en constante evolución que se manifiesta y se discute a través de la representación.

Como mencionamos arriba, las ideas de Michel de Certeau son centrales a este análisis y de varias formas. Aunque “Andar en la ciudad” habla de la relación entre la identidad y el espacio, también argumenta que una visión de la ciudad desde arriba permite “leer” la ciudad de una manera análoga a la lectura de un texto escrito. Se trata de una mirada panóptica/panorámica que convierte al privilegiado de esta visión en un “dios” que disfruta del “placer de ‘ver el conjunto’, de dominar, de totalizar el más desmesurado de textos humanos” (2). Sin decirlo directamente, de Certeau sugiere que la persona que posee esta visión cartográfica de la ciudad también tiene poder, aunque sea momentáneamente.

Sorprende, entonces, que en *La playa D.C.*, una de las primeras escenas muestre al protagonista Tomás —un afrocolombiano desplazado en Bogotá, un sujeto en una posición claramente marginal— precisamente en esta posición de poder. Después de pelear en la casa de su madre con su padrastro bogotano de raza mestiza y aprender que su hermano menor Jairo es buscado por un cartel de narcotraficantes, se despide de su madre y sube a los cerros que rodean la ciudad para pasar la noche al aire libre. Por la mañana, se pone de pie y observa la ciudad desde esta posición elevada (00:13:31) (Figura 1). Esta mirada es importante porque representa el primer paso de Tomás en su odisea para salvar a su hermano y crear un sentido de lugar en la nueva ciudad; observar la ciudad le permite ubicarse en Bogotá y le otorga cierto poder sobre este espacio que considera hostil. Al mismo tiempo, esta mirada cartográfica es diferente de la visión descrita por de Certeau. En el caso

del teórico, la mirada toma lugar desde las torres gemelas del *World Trade Center*, un centro simbólico en aquella época del poder económico de Estados Unidos y del primer mundo. En *La playa D.C.*, la visión de Tomás no se sitúa en Monserrate, el mirador turístico por excelencia de Bogotá, o desde el último piso de la torre Colpatria, una versión bogotana de las torres gemelas, sino desde una zona natural del sur empobrecido y marginado de la capital. De esta manera, en *La playa*, son los marginados los que poseen momentáneamente este poder de ser “dioses” en la capital, representando una suerte de resistencia simbólica al sistema socio-económico inscrito sobre un sistema espacial (la ciudad) que margina a los afrocolombianos junto con otros grupos étnicos y personas de clase baja en los barrios más pobres de la capital colombiana.



*Figura 1. Tomás observa la ciudad desde una zona elevada y periférica.*

En la película vemos otras “miradas cartográficas”. En la primera escena de la película, después de trabajar cargando bultos de papas en una plaza de mercado de la ciudad —sólo uno de los trabajos informales que desempeña en el filme— Tomás descansa y dibuja una piragua en un río sobre un pedazo de papel cartón pegado a la pared. Vemos que sobre este papel ha dibujado previamente un globo del mundo que presenta el paisaje costero de su tierra de origen, el Pacífico colombiano. Esta escena nos demuestra simultáneamente el deseo de Tomás de recuperar la tierra natal de la cual fue desplazado, de no perder su memoria de ese espacio, y también de ejercer un cierto control sobre la región cuyos conflictos socio-políticos cobraron la vida de su padre y son responsables, en parte, por sus problemas actuales. De esta manera, Tomás se encuentra entre un sentido de lugar arraigado en su tierra natal, la costa pacífica colombiana, y uno incipiente basado en el entorno urbano de la capital que se entiende con la primera mirada cartográfica desde el sur de la ciudad.

Tal como el dibujo cartográfico ayuda a satisfacer los deseos de Tomás por regresar y lo ayuda a adaptarse a su nuevo entorno, la tradición de hacer trenzas en el cabello de

los niños también contribuye a la evolución de la identidad de Tomás. Este tema se presenta desde el principio de la película, antes de la mirada de Tomás desde la zona elevada de la ciudad. En una zona natural de la periferia, en una suerte de “nido” donde Tomás se refugia de la ciudad y se repone para luego enfrentar sus problemas de nuevo, el protagonista sueña que su madre hace trenzas en el cabello de Jairo (pero una versión menor del personaje de Jairo que aparece en otras escenas) y le explica que “Estas trenzas son como un mapa... te llevarán por el buen camino sin hacerte perder, te atajas de los peligros, derechito donde quieres ir” (00:12:02). Esta escena se repite más tarde cuando Tomás regresa a su nido después de ir al velorio de Jairo (1:18:40), pero en esta última ocasión, examina las trenzas de su hermano (Figura 2)<sup>4</sup>. Por un lado, las trenzas de Jairo en el sueño parecen guiar literalmente a Tomás, pero por otro lado el personaje adapta claramente esta tradición afrocolombiana<sup>3</sup> al contexto globalizado de Bogotá. Estas tradiciones afrocolombianas relacionadas con los mapas llevan a Tomás a interesarse en el arte de cortar diseños en el cabello de las personas, un arte que proviene de Estados Unidos.



*Figura 2. Tomás examina las trenzas de su hermano Jairo.*

Su hermano mayor, El Chaco, quien practicaba el arte en Buenaventura, vio los diseños con sus propios ojos en el “Norte” (00:26:50) (Figura 3). Aparte de la búsqueda de Jairo, aprender a cortar el pelo en la peluquería de Don Nelson (peluquero afrocolombiano experto y maestro de Tomás) impulsa a Tomás a seguir adelante en la ciudad. Finalmente, se convierte en su sustento cuando decide quedarse en Bogotá en vez de acompañar al Chaco al norte en la última escena (1:23:30). Así, la tradición de hacer mapas con las trenzas de las personas se convierte para Tomás en una suerte de guía económica —representa una posible manera de navegar el espacio de la urbe, pero también corresponde a una forma de navegar su vida económica.



*Figura 3. Uno de los diseños presentados en la película; en este caso, un paisaje urbano.*

De esta manera, mientras Tomás se sirve de la mirada cartográfica que describe de Certeau para guiar su camino hacia una adaptación exitosa a la ciudad sin perder su conexión a su tierra natal, también se apoya en las tradiciones afrocolombianas, adaptadas a su nuevo contexto urbano y globalizado, para llegar a sentirse en casa en su nuevo entorno y valerse por sí mismo económicamente. La herencia cultural afrocolombiana del personaje se integra al poder derivado de su mirada de la ciudad desde una posición elevada, contribuyendo a su éxito en términos económicos y a la navegación del nuevo espacio.

La cartografía también es fundamental en *Benkoz*. Todos los volúmenes de la serie comienzan con mapas. El mapa inicial del primer volumen de la serie, “*Ma piga dorá/La espiga dorada*”, es quizás el más interesante de todos. Las primeras páginas de este episodio consisten solamente en páginas en blanco con texto y manchas negras. El texto explica que se trata de una representación de la ceguera de Benkoz —“la vida de un ser ordinario como yo resultaría menos importante si no fuera por el detalle que soy ciego” (Zapata 2014, 9). Cuando el personaje declara su decisión de renacer, “en todo este vacío apareció una mancha que soy yo... la expresión de un universo en expansión...” (9), las manchas se multiplican en las siguientes páginas y se desplazan para formar diseños. Luego, el fondo de la imagen se vuelve negro y las manchas, ahora blancas, forman los planetas, soles y estrellas del universo. Finalmente, aparece la tierra con el continente sudamericano de frente (17). En la siguiente página, el planeta gira para revelar el continente africano (18), estableciendo una conexión entre ambos continentes. Luego, se acerca cada vez más a la tierra y se muestra (con los topónimos claramente señalados) la isla de Biokó (19), el lugar de origen de Benkos Biohó, y una porción de África occidental (Figura 4).

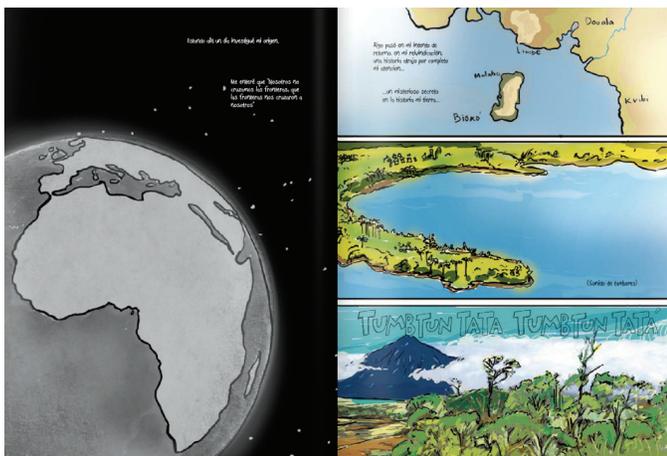


Figura 4. El mundo con el continente africano de frente (izquierda) y una imagen más cercana con la isla de Biokó en la costa oeste africana (derecha).

En seguida, se cuenta la historia del nacimiento de Benkos, su captura a manos de tratantes de esclavos europeos y su transporte a Cartagena de Indias. En este caso, el mapa se

crea a partir del mismo personaje: como la mancha en la primera página, explicado por el texto “soy yo [Benkos/Benkoz]... la expresión de un universo en expansión”, el mundo de la novela gráfica se construye a partir de la conciencia del protagonista y desde su mundo interior. Vista de esta manera, esta progresión se asemeja a la mirada cartográfica de Tomás en *La playa*. En el caso de Tomás, empieza con su visión totalizada, del conjunto de Bogotá y después desciende a la ciudad y camina por las calles. En el caso de Benkoz/Benkos, se ve primero la vista general seguida de imágenes cada vez más específicas; es decir, primero el universo creado a partir de su conciencia, luego el continente, después la isla y finalmente la aldea del protagonista. Así, para retomar las palabras de de Certeau, Benkoz/Benkos se convierte en un “dios” que disfruta del placer de “totalizar el más desmesurado de textos humanos” (2).

En el tercer volumen de la serie aparece, tal como en *La playa D.C.*, una referencia a la tradición afrocolombiana de hacer mapas con trenzas. En un viaje a Palenque, recibe de regalo un libro antiguo “escrito en Yoruba y Palenquero” de su padrino. El libro contiene “una colección de mapas hechos de diferentes estilos de trenzas, juntando todas las partes llegas” (67). Luego, en su lecho de muerte, el padrino de Julián le explica que el libro perteneció al histórico Benkos Biohó y que “si encuentras la forma de leerlo, entenderás cómo ayudar a liberar [el país]” (81). Aquí, el mapa en *Benkoz*, como en *La playa D.C.*, se asocia con la tradición afrocolombiana y con la consecución futura de la libertad general; este ejemplo sugiere que es a través de la tradición y una comprensión profunda del pasado que se mejora el futuro.

Más que atribuirle un cierto poder o agencia al protagonista, el mapa aquí es un vehículo para entender el pasado y los desplazamientos geográficos que acompañaron la injusticia de la esclavitud y la colonización de América y una manera de corregir estos abusos. No sólo se subraya el origen africano de los afrocolombianos; en otro mapa de este mismo volumen, se muestra el mismo desplazamiento: un barco negrero traza una ruta a través del Atlántico hacia Cartagena de Indias con las caras de la familia de Benkos dibujadas encima (38-39). En este caso, el mapa muestra el origen, como en el globo de Tomás en la pared del mercado en *La playa D.C.*, pero a la vez representa el desplazamiento espacial involucrado en la esclavitud. Además, como vemos en el ejemplo del libro de trenzas del tercer volumen, los mapas, asociados con el pasado y la tradición, son guías hacia un mejor futuro.

Aunque la forma del mapa predomina en *Benkoz*, también aparece una mirada cartográfica de la ciudad como la de Tomás en *La playa D.C.* Igual que en la película, la visión de Julián/Benkoz es una visión marginal, del sur de Bogotá. En *Benkoz*, esta visión, que aparece en el segundo volumen de la serie, “*Ma Kamaján Benkoz/El príncipe Benkoz*”, es una expresión del dominio del protagonista del espacio

de esta zona periférica. El texto que acompaña la imagen describe sus múltiples residencias en la capital durante sus estudios: Julián dice que con su compañera de cuarto, Nini, desde el centro “pasamos a vivir entre las colinas y el Marco Fidel... hasta que llegué a La Libertad, en Bosa, una tierra fértil para caminar y oír todo el rugido de los aviones” (28-29). Esta mención de los aviones sobre este barrio sureño y periférico de Bogotá se representa visualmente y subraya la fuerte división espacial de clases que se vive en la ciudad. Se trata de una forma de transporte que está fuera del alcance de muchos en estos barrios de la ciudad a pesar de la presencia constante del ruido de los aviones en sus viviendas. La imagen está encabezada por onomatopeyas de tambores, onomatopeyas que recurren a lo largo de la serie como una representación de la tradición afrocolombiana o como una referencia a las raíces africanas del protagonista (Figura 5).

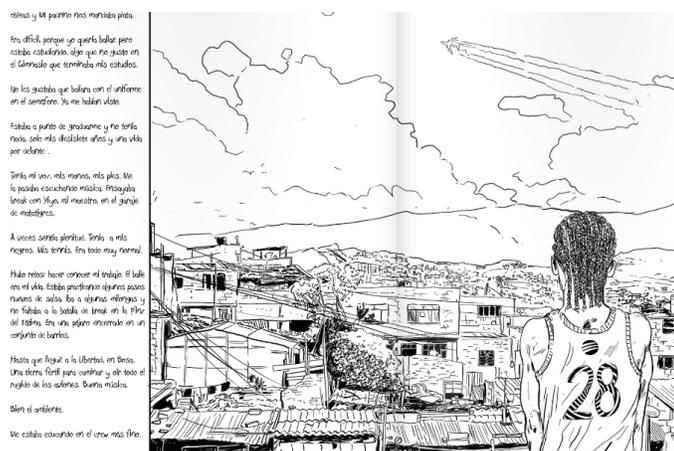


Figura 5. Julián observa los barrios sureños de Bogotá desde un punto elevado.

De esta manera, tal como en *La playa D.C.*, esta mirada cartográfica de Benkoz puede considerarse una forma de resistencia sutil: pone en una posición de poder a un sujeto de clase baja, habitante de la periferia y perteneciente a la marginada etnia afrocolombiana, mostrando su dominio del espacio urbano. Sin embargo, los mapas y miradas cartográficas se representan de maneras distintas en estas obras. En *La playa D.C.* los mapas son una herramienta y una manera para Tomás de subsistir económicamente y expresarse de manera artística combinando elementos de la tradición afrocolombiana y elementos del contexto globalizado de Bogotá, contribuyendo simultáneamente al desarrollo de un sentido de pertenencia a la ciudad en el protagonista. Los mapas en *Benkoz*, en cambio, se representan de manera tradicional y suelen referirse al desplazamiento vivido por los ancestros del protagonista como resultado de la colonización y del tráfico de esclavos. No obstante, en ambos casos, representan un acercamiento a la identidad afrocolombiana a través del pasado, sea por el camino de las tradiciones o por el de los hechos históricos.

A pesar de que estas miradas cartográficas y referencias

a mapas desempeñan un rol sobresaliente en las dos obras, el aspecto peatonal, en términos de número —y en *La playa D.C.* de atención crítica— es más importante aún. Para muchos espectadores de *La playa D.C.* las frecuentes tomas de las andanzas de Tomás (y otros personajes) por la ciudad, con la cámara enfocada en su cabeza y hombros mientras su entorno aparece borroso, son desorientadoras y demasiado repetitivas (Raguá 2012; Semerene 2013; Martínez Sastre 2013). Sin embargo, estas escenas evidencian claramente la “retórica del andar” (de Certeau 1990, 8) de Tomás y el proceso de adquirir un nuevo sentido del lugar en su ciudad y de desarrollar una identidad para su nuevo hogar.

Así como andar en la ciudad permite “‘dar vuelta’ a los recorridos” según de Certeau (8) también admite la posibilidad de interactuar con los espacios de la ciudad para articular sentidos. Para el teórico francés “el andar obedece en efecto a tropismos semánticos” y los espacios “se ofrecen a las polisemias que les asignan sus transeúntes” (11). A su vez, se abre la posibilidad de “la función de articular una segunda geografía, poética, sobre la geografía del sentido literal, permitido o prohibido” (12). Es interesante, entonces, detenerse en los espacios que visita Tomás en sus recorridos por la ciudad para tratar de aclarar esta “geografía poética” de la Bogotá del protagonista.

En una entrevista con Monitor Cine, Juan Andrés Arango señala lo siguiente acerca de los espacios del filme:

Yo creo que en la película captamos algunos de los espacios esenciales en este mapa afrocolombiano de Bogotá como son el barrio llamado “La playa”, como es Galaxcentro, como son las peluquerías... y los barrios del sur de Bogotá a los cuales está llegando la población afrocolombiana. (2012, 00:04:20)

El director enfatiza los lugares de mayor afluencia afrocolombiana, incluyendo un barrio donde habitan mayor cantidad de afrocolombianos. Este barrio le da a la película su título y además, el nombre hace referencia a la tierra de origen costera de muchos de ellos. Estos lugares, por un lado sugieren la marginalidad de esta población, pero también —y este es el caso del centro comercial Galaxcentro en especial, el lugar donde Tomás aprende del peluquero Don Nelson a cortar diseños en el cabello— contribuyen al desarrollo en el protagonista de una identificación con el lugar porque el personaje se siente aceptado y bienvenido en estos espacios.

Las calles y espacios de los recorridos de Tomás son espacios de trabajo y de interacción social. Muy pocas escenas transcurren en espacios privados. Vemos, por ejemplo, como Jairo corta el cabello de una nueva amiga en medio de la calle (00:59:13), algo que se repite al final cuando Tomás comienza a ofrecerse como peluquero en la calle (1:23:30). La calle es también donde Tomás encuentra al Chaco después de conversar con dos cuidadores de carros (00:17:00). Estas escenas reiteran la marginalidad de los espacios, pero también corresponden a lo que de Certeau

llama “el aspecto ‘fático’ del lenguaje” (es decir, enunciados comunes sin contenido que “establecen, mantienen o interrumpen el contacto tales como ‘¡hola!’, ‘bien, bien’, etcétera” (de Certeau 1990, 7)). Este aspecto enfatiza el aspecto social del acto de andar. La calle es un lugar de encuentros y reuniones (en el caso del Chaco y Tomás), de formación de amistades (el caso de Jairo y su amiga) y hasta de enamoramiento. En este último caso se muestra más creatividad y la posibilidad de interacción social en el andar. Después de ver a una muchacha con trenzas largas y un corte de pelo moderno en una de las peluquerías de Galaxcentro, Tomás la sigue en las calles comerciales del centro de la ciudad (00:45:30) hasta toparse con ella e iniciar una conversación. A pesar de su rechazo —“a mí no me gusta que me sigan” (00:45:37)— Tomás no abandona el intento. La cámara sigue a la muchacha y pensamos que ha perdido a Tomás en la muchedumbre del centro de Bogotá cuando de repente él aparece, coge su mano y la besa en la entrada de una tienda (00:46:15) (Figura 6).



Figura 6. Tomás sigue a la muchacha de Galaxcentro en el centro de Bogotá.

Aunque se trata de una aparente violación de los deseos de la muchacha, juntos desarrollan su relación posteriormente con múltiples encuentros románticos, notablemente en Galaxcentro. Pero aquí buscamos subrayar la forma fática, creativa, de Tomás de andar y de interactuar con el espacio. Su manera de tomar un atajo para sorprender a la muchacha demuestra no solamente el conocimiento íntimo del espacio sino también el aspecto “fático” de su interacción con ella, es decir, su manera de establecer, mantener e interrumpir el contacto. Interactúa con el espacio para cumplir sus deseos. La habilidad de Tomás en esta interacción con el espacio demuestra su comodidad en la ciudad, el sentido de lugar que desarrolla y su identificación con el espacio urbano.

Tomás transita por muchos lugares de pobreza y de deterioro urbano de la capital, pero parece evitar los espacios del norte de Bogotá que suelen representar un estrato socio-económico más elevado. La excepción a esta tendencia es la breve incursión de Tomás y El Chaco en un centro comercial grande, moderno, limpio y bien iluminado. Se trata del centro comercial Gran Estación, ubicado en un barrio de clase media-alta de Bogotá (00:40:15). Sin embargo, de

manera evidente, los hermanos no son bienvenidos en este espacio por su raza y por su clase social. Poco después de su llegada, tres guardias los confrontan y les piden que se vayan. Cuando se niegan a irse, intentan evitarlos corriendo por los pasillos del centro comercial. No tienen suerte; los guardias conocen mejor el espacio que ellos y uno de ellos logra detener a Tomás al tomar un atajo, muy parecido a la ya mencionada táctica suya con la muchacha en el centro de la ciudad (00:41:54). La mera presencia del Chaco y Tomás en este lugar es prohibida por su color de piel y por su ropa, muestra de su clase social. El Chaco vocaliza su rechazo de este tipo de discriminación asociada con el espacio: “Por eso [es] que me fui de este hijueputa país, brother” (00:42:19), una declaración tristemente irónica dado que lo expulsaron (deportaron) también del ‘Norte’. Claramente, el centro comercial es un espacio prohibido para ellos debido a factores raciales y de clase, pero además se trata de un espacio que no dominan físicamente y, por lo tanto, un espacio con el cual no se pueden identificar, algo que no pasa en los barrios del centro y sur de la ciudad donde viven y trabajan. Aunque Tomás puede desarrollar un sentido del lugar y una identidad en algunos espacios de la ciudad no se identifica ni se siente bienvenido en otros como el centro comercial.

*Benkoz* también tiene un fuerte aspecto peatonal, pero, a diferencia de Tomás, Julián se mueve entre las zonas de clase alta y las de clase baja, entre la periferia y los centros económicos y políticos de la ciudad. Esta movilidad de Julián se debe tal vez a su ceguera: no percibe las señales visuales de nivel socio-económico entre los barrios de clase alta del norte de la ciudad y los de clase baja del sur y por eso no se preocupa por transitar en ambas zonas. No parece entender cómo las divisiones de clase se inscriben en el espacio: “Nunca entendí por qué mi colegio estaba en el norte. Pero, bueno: Chévere” (2015, 30). Por supuesto, cabe reconocer que no pertenece exactamente a la misma clase social que Tomás en *La playa D.C.* Becado en un colegio privado del norte de la ciudad y con sustento económico de su padrino, vive una vida mucho menos precaria que la de Tomás y sus hermanos. Sin embargo, para él también ciertas prácticas espaciales son prohibidas. Por ejemplo, aunque el gran deseo de Julián es bailar, a los administradores de su colegio “no les gustaba que bailara con el uniforme en el semáforo” (2015, 28). Más tarde, esta práctica contribuye a su expulsión del colegio. En este sentido, la experiencia de Julián resulta parecida a la de Tomás y El Chaco en el centro comercial, pero aquí la práctica espacial —bailar en el semáforo con el uniforme puesto— es el motor del rechazo mientras para los personajes de *La playa D.C.* su mera presencia en el lugar prohibido es justificación suficiente para su expulsión del espacio.

No obstante, a diferencia de Tomás y El Chaco, Julián también “conquista” ciertos espacios asociados con el poder político y económico, los hace suyos a pesar de su raza y su clase. Poco después de su expulsión del colegio, Julián/Benkoz decide bailar en la esquina de Unicentro, uno de los centros comerciales más prestigiosos del norte de Bogotá. Su

presentación es muy exitosa —“Los dejé callados” en sus palabras (2015, 51)— y así desafía directamente la previa prohibición de su colegio de bailar en público. Después de la presentación, regresa a casa a pie, pasando por el centro financiero de la ciudad con “plata en el bolsillo y mercado en la maleta” (55) (Figura 7). De esta manera, Julián impone su presencia —como peatón— en dos lugares asociados fuertemente con el poder económico de Bogotá. Conquista este espacio que para Tomás en *La playa D.C.*, sería prohibido. En el tercer volumen aparece la más poderosa de estas conquistas. Después de un viaje a Palenque, Julián vuelve a la capital. De nuevo, ocupa el centro financiero de la ciudad, representado con una imagen de la torre Colpatria sobre un fondo vibrante de tonos rojos y amarillos, como si el cielo estuviera en llamas (Figura 8). El texto describe la ciudad: “Este lugar insomne donde la piedra intenta ser más alta que la palmera. Todos en sus celdas de cemento, con sus máquinas, sus pantallas.... Yo en las calles, condenado a la libertad” (81). Vemos en este caso el opuesto de la mirada cartográfica —en vez de una mirada desde arriba, la novela presenta una mirada desde abajo hacia la cima de la torre, símbolo del poder económico de Bogotá. Según la teoría de Michel de Certeau, esta perspectiva desde un punto inferior representaría una posición desfavorecida. No obstante, con el violento rojo del fondo de la imagen y la denuncia de la alienación de la capital en el texto con frases como “lugar insomne” y “celdas de cemento” —en claro contraste con la libertad del protagonista “en las calles”— se sugiere que Julián logra conquistar este espacio precisamente por su posición peatonal.

Unicentro y el centro financiero de la ciudad como en la Plaza de Bolívar, espacios que no se asocian con su raza y su clase, Julián empieza a desarrollar un sentido de lugar en Bogotá y una identidad ubicada en este espacio.



Figura 9: Julián en la Plaza de Bolívar con el Palacio Liévano en el fondo.

Por otra parte, a pesar de su conquista de los espacios del poder, Julián se siente más cómodo en la periferia en los espacios habitados por personas pertenecientes a su clase y a su raza. Como mencionamos arriba, aunque estudia y baila en el norte de la ciudad, siempre vive en barrios marginales del sur y los describe en términos positivos: El barrio La Libertad, en Bosa, es para él “una tierra fértil para caminar y oír todo el rugido de los aviones” (28-29). Antes, cuando vivía entre los barrios de Santa Bárbara y Las Cruces, barrios pobres al sur del centro de la ciudad, Julián “la estaba pasando bien, relajao, juicioso, estudiando” (26-27). Aunque puede ocupar los espacios asociados con el poder económico y político de la ciudad, *su* espacio, donde se siente más cómodo y en casa —donde su sentido de lugar es más fuerte— es en los barrios del sur y del centro de Bogotá, igual que Tomás en *La playa D.C.*

De esta forma, el sentido de lugar que desarrollan Tomás y Julián es parecido, aunque el de Julián admite mayor movilidad en las zonas de poder económico y político. Para el protagonista de *Benkoz*, aunque experimenta rechazo en estos espacios, notablemente de los directores de su colegio, logra conquistar los espacios a través de la práctica espacial de bailar (en el caso de Unicentro) y la ocupación física de los espacios (en la Plaza de Bolívar y el centro financiero de la ciudad). Tomás, en cambio, no logra superar el rechazo experimentado en estos espacios de poder económico (el centro comercial moderno). No obstante, su manera de habitar los espacios es igual de creativa al baile de Julián, pero más sutil. Su creatividad en este aspecto peatonal de su interacción con la ciudad se expresa a través de la “retórica del andar” que menciona de Certeau, sobre todo el aspecto “fático” del andar. En ambos casos, los personajes se identifican con el lugar a través de estas prácticas espaciales peatonales; sus conocimientos íntimos (o falta de conocimiento) de estos espacios contribuyen a su identificación como habitantes de toda la ciudad de Bogotá, pero especialmente las zonas de

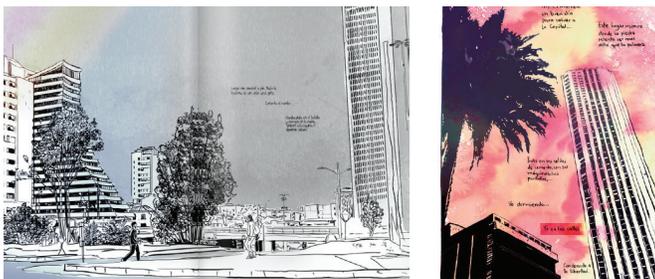


Figura 7 (left). Julián regresa a casa pasando por el centro financiero de la ciudad de Bogotá.

Figura 8 (right). La torre Colpatria vista desde abajo.

Julián también ocupa espacios de poder político: en una imagen que cubre dos páginas de la novela gráfica, vemos su cara de cerca en la Plaza de Bolívar con el Palacio Liévano —sede de la alcaldía mayor de la ciudad— en el fondo (26-27) (Figura 9). Aunque no se muestran en la imagen, en los otros costados de la plaza se encuentran el Palacio de Justicia, el Capitolio Nacional, la Catedral Primada y el Palacio Arzobispal; en este espacio confluye no solamente el poder de los gobiernos nacional y municipal sino el de la Iglesia también. Otra vez como peatón, Julián ocupa y domina este espacio, lo hace suyo. Al ocupar o conquistar estos espacios de poder económico y político, tanto en

menor influencia política y económica de la capital donde viven y trabajan. De esta manera, los espacios urbanos se transforman en una parte importante de sus identidades sin perjudicar sus identidades de afrocolombianos de clase baja.

El papel del mundo natural en el desarrollo de esta identidad urbana de los personajes es también de gran interés. Aunque *La playa D.C.* incluye estas escenas más explícitamente, también están presentes en *Benkoz*. Para Tomás, la naturaleza desempeña un papel ambivalente. Por un lado, se asocia fuertemente con la muerte de su padre a manos de un grupo paramilitar en el Pacífico colombiano. En una escena impactante, Tomás y Jairo se esconden en la selva con una música amenazante en el fondo (00:27:26). Esta escena cobra más sentido cuando Jairo dibuja un mapa en las grietas de un parabrisas de un carro abandonado en una chatarrería donde los hermanos pasan un momento recordando su tierra natal y las circunstancias de su desplazamiento. Señala “por acá [los paramilitares] mataron a mi papá” (1:02:42), indicando una de las grietas. Este mapa es también un mapa de la perspectiva de Jairo; su identidad se asocia fuertemente con la tierra natal y se niega constantemente a adaptarse al nuevo espacio urbano, algo que, por otra parte, corresponde a un factor fundamental en su adicción a las drogas. Como dice su madre, “él solo quiere hundirse más y seguir pensando allá en el puerto, a seguir metiendo ese vicio” (00:53:10), algo que Jairo confirma más tarde “Eso es lo que me gusta de esta mierda [las drogas], que lo saca a uno de este hueco y lo hace acordar de Buenaventura” (1:12:17). Mientras la identidad espacial de Jairo solo admite los espacios de su tierra natal, la de Tomás resulta más matizada.

El principio de la película combina aspectos del nuevo entorno urbano y del mundo natural. Con música de marimbas en el fondo, asociada con la cultura afroamericana del Pacífico, y la típica toma desde atrás de la cabeza y los hombros, Tomás camina hacia las afueras del sur de Bogotá (00:02:30). De repente, un corte transforma el ambiente urbano en un entorno natural (00:02:35). Estas escenas sugieren que Tomás se siente cómodo en los dos entornos al principio de la película. Sin embargo, el destino del protagonista es el nido (que mencionamos arriba), un pequeño espacio abierto en las afueras de la ciudad donde Tomás va a dibujar. De esta forma, el mundo natural constituye un espacio de refugio para el personaje. Tomás se refugia en este lugar dos veces más: después de enterarse de que Jairo es buscado por el cartel de narcotraficantes y después de asistir a su velorio, reforzando la representación de este espacio como un refugio de las situaciones difíciles que se presentan en la ciudad. En este espacio Tomás recuerda la tradición de hacer mapas en las trenzas de los niños. El espacio natural para Tomás se convierte no solamente en un refugio de las dificultades de la adaptación al espacio urbano sino que también se asocia con las tradiciones afrocolombianas, representadas por los mapas-trenzas. A la vez, el mundo natural resulta amargo para Tomás, pues le recuerda la muerte de su padre y el desplazamiento forzado.

Como Tomás, Julián también proviene de un espacio dominado por el mundo natural, como se evidencia en las imágenes de San Basilio de Palenque que enfatizan los ríos, árboles y otras plantas en el pueblo (2015, 19-22). Aunque Julián no tiene un ‘nido’ o un lugar de refugio en la naturaleza como Tomás, la naturaleza en *Benkoz* también se asocia fuertemente con las tradiciones afrocolombianas y representa un apoyo en la adaptación a la vida urbana. En “Ma Kamaján Benkoz/El príncipe Benkoz”, se dibuja la fachada del colegio de Julián en el cuadro de arriba, seguido de tres cuadros en la parte inferior con una flor de orquídea que se cae lentamente acompañada del texto “poco a poco algunas rutinas me hicieron caer en cuenta que estaba cambiando. Ya los tambores retumbaban solo en mi pecho” (32). Al principio del volumen los tambores se referencian como un importante práctica cultural en San Basilio de Palenque (2015, 20). Por lo tanto, la simultaneidad de la naturaleza representada por la flor y los tambores recuerda la cultura afrocolombiana y el pueblo de Palenque.

El colegio es un lugar de alienación y aburrimiento para Julián, algo que se manifiesta en su referencia a “algunas rutinas” en la cita de arriba. También aparece en la siguiente página cuando expresa que “sólo el eterno sonido de un reloj marcaba mis pasos,” acompañado de las quejas de su profesor por su “distracción” en la sala de clase (2015, 21-22). No obstante, la flor de orquídea y otros elementos de la naturaleza parecen ayudarlo a superar estas dificultades asociadas con su vida urbana. Después de una lección difícil, Julián permanece en la sala de clase mientras sus compañeros salen para jugar un partido de fútbol. Desde la ventana de la sala, Julián “observa” a los muchachos jugando en el patio del colegio. En la parte inferior de la ventana aparece un ramo de un árbol. Sobre el ramo descansa un saltamontes al lado de un nido con un pájaro que cuida de sus crías (2015, 36) (Figura 10). En el siguiente cuadro, Julián aparece sentado al lado de la ventana mientras la flor de orquídea cae lentamente. La imagen del pájaro y sus crías se repite después, pero esta vez vemos a Julián a través de la ventana desde afuera mientras habla con un compañero (37-38). Estas imágenes, que recuerdan su tierra natal (por la imagen de la orquídea) también le ayudan a Julián a superar las dificultades de la vida urbana. Aunque no se puede decir que se trata de refugios como en el caso de Tomás en *La playa D.C.*, sí representan elementos que consuelan al protagonista y lo ayudan en su camino de adaptación a su nuevo entorno.

Así, la naturaleza en las dos obras se convierte en otro factor que contribuye al desarrollo de una identidad ubicada en el contexto urbano de Bogotá en estos dos personajes. Para Tomás, leer la ciudad desde arriba y adaptar artísticamente la tradición afrocolombiana de hacer mapas con trenzas al contexto globalizado de la ciudad de Bogotá al cortar diseños en el cabello es otro factor en este desarrollo. Este proceso en Tomás se suma a un esfuerzo para “aprender” la ciudad en sus andanzas, durante las cuales interactúa con el espacio urbano de formas creativas. El proceso de Julián en *Benkoz* es parecido: los mapas y las vistas



Figura 10. Julián observa un pájaro en su nido mientras se cae una flor de orquídea.

panorámicas desde arriba también desempeñan un papel importante pues, como en el caso de Tomás, representan un ejercicio del poder de este personaje de una raza y una clase marginada. Poder es una palabra clave para Julián porque al bailar y andar en aquellos espacios asociados con el poder económico y social, se impone y ocupa estos espacios que le son ajenos y prohibidos. A pesar de su dominio de todo tipo de espacios en la ciudad, Julián se siente más cómodo en las zonas marginadas económica y políticamente del sur de la ciudad. En ambos casos, un conocimiento profundo de estas zonas, combinado con la posibilidad de expresión creativa o artística en estos espacios, contribuye a la identificación de los personajes como habitantes de la ciudad de Bogotá, lo que evidencia la profunda influencia del espacio en sus identidades personales. Es aquí donde encontramos el aporte más significativo de estas obras que han recibido tan poca atención crítica hasta ahora: subrayan la importancia del espacio en la identidad (especialmente la identidad personal) de las personas. Por otra parte, a través de la aplicación del concepto de Michel de Certeau a las obras estudiadas aquí, se demuestra la importancia de la propuesta de este teórico para entender el papel del espacio en representaciones del desarrollo y de la articulación de identidades, sobre todo urbanas, ubicadas espacialmente.

## Notas

- 1 El uso del vocablo *palenquero* en los títulos de la serie responde a un deseo de rescatar y celebrar la diversidad cultural y lingüística de las personas de herencia africana en Colombia.
- 2 Actualmente, una estatua de Benkos Biohó preside la plaza principal del pueblo de San Basilio de Palenque.
- 3 En el tercer volumen de la serie, a Bogotá se le refiere simplemente con el nombre “La capital”, una ciudad de “conjuntos megalíticos en accidentado desarrollo”, y Colombia toma el nombre “El Birreino”, “llamado así por sus dos reyes...el rey primero, les dio su lengua y su fe, EL REY SEGUNDO: el pueblo mismo, su ideal: la libertad/BENKOZ”, como se explica en el epígrafe. Por un lado, por la similitud entre las palabras “Birreino” y “Virreinato”, se trata de un claro intento de enfatizar los patrones coloniales que siguen presentes en Colombia. Por otro lado, el nombre resalta alegóricamente la hibridez cultural del país. Sin embargo, puesto que estos nombres no se mencionan en los primeros dos volúmenes de la serie sobre los cuales basamos mayormente nuestro análisis, decidimos referirnos a la ciudad de la serie con el nombre de Bogotá y asumir que se ubica en Colombia.
- 4 Carlos Fino (2013) ha señalado que la tradición de hacer mapas con trenzas corresponde a una práctica histórica real. Citando a Nelly Mendivelso explica que estos mapas ayudaban a los hombres esclavizados a huir de sus amos en el Pacífico colombiano.

## Obras citadas

- Arango, Juan Andrés. 2013. “Interview pour le film ‘La Playa D.C.’ festival de Cannes 2012”. Video de YouTube. Publicado por “purekidz”, 12 de abril. 9:03. [https://www.youtube.com/watch?v=X0yzENxy2\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=X0yzENxy2_w).
- . 2012. “MONITOR — LA PLAYA D.C.”. Video de YouTube. Publicado por “MonitorCine”, 2 de noviembre. 9:22. <https://www.youtube.com/watch?v=PuMcAkp05oQ>.
- Certeau, Michel de. 2008. “Andar en la ciudad”. *Bifurcaciones: Revista de estudios culturales urbanos* 7 (julio): 1-17.
- Fino, Carlos. 2013. “La Playa D.C.: intersecciones cartográficas de la ciudad invisible”. *Razón Pública*. 11 de febrero. <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/artes-y-cultura/3549-la-playa-dc-intersecciones-cartograficas-de-la-ciudad-invisible.html>.
- Hall, Stuart. 1990. “Cultural Identity and Diaspora”. En *Identity: Community, Culture, Difference*. Editado por Jonathan Rutherford, 222-237. Londres: Lawrence & Wishart.
- La playa D.C.* 2012. Dirigido por Juan Andrés Arango. Bogotá: ArtMattan Productions. DVD.
- Martínez Sastre, Patricia. 2013. “La Playa D.C.”. *El antepenúltimo mohicano: Revista Independiente de Actualidad y Análisis Fílmica*. 30 de septiembre. <http://www.elantepenultimomohicano.com/2013/09/la-playa-dc-critica.html>.
- Raguá, Luis Felipe. 2012. “La playa D.C. (2012): Reseña”. *Fílmicas: El cine, los premios y los personajes*. 14 de octubre. <http://filmicas.com/2012/10/14/la-playa-d-c-2012-resena/>.
- Sánchez-Ayala, Luis, y Cindia Arango-López. 2015. “Contra viento y marea aquí estoy: Territorio e identidad en San Cristóbal, Montes de María”. *Latin American Research Review* 50(3): 203-224. [https://lasa.international.pitt.edu/auth/pub/Larr/CurrentIssue/50-3\\_203-224\\_Sánchez-Ayala-Arango-López.pdf](https://lasa.international.pitt.edu/auth/pub/Larr/CurrentIssue/50-3_203-224_Sánchez-Ayala-Arango-López.pdf).
- Semerene, Diego. 2013. “La Playa D.C.”. *Slant*. 6 de julio. <http://www.slantmagazine.com/film/review/la-playa-dc>.
- Tatis Guerra, Gustavo. 2011. “Benkos Biohó, un héroe olvidado”. *El Universal* (Cartagena de Indias). 13 de marzo. <http://m.eluniversal.com.co/suplementos/facetas/benkos-bioho-un-heroe-olvidado-14115>.
- Zapata, Jean Paul. 2014. “Ma piga dorá/La espiga dorada”. *Benkoz renace*. Bogotá: Bajo Control Agencia Cultural.
- . 2015. “Ma Kamaján Benkoz/El príncipe Benkoz”. *Benkoz renace*. Bogotá: Bajo Control Agencia Cultural.
- . 2016. “Sueto/La libertad”. *Benkoz renace*. Bogotá: Bajo Control Agencia Cultural.