

La república del agua: relatos de desplazamiento y reconciliación

Juan David Zuluaga Londoño

Asesora
María Fernanda Arias Osorio, PhD.

Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales
Facultad de Comunicaciones
Facultad de Artes
Universidad de Antioquia

Medellín – Colombia
2020

Tabla de contenido

<i>Introducción: un contexto para La república del agua</i>	5
1. La representación del desplazamiento forzado en Colombia: imágenes, sonidos y palabras del conflicto	10
El desplazamiento y el arte en Colombia	11
Cine y desplazamiento en Colombia	13
El corpus cinematográfico del desplazamiento en Colombia	15
2. El lugar de enunciación	16
El autor	16
Una mirada al futuro: la reconciliación, la imaginación moral y los diálogos improbables.....	19
La reconciliación no es perdón.....	19
Narración, comprensión y reconciliación.....	20
¿Qué es la imaginación moral?.....	23
Los diálogos improbables	23
Perspectiva narrativa de la reconciliación.....	24
Narrador y punto de vista.....	29
3. El tiempo histórico	33
La violencia como detonante.....	33
La primera violencia.....	34
La segunda y tercera violencia: una sumatoria de dolor.....	36
El gran éxodo forzado en la Colombia contemporánea (1997-2004).....	38
Hoy	40
4. El espacio: el paisaje, los escenarios y el hogar	43
Lo rural y lo urbano: territorios en disputa	44
“En búsqueda del campo perdido”	47
¿Cómo se ve y se escucha “La república”?	50
Los árboles	51
El agua	52
Puentes y caminos.....	54
Las ruinas.....	56
La casa.....	58
El paisaje sonoro: voces y ruidos en tránsito	61
5. Caracterización de personajes y diálogos	65
La mujer como protagonista.....	66
El personaje masculino y la representación del combatiente.....	72

Los personajes principales y la descampesinización	75
Los personajes secundarios: quienes reciben y los aliados	77
Representación del Estado	79
Los diálogos	81
6. Género y tono	84
Del melodrama al realismo cotidiano y otras hibridaciones.....	84
El realismo-fantástico	88
7. La estructura.....	93
El relato, las acciones y la representación de la violencia	93
La trama y la morfología del cuento fantástico de Vladimir Propp.....	95
El relato breve y la fantasía.....	97
La estructura clásica y el objeto mágico	98
El estado inicial (primer acto).....	98
Desarrollo (segundo acto).....	99
Fin (tercer acto)	100
La fotografía, el <i>storyline</i> , la sinopsis y el argumento.....	101
Del cortometraje al relato episódico	108
El relato episódico	109
Bibliografía	112
<i>Filmografía.....</i>	117

A mi madre, a las y los Londoño Ortega por enseñarme el significado de la palabra hogar.

Agradecimientos

A la Universidad de Antioquia, a mis compañeros, a Tejjipaz, Claudia Giraldo, María del Carmen Hernández, Yolanda Perea, Fredy Guarín, Verónica Escobar, María Fernanda Arias, Oswaldo Osorio, Ernesto Correa, Esteban Giraldo, Pedro Adrián Zuluaga, Juan Felipe Posada, Juan Camilo Marín, Gabriel Ocampo, Juan Esteban Saldarriaga, David Aristizabal, Camilo Mejía, Adolfo Ruiz, Sebastián Azicri, Diógenes Cuevas, Juan David Gil, Carolina del Castillo, Carlos Mario Botero, Wanderley Vélez, Diego Sánchez, Fredy Suárez, Eduardo Domínguez, Paula Arredondo, Carlos Álvarez, María Camila Bermúdez, Hernando Quintero, María Marcela Quintero, Alba Nury Londoño, María Teresa Londoño, Héctor Londoño, Raúl Londoño, María Teresa Ortega, Mariana White, Sergio Zuluaga, Martha Lucía Londoño, Fernanda Metaute, Samantha Osorno y a Laika.

Introducción: un contexto para *La república del agua*

Como dice el escritor Ricardo Silva Romero, “Colombia ha sido un bestiario de la guerra”, una superposición de crímenes y atrocidades que se suman a una línea de tiempo de horror. Nuestra historia se presenta así como un cíclico conjunto de acciones violentas que cambian de forma, pero giran sobre los mismos acontecimientos y discusiones: declarar la guerra, enfrentarse, amnistías y un fallido discurso de reconciliación, dando paso a una nueva guerra alimentada por elementos comunes.

El proceso de negociación y la posterior firma de los acuerdos de La Habana entre las FARC y el Gobierno avivó el discurso sobre la reconciliación, el perdón y la convivencia. Además, propuso una reflexión nacional urgente sobre alternativas políticas, sociales y culturales para tramitar reformas estructurales y cerrar círculos viciosos de violencia y repetición. Al momento en el que se redacta este documento, miles de colombianos sufren las consecuencias de la violencia, debido a la confrontación en distintos territorios en los que nuevamente se deja a la sociedad civil en medio del enfrentamiento. Los índices de violencia y destierros aumentan y la posibilidad de un escenario de convivencia y reconciliación se diluye entre múltiples casos de desaparición forzada, desplazamientos y todo tipo de violaciones a los derechos humanos. Por esto, considero vigente y necesario preguntarse: ¿es posible construir otro relato de nación en el que la resolución de conflictos no esté mediada por la violencia y la tragedia?

“*La república del agua: relatos de desplazamiento y reconciliación*” es una investigación-creación interesada en reflexionar sobre el proceso de escritura de un guion compuesto por un conjunto de narraciones clásicas cortas, en cuya construcción se encuentran algunas claves para pensar el conflicto armado colombiano y su relación con la ciudadanía. Esta tarea se desarrolla desde una perspectiva que propone escenarios que mezclan la realidad y la fantasía para desactivar dispositivos de violencia y propiciar una conversación sobre la guerra, la esperanza, y la convivencia pacífica.

Este estudio busca construir un conjunto de elementos narrativos que, en su disposición y estructuración, planteen preguntas al espectador a partir de la caracterización de los personajes, sus elecciones, entornos temporales y espaciales, objetivos, obstáculos, estrategias, tono y género. Y que así, con los indicios plantados en los relatos, sea posible pensar en esas otras formas de resolución de conflictos escenificados en la representación. Cuando planteo que con este proyecto me interesa desactivar dispositivos de violencia y propiciar una conversación sobre la guerra, la esperanza, y la convivencia pacífica, lo pienso en términos discursivos y como posible efecto en el espectador. Lo anterior dentro de la lógica y límites del relato, derivados de los hallazgos testimoniales y otras fuentes.

Con este proceso también quiero dejar planteada una pregunta que considero fundamental para pensarnos como sociedad y en función de las nuevas ciudadanías ¿Qué sería de nosotros sin la capacidad de imaginar, soñar, fantasear? ¿Qué sería de nosotros sin contemplamos siquiera desde el terreno de la narración la posibilidad de vivir la reconciliación y la convivencia pacífica?

Volver a nombrar la violencia, las disputas por el territorio y la vida mediante procesos de resignificación y memoria puede contribuir a la creación de otros relatos de nación y ciudadanía para subvertir el orden instalado por la violencia en los territorios, al menos desde espacios narrativos imaginarios. Esta premisa me llevó por un camino en el que confronté lo que hasta este punto de mi vida creía saber sobre la guerra en este país: lo que me habían contado, repetido, gritado y susurrado, lo que habían callado y lo que habían disimulado. Para entender mejor esta violencia y sus consecuencias en Colombia, emprendí un proceso de estudio basado en investigaciones sobre el desplazamiento forzado y el análisis de las representaciones del mismo, en distintos medios y formatos. Además, decidí mirar de cerca, escuchar y compartir con quienes han sufrido la experiencia de vivirlo y tienen el deseo de narrarlo.

Este proceso de investigación creación partió de un conjunto de intuiciones que emergieron a modo de palabras claves e ideas sueltas que, aunque eran recurrentes en mi discurso, aún no precisaban elementos narrativos concretos para iniciar el esbozo de posibles argumentos. Algunos de los muchos problemas iniciales que tomaron forma de pregunta fueron: ¿Por dónde empezar? ¿Qué tipo de escenarios y personajes estaba buscando? ¿En qué periodo de tiempo suceden los acontecimientos? ¿Qué buscan los personajes, a qué le temen, que les impide

alcanzar su objetivo? Estas preguntas me llevaron a tirar del hilo de lo único que tenía hasta entonces, es decir, un grupo de conceptos sobre los que quería indagar: la violencia, el conflicto armado en Colombia, el desplazamiento forzado, el despojo, el desarraigo, la convivencia, la reconciliación, como elementos que componen los relatos sobre desplazamiento y sus formas de representación.

Con la intención de profundizar en la historia del conflicto y sus implicaciones en el imaginario colectivo, trabajé con autores como Daniel Pecaute, María Teresa Uribe, Gonzalo Sánchez y otros investigadores que, con sus trabajos, han nutrido los informes del Centro Nacional de Memoria Histórica. Al leer estos textos, extraje una conclusión fundamental: la violencia y el conflicto armado en Colombia también son una construcción poética y retórica que ha contribuido a convencer, justificar y naturalizar la barbarie contra la sociedad civil.

Entender las causas, efectos, similitudes y diferencias en un conflicto armado como el colombiano, manifestado en distintas épocas, lugares y personas de una manera tan compleja, me llevó a fragmentar, en planos cada vez más cerrados, partes concretas de esa panorámica de violencia que se ha expandido a lo largo de la historia de Colombia, hasta enfocarme en los relatos, imágenes y sonidos sobre el desplazamiento forzado. Este es una de las formas de victimización que mayor impacto, dolor, curiosidad e inspiración me generan, al ser una práctica instalada como un mecanismo cotidiano en las dinámicas de la guerra que deja a Colombia envuelta en una de las peores crisis humanitarias de su historia, en un deshonroso segundo lugar como uno de los países que más población migrante mueve entre sus fronteras de modo forzado.

Preguntarme, más allá de las estadísticas, cómo este fenómeno ha cambiado la identidad y dinámicas sociales y personajes en esta nación, me llevó hacia las investigaciones de Martha Nubia Bello y Martha Inés Villa. Estas autoras se presentaron como una guía para entender, desde la teoría y la práctica, los procesos de transformación físicos, psíquicos y territoriales que producen el desplazamiento violento y el desarraigo. La lectura de sus estudios me llenó de preguntas convertidas en el punto de partida de una conversación a muchas voces que, más allá de ampliar mi perspectiva autoral, me acercó a historias de vida de seres humanos que enriquecieron mutuamente esta experiencia, dejando en el proceso incluso vínculos de amistad.

A María del Carmen Hernández, Fredy Guarín, Yolanda Perea y otras víctimas de la violencia en el Oriente y Urabá antioqueño, las conocí gracias a las oportunidades que me abrieron, entre otras cosas, los procesos previos realizados con Claudia Giraldo y la asociación Tejipaz en Granada, Antioquia. Desde nuestros primeros encuentros presenciales o a través de llamadas, los participantes eludieron la rigidez de un cuestionario preconcebido, diciéndome: “Esas preguntas y respuestas nos las sabemos de memoria”. Y, sin proponerlo de manera explícita, nos arrojamos a conversaciones en apariencia desordenadas, pero de las cuales pude extraer un conjunto de apreciaciones sobre los sentidos de la guerra e imágenes, sonidos, palabras, olores, texturas y silencios. Estos se convirtieron en sensaciones e ideas que, más adelante, significaron claves creativas, conceptuales y, finalmente, decisiones narrativas.

Dado que el producto final de la investigación-creación estaba definido como un guion, se entró también en diálogo con nueve largometrajes de ficción, establecidos como el corpus que encuadra, de manera directa, el desplazamiento violento en Colombia. El proceso de visionado se acompañó principalmente por la lectura de análisis críticos de Juana Suárez, Pedro Adrián Zuluaga y Oswaldo Osorio, con los que llevé la reflexión hacia elementos propios de la narratología y la representación de la violencia en el cine, sus tendencias, rupturas e hibridaciones, encontrando nuevas preguntas y reflexiones que afinaron la ruta del proyecto. Cuestionar el lugar de enunciación, el punto de vista narrativo, el tiempo y el espacio en los que se desarrolla la acción, la construcción de personajes, el tono, el género y la estructura me permitieron iniciar la escritura de ideas narrativas que aparecieron o desaparecieron, se desarrollaron o encontraron en nuevos caminos, según los aprendizajes y las necesidades del proceso.

La república del agua nace con tres episodios cortos, cada uno representando la franja de un color que, unido a modo de bandera, nos ofrece otra manera de relacionarnos con el reflejo de una nación. Los relatos están protagonizados por tres mujeres de distintas edades que, al encontrar un objeto mágico, logran reencontrarse con su familia, proyectando otros mundos posibles. En estos el ingenio y la fantasía, aunque sea por un instante, le ganan una batalla a la guerra, a la muerte, a la desesperanza y al desarraigo.

Este proyecto incorpora en los relatos varias de las ideas de Hannah Arendt sobre la “banalización del mal” y las propuestas de John Paul Lederach sobre “la imaginación moral y

los diálogos improbables”. Al conjugar estas nociones con algunos elementos de la obra fotográfica de Jesús Abad Colorado y enunciados de Vladimir Propp, en *La morfología del cuento* (1998), se propone un intersticio entre la fantasía y la realidad en el que la paz y la reconciliación, por lo menos en el terreno de la ficción, parece posible.

En este informe agrupo, doy orden y sentido, al conjunto de rastreos, voces, reflexiones, autores, protagonistas, intuiciones, pensamientos, obras, imágenes, sonidos e ideas encontradas en el camino en distintos momentos y lugares. El orden está definido por ciertas categorías de análisis del relato y la narratología –especialmente las propuestas por Seymour Chatman y Enrique Anderson Imbert– tales como el autor, el punto de vista, los personajes, los escenarios, el paisaje, la situación, el conflicto, la trama, el tono, el género y la estructura. Estas categorías fueron fundamentales para entender las lógicas y componentes de los relatos en función de tomar decisiones creativas. Antes del desarrollo de cada capítulo hago una breve introducción en la que establezco la definición de cada elemento narrativo y lo diferencio de conceptos cercanos o complementarios.

Este informe refleja mi ejercicio de investigación creación, desarrollando las observaciones y reflexiones generadas a partir del diálogo entre las películas del corpus, definiciones teóricas, testimonios de víctimas y mi propia perspectiva autoral, que fundamentaron las elecciones creativas y conceptuales sobre las que estructuré la propuesta narrativa de *La república del agua* y su reflexión sobre la reconciliación y la convivencia pacífica. Así, doy cuenta del proceso de creación de esos personajes y sus tipologías que, a través de la presentación y organización de sus acciones, van tejiendo tramas, estructuras, tonos y géneros. Estas acciones, más allá de sus implicaciones estéticas y narrativas, producen una representación que busca propiciar diferentes niveles de reflexión en el espectador.

La república del agua es el resultado de una propuesta narrativa que, siguiendo los códigos del cuento fantástico y los relatos episódicos, pretende presentar un tiempo y un espacio. Este, aunque imaginario, nace de estudios sobre la realidad y los efectos, causas, sentidos y significados dejados por la violencia en la forma como pensamos esta nación y sus interacciones con la guerra. Los tres episodios del guion –“*El nado de la mariposa*”, “*La sombra del río*” y “*Cantos de sirena*”– están contruidos con la intención de propiciar un

momento para pensar de manera individual y colectiva en la esperanza, eso que Jorge Luis Borges define como “ese hermoso recuerdo del futuro”.

Este proceso de reflexión y creación que nace y se consolida durante esta experiencia académica y artística cumplió con los objetivos y expectativas éticas, temáticas, narrativas y estéticas planteadas inicialmente. Sin embargo, *La república del agua* no es una obra completamente acabada, por lo contrario, los relatos que la componen continúan en un proceso de reescritura, experimentación y expansión basado en aprendizajes que más allá de una calificación o evaluación se transformaron en una pulsión vital que trasciende este ejercicio educativo.

1. La representación del desplazamiento forzado en Colombia: imágenes, sonidos y palabras del conflicto

En el conflicto colombiano, los actores armados han puesto en escena estrategias basadas en la violencia, el miedo y el terror, que han transformado los cuerpos, las identidades, las relaciones, las rutinas y los espacios de ciertos sectores de la sociedad. Al experimentar de manera indirecta o directa la guerra, hemos modelado un imaginario particular de nación y de nuestra formación como ciudadanos.

En *Las palabras de la guerra* (2006), María Teresa Uribe se refiere al concepto de nación como una construcción cultural cuya función es hilar una colección de acontecimientos. A pesar de los cambios o transformaciones históricas, estos dan a un grupo de individuos la idea de pertenencia, “continuidad, permanencia y trascendencia” (p. 2) dentro de un territorio determinado, dando forma a marcos referenciales con “los cuales las personas recuerdan, olvidan e imaginan” (Uribe, M. 2006, p. 12). La misma autora plantea las guerras como acontecimientos que marcan la historia de las comunidades, cambian el orden y la vida de la población y, por lo tanto, nuestra idea de nación y ciudadanía.

En Colombia, la elaboración retórica y poética de los relatos y discursos sobre estos eventos violentos contiene el peso de tragedias que, al presentarse de manera reiterada, se establecieron en la línea de tiempo de esta nación. Así, consolidaron una idea generalizada de “una sucesión de enfrentamientos fratricidas sin sentido, de sangres derramadas y de atropellos que no terminan, que nunca se resuelven y que se reproducen de manera circular y perpetua; es decir, predomina una visión trágica de la nación” (Uribe, M, 2006, p.13).

Esas conexiones simbólicas en la “comunidad imaginada” sólo pueden darse, según Paul Ricoeur, a través de las narraciones construidas y reproducidas por individuos mediante los “recursos culturales y comunicacionales que tiene a su alcance” (Ricoeur, P. 2003, p. 241; citado por: Uribe, M., 2006, p. 13). Al descubrir la potencia de los relatos bélicos como una herramienta retórica y poética, los textos sobre este tema, como es natural, transforman e interpretan la realidad, produciendo nuevos sentidos para “orientar el accionar de quien lo escucha y lo lee” (Uribe, M., 2006, p.13). Por tanto, se apela a las posibilidades del lenguaje para destacar, resignificar, invisibilizar, movilizar, intercambiar, o generar imágenes o ideas memorables, ya sea por la vía de la emoción o la razón.

Las inquietudes acerca de estas ideas me han llevado a la pregunta sobre la manera como ha sido representado el conflicto colombiano y las migraciones internas derivadas de este.

El desplazamiento y el arte en Colombia

Antes de pasar al terreno específico del cine, quisiera hacer una breve mención de otros campos del arte y la presencia de este tema como centro de algunos procesos creativos y reflexivos en el país.

Aunque la violencia es un tema recurrente en el campo artístico colombiano, el desplazamiento forzado no lo es. Como lo plantea Luis Oswald en su artículo “La metáfora del éxodo: los artistas colombianos contemporáneos frente al desplazamiento forzado”, la migración interna por la violencia en Colombia no es un asunto que aparezca con tanta recurrencia como se podría creer. Aunque “el arte colombiano es en gran medida una manifestación política en torno a la violencia, no por ello toda esta producción habla del desplazamiento, mientras que sí toda la obra que surge en torno al desplazamiento habla de la violencia” (Oswald, L., 2016, p.3).

Oswald referencia las obras plásticas, a su juicio, más destacadas en este campo y que tienen el desplazamiento como tema central. En dicha propuesta sobresalen obras como *La casa viuda*

(1992-1994) de Doris Salcedo, *Desilusiones y Diarios de caza* (2008) de Germán Arrubla, *Escuela Nueva* (1998) y *Silencios* (2010) de Juan Manuel Echavarría, *En marcha* (2011) de Erika Jaramillo, *DesPLAZamientos* (2015) de Fernando Pertuz, *Signos cardinales* (2008) de Libia Posada, *La casa tomada* (2010) de José Luis Rodríguez, *Morada* (2007) de Mariana Varela, *Mi casa mi cuerpo* (2013) de Óscar Moreno, *Jugando en el jardín de las delicias* de Fredy Rojas (2002), *Casa de lavandera* (2009) de Simón Hosie y las series fotográficas de Jesús Abad Colorado y Santiago Escobar Jaramillo.

En su análisis, Oswald agrupa estas producciones en cuatro ideas transversales: (1) las reliquias como objetos que reviven el pasado, (2) el camino, el movimiento y el cuerpo como una manera de habitar nuevos territorios, (3) las ruinas y (4) el desplazado como ese otro que incomoda. Estos son conceptos claves que, como veremos más adelante, también se manifiestan en el cine mostrando otras dimensiones de su potencial expresivo.

En la literatura y el periodismo encontramos textos como *La multitud errante* (2003) de Laura Restrepo, o *Desterrados: crónicas del desarraigo* (2001), una antología de siete relatos en los que Alfredo Molano escribe uno de los documentos más completos sobre el desplazamiento en Colombia.

En la música, por mencionar tan solo un ejemplo, tenemos la canción *Ayer me echaron del pueblo* de José A. Morales, grabada en el año 1962, una composición que Diana Castro, en su investigación “Música en el tiempo y el silencio: narración del conflicto armado a través de la música popular” (2018), destaca al presentarla como un punto de ruptura en el bambuco, género que, hasta entonces, se había dedicado a exaltar los valores de una colombianidad bucólica. En 1962, con la interpretación de Garzón y Collazos, se publica esta canción, en cuyos versos el autor protesta ante la injusticia del desplazamiento: “Ayer me echaron del pueblo, mañana yo he de volver / porque allí dejé mi rancho, mis hijos y mi mujer. / Mi Diosito que es tan güeno me tendrá que perdonar / todo lo que hice y lo que haga, lo que hice y lo que haga, en dejensa de mi hogar”.

Las obras mencionadas anteriormente son una minúscula muestra de las realizaciones artísticas colombianas que reflexionan alrededor del tema. Sin embargo, es una selección que presenta documentos o formas de representación alejadas del miserabilismo, la banalización y el inmediatez con el que con frecuencia se trata el tema en los medios masivos.

Luis Oswald también aclara que a este tipo de selecciones se les escapan valiosas obras de origen regional y comunitario (las tejedoras de Mampuján y Sonsón, por poner algún ejemplo) que, al estar lejos de los mercados de circulación artística y académica, no tienen altos niveles de exhibición. Sin embargo, logran un importante impacto cultural y artístico a nivel local en procesos de construcción de “memoria, sentido, autoreconocimiento, rehabilitación y difusión de sus testimonios” (Oswald, L., 2016, p.21).

Cine y desplazamiento en Colombia

Aunque revisé diversos tipos de productos de creación centrados en el conflicto y la violencia en Colombia, concentré mi atención, de manera más específica, en el visionado de relatos cinematográficos de ficción que tienen el desplazamiento forzado por la violencia como tema principal, por considerarlos más afines a mis intenciones creativas. Aunque el propósito de esta investigación-creación no es hacer un análisis profundo de cada una de las películas que componen el corpus, sí ofrezco un conjunto de reflexiones y observaciones sobre los elementos narrativos que dan forma a este tipo de relatos: sus periodos históricos de referencia, trayectorias, tendencias, diferenciaciones y la manera como influenciaron la toma de decisiones en mi proceso creativo, sus posibilidades al abordar el sentido del conflicto armado colombiano y los efectos de su representación al pensar la reconciliación y la convivencia.

Existe el prejuicio de que el cine colombiano ha fundamentado su producción fílmica en películas sobre distintos tipos de violencia, aunque estudios como los realizados por Jerónimo Rivera establecieron que entre 1915 y el 2009 el porcentaje de películas sobre la violencia en Colombia fue de solo 19%. Aunque es una suma significativa, sorprende por resultar mucho menor de lo que en general se imagina. En su libro *Realidad y cine colombiano, 1990-2009* (2010), Oswaldo Osorio plantea que esto se debe a que la violencia “siempre ha sido la temática más vistosa, la más promocionada, polémica y –no tiene que haber mucha sorpresa en esto– con la que mejores resultados se han conseguido en términos cinematográficos y de proyección en el exterior” (p. 17).

La categoría “cine sobre la violencia en Colombia” es amplia, ambigua y rodeada de múltiples preguntas. Es por eso que, para los objetivos investigativos y creativos de este estudio, propongo segmentarla e interrogarla, estableciendo su relación directa con el desplazamiento violento y su expresión cinematográfica en el país.

En su ensayo *El cine urbano y la tercera violencia colombiana* (2008), Geoffrey Kantaris sostiene que los fenómenos violentos en Colombia se han movido por distintos puntos geográficos desde 1948, superponiendo y sumando formas de victimización, asociando la palabra desplazamiento a la esencia del significado de la violencia y su representación:

Violencia es lo que destruye el espacio, literalmente, al desplazarse desde las redes urbanas hasta los lugares más recónditos del campo, para luego producir un movimiento inverso de migraciones masivas de poblaciones desde el campo hasta las periferias, y a veces hasta los centros abandonados, de las crecientes ciudades. Y es un desplazamiento figurativo porque la violencia no se puede representar, sólo transformarse en fatalidad, en objeto fetiche, a su vez desplazarse hacia otros campos de la representación (p. 455).

Siguiendo la poderosa afirmación de Kantaris (2008), en la que nos dice que la representación de la violencia en Colombia “es siempre un acto de desplazamiento” (p. 455), vale aclarar que el desplazamiento forzado, como fenómeno derivado de la violencia, no se ha explorado con tanta insistencia en la filmografía colombiana de ficción. Aunque lo podemos encontrar en muchas películas como causa, efecto, fondo o característica menor de sus personajes, ha sido representado y reflexionado en menor medida como tema central de estas.

En sus respectivos trabajos de investigación sobre la representación cinematográfica de la violencia en Colombia, Geoffrey Kantaris, Oswaldo Osorio y Juana Suárez (2009) (con algunos cuestionamientos) coinciden en relacionarla con los siguientes periodos históricos: el cine sobre la “primera violencia”, asociado al enfrentamiento entre conservadores y liberales después del “Bogotazo”; el de la “segunda violencia”, relacionado con la aparición de grupos guerrilleros y la consiguiente respuesta militar y paramilitar, y el de la “tercera violencia”, en el cual distintos grupos armados hacen alianzas con mafias narcotraficantes para la protección y el desarrollo del negocio de las drogas. Geoffrey Kantaris (2008) plantea incluso un cuarto periodo, que tiene como principal característica las operaciones del tráfico de narcóticos, trasladando la violencia nacional a escenarios internacionales.

Según los propósitos establecidos en este proyecto, utilizaré esta misma forma de recorrido para organizar las observaciones realizadas a un conjunto de películas, con el objetivo de acercarme a la manera como ha sido narrado cinematográficamente el desplazamiento forzado

en Colombia, a través de largometrajes de ficción. Aunque en la no ficción, la animación y el cortometraje hay interesantes aportes al género, como el trabajo de Nicolás Rincón Guillé (*Noche herida*, 2015), Miguel Salazar (*Ciro y yo*, 2018), Jairo Carillo y Óscar Andrade (*Pequeñas voces*, 2011), una obra colectiva de animación como *Migrante* (2019) o el cortometraje *Tierra al viento* (Juan Restrepo, 2019), por citar tan solo algunos ejemplos, la revisión de este material adicional es una tarea que supera los alcances y necesidades de este estudio.

El corpus cinematográfico del desplazamiento en Colombia

Oswaldo Osorio afirma que reflexionar sobre la violencia y sus consecuencias a través del cine puede arrojar mayores resultados “cuando es posible la existencia de un número significativo de filmes sobre un tema” porque “se puede no solo empezar a hablar de un "cine colombiano" (tan esquivo siempre este concepto, tan anhelado), sino también reunir argumentos y puntos de vista para responder a ese por qué, que en realidad no es uno solo, sino muchos” (Osorio, O., 2010, p .32).

En ese sentido propongo *Pisingaña* (Pinzón,1986), *La primera noche* (Restrepo, 2003), *Retratos en un mar de mentiras* (Gaviria, 2010), *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2010), *La Sirga* (Vega, 2012), *Siembra* (Osorio y Lozano, 2015), *La playa D.C.* (Arango, 2015), *Oscuro animal* (Guerrero, 2016) y *Los silencios* (Seigner, 2019) como el conjunto de películas que conforman mi corpus de análisis. En los siguientes capítulos, revisaremos algunas particularidades de los elementos narrativos que componen los relatos y su interacción a modo de una estructura que, como propone Seymour Chatman en su libro *Historia y discurso* (2013), es la conformación de un sistema fundamentado por tres conceptos: “integridad, transformación y autorregulación” (p.12). Para Chatman, esta forma de entender las estructuras no es exclusiva de la narratología, y ha sido utilizada en distintos campos de las humanidades, las ciencias exactas y naturales, para diferenciar este concepto de simples agrupaciones de objetos o elementos.

2. El lugar de enunciación

Point of View in the Cinema, de Edward Branigan (1984), es citado por Robert Stam *et al* al resaltar la importancia de estudiar la subjetividad en la conformación de una estructura o sistema narrativo. Esta subjetividad se evidenciaría en distintos niveles al hablar del autor, el narrador, el personaje y el espectador como elementos imprescindibles en “el proceso de conocer una historia, contarla y percibirla” (Stam, R., *et al.*, 1999, p.109).

El autor

El autor es la faceta de un sujeto que nace con la necesidad de construir y expresar un discurso, en cuyo mensaje se inscriben rasgos de su subjetividad para, de alguna forma, influenciar al otro. Como lo expresa Enrique Anderson Imbert:

El cuento refleja la imagen del escritor, su personalidad individual, su cultura, sus normas, sentimientos, intenciones, tonos, estilos, técnicas; en pocas palabras, la suma de sus preferencias más o menos conscientes. Podemos formarnos una vaga idea del escritor que está detrás de lo que escribió porque, como al trasluz, lo vemos en la tarea de seleccionar lo que nos cuenta (Imbert, E. A., 1979, p.37).

A partir de la anterior definición, me pregunto sobre quiénes han llevado la autoría de las narraciones que han representado el conflicto interno colombiano y cómo su lugar de enunciación afecta el fondo y la forma de estos relatos. Sobre cuestiones similares ya se preguntaba Gabriel García Márquez en su artículo “Dos o tres cosas, sobre la novela de la violencia” (1959), planteando que una de las principales dificultades para escribir este tipo de historias era el no haberlas vivido de primera mano. García Márquez coincide con varios escritores al considerar “que ninguna aventura de la imaginación tiene más valor literario que el más insignificante episodio de la vida cotidiana” (párrf. 3). García Márquez suponía que quizás la falta de herramientas literarias de quienes habían vivido directamente la violencia podría explicar la carencia de buenos ejemplos narrativos dentro de esta categoría.

En mi caso, pertenezco a la generación y a un sector de la sociedad al que se le ha transmitido a distancia una guerra, pero cuyos registros han servido de materia prima para innumerables narraciones, reflexiones y análisis por parte de distintos autores. A través de estos, y en los medios y formatos disponibles en esta época, se ha construido un imaginario colectivo sobre nuestra historia bélica y su representación pública. Desde este mismo lugar de enunciación se

han formado comunicadores, artistas y académicos, asumiendo la responsabilidad de construir metáforas, argumentos, preguntas, respuestas y todo tipo de contenidos. Todo eso para modelar la manera como recordamos, pensamos, narramos, perpetuamos, reconstruimos, legitimamos o condenamos las dolorosas consecuencias de la guerra.

Los directores o guionistas de las películas que conforman mi corpus de análisis tienen historias de vida que no establecen relaciones directas con el desplazamiento forzado, aunque todos hayamos vivido de alguna manera la violencia en Colombia. Son ocho hombres y dos mujeres, nacidos en su mayoría en las principales ciudades o departamentos de Colombia (excepto Beatriz Seigner de Brasil), pertenecientes a una emergente clase media de origen urbano, con estudios superiores incluso en instituciones educativas del exterior. La mayoría, al momento de estrenar sus películas, rondaban los 30 y 40 años.

A partir de la anterior constatación, y pensando en las películas que se construyen, surge la pregunta: ¿la falta de una experiencia violenta de manera directa invalida la posibilidad de construir un relato digno que exprese y haga memoria sobre alguna dimensión de esta? Me parece que la respuesta puede abordarse desde la postura ética asumida para acercarse a esta realidad. Al respecto, como dice Oswaldo Osorio en una de sus críticas, se necesitan observaciones comprometidas que trasciendan la “anécdota sensacionalista o el simple recuento de hechos” para establecer “una mirada atenta y honesta a la que le importa tanto el cine como el país” (Osorio, O., 2010, párrf. 1). Por lo menos en lo que corresponde a este corpus, creo que la mirada de los autores adquirió posiciones políticas que, desde la expresión artística, nos ofrecen lecturas cada vez más cercanas a la realidad de los cuerpos y las memorias que han sufrido en carne propia el conflicto armado. Como plantea Pedro Adrián Zuluaga, al referirse a algunas de las películas del corpus, estos relatos le dan “una nueva voz a los componentes reprimidos de la nación: identidades indígenas, campesinas y afro, fronteras y márgenes [...] la cultura oral, siempre en conflicto con el poder letrado, militar, económico y político” (2016, párrf. 1).

Seymour Chatman dice que la tendencia en propuestas narrativas clásicas es borrar “las marcas de la enunciación” para generar la ilusión de que la película se cuenta sola, evidenciando lo menos posible esa “agencia discursiva oculta: invisible y transparente” (2013, p. 170). No obstante, conocer distintas versiones del contexto histórico, social, político y cultural de la violencia, establecer una relación cercana con quienes han sufrido el conflicto de un modo tan profundo y conocerlos a través de sus sueños, alegrías y miedos, me compromete de una

manera personal, no solo con sus historias y experiencias, sino que también me responsabiliza. Con esto hago una declaración de principios sobre los efectos o consecuencias de esa representación que hago como autor, y la conciencia de esos indicios de subjetividad dejados inscritos en el relato desde el punto de vista narrativo.

A nivel metodológico, la primera idea surgida para esta investigación-creación apuntaba a desarrollar un conjunto de conversaciones, con personas cuyas historias de vida fueran marcadas por el desplazamiento forzado por la violencia en Colombia. En este primer momento, el objetivo era, a través de ejercicios de co-creación, convertir estos relatos en guiones para varios cortometrajes, unidos por una posible estructura episódica. En este camino algunos encuentros no alcanzaron a materializarse, otros sólo se dieron una vez y, en otros, el entusiasmo inicial se diluyó hasta perder contacto. El grupo se filtró hasta quedar con tres mujeres, madres desplazadas sobrevivientes a distintos tipos de violencia, con quienes sostuvimos conversaciones en distintas ocasiones. En las primeras conversaciones hablamos, de modo general, acerca de sus recuerdos, respuestas, preguntas, sensaciones, ideas u opiniones sobre la violencia. En estas conversaciones, empecé a identificar elementos que llamaban la atención, ya por su recurrencia, ya por la intensidad emotiva al referirse a ellos o por su potencial narrativo. A partir de estos elementos, empecé a proponerles historias de prueba, como un terreno común para imaginar no sólo el contenido, sino también la forma de los relatos. En estas historias se encontraron inquietudes e intereses comunes, nutriendo la conversación y emergiendo elementos narrativos y dramáticos que se complementaron con otros puntos de la investigación. Según lo anterior, siento que “la imaginación moral” y “los diálogos improbables”, incluso antes de su hallazgo conceptual, significaron intuiciones. Estas, sin saberlo con total consciencia, acompañaron el proyecto, ayudando a tomar decisiones para orientar parte de su dinámica.

En el caso de Yolanda Perea, nuestro punto de encuentro creativo se construyó a partir de la sábana en la que envolvieron el cuerpo asesinado de su madre y los múltiples sentimientos alrededor de este objeto con el que asocia la pérdida y recuperación de su voz. Con Claudia Giraldo hablamos sobre la destrucción física de su pueblo (Granada, Antioquia) y el posible renacimiento espiritual de una comunidad, una familia y un individuo desde las ruinas o un cráter en la tierra producto de una explosión. Con María del Carmen, en cambio, nos concentramos en los recuerdos, juegos, anécdotas, enseñanzas y objetos que dejó a sus hijos

para que, a pesar de la separación, siempre conservaran, a modo de símbolo, algo para evocar el hogar y la familia.

Finalmente, aunque no se trató de un proceso de co-autoría, sí considero que las ideas de John Paul Lederach sobre “los diálogos improbables” y “la imaginación moral” moldearon el camino creativo de este proyecto. A través del encuentro con el otro se desarrollaron un conjunto de conversaciones orientadas a inspirar la creación de una narrativa que resignificara algunas dimensiones de la violencia y el desplazamiento forzado. Lo anterior para repensar el sentido de la vida, el futuro, la reconciliación y la esperanza.

Una mirada al futuro: la reconciliación, la imaginación moral y los diálogos improbables

Como lo enuncié desde un principio, uno de mis objetivos dentro de esta búsqueda ha sido construir al interior de las narraciones un *ethos* para proponer una reflexión sobre la reconciliación y la convivencia. En la búsqueda de ese terreno fronterizo, entre la autoría y el punto de vista narrativo, descubrí que a mi universo y personajes no les bastaba con definir un pasado y un presente. Para mi propósito era fundamental, como lo explicaremos en este segmento, dotarlos de una capacidad especial y transversal que, a pesar de las circunstancias, les permitiera pensarse a futuro. Y es por eso que incluí dentro de sus caracterizaciones y estructura narrativa trazos de una intuición que John Paul Lederach nombra como “la imaginación moral” (2008. p.24).

Para entender “la imaginación moral” empezaré por definir la reconciliación y una de sus posibles formas de mediación, a través del pensamiento de Hannah Arendt y la elaboración de relatos. Así, me centraré en la necesidad de acercarnos a un concepto citado con frecuencia por estos días, pero cuyo significado y aplicación a la realidad ha sido en muchos casos tergiversado o utilizado de manera errónea.

La reconciliación no es perdón

Según Hannah Arendt, la reconciliación es un proceso asociado a la comprensión y aceptación, en el que los individuos, comunidades o naciones reconocen las condiciones históricas, culturales y geográficas que les tocó vivir. En su artículo “Reconciliación como perdón, una aproximación a partir de Hannah Arendt”, Julio César Bejarano (2008) dice, sobre el

pensamiento de Arendt, que para el ejercicio de este concepto es importante aceptar hechos definitivos que marcaron la identidad, tales como nacer en determinada familia o territorio, estar expuestos a experiencias positivas o negativas, ser dotado de habilidades, limitaciones, diferencias y, sobre todo, puntos comunes. Estas circunstancias marcan las características del entorno desde las que el individuo es condicionado desde el nacimiento. Sin embargo, esto no significa un sometimiento a la realidad. Por el contrario, Arendt plantea que la reconciliación, vista como un acto de comprensión y aceptación, es un camino hacia la confrontación y el entendimiento de un conjunto de circunstancias extrañas o desconocidas. Y, además, apunta que la toma de conciencia de estas es lo que justamente permite aplicar acciones de cambio para romper círculos de ofensas o agresiones violentas (Bejarano, J. C., 2008).

En el mismo artículo, Bejarano observa en los textos de Arendt un marcado interés por diferenciar la reconciliación del perdón. Así, propone que perdonar es una capacidad en la que la víctima reconoce la naturaleza falible del humano, permitiéndole al otro ejecutar una acción con la que pueda compensar o corregir lo fallido. Si el perdón no es posible, dada la irreversibilidad de las acciones, la reconciliación surge como una alternativa a la indiferencia, el rencor o la venganza. Otra diferencia importante entre la reconciliación y el perdón es que el perdón se refiere al restablecimiento de la relación con la persona u agrupación que cometió la falla. La reconciliación, en cambio, conecta con la capacidad humana de restablecer el vínculo con una realidad dolorosa desde el entendimiento de las circunstancias y motivaciones que rodearon los acontecimientos trágicos. Esta capacidad permite plantear acciones para crear un escenario nuevo y futuro que evite la repetición de los hechos victimizantes, en pro de posibilitar la convivencia y privilegiar la ruptura de círculos de violencia, asumiendo la solidaridad con las presentes y nuevas generaciones como un valor superior y una posición política revolucionaria.

Narración, comprensión y reconciliación

Juan Ignacio Blanco, en su artículo “Comprensión y reconciliación: algunas reflexiones en torno a Hannah Arendt” (2013), dice que la reconciliación también está asociada al concepto de “extraño” o “extranjero” y al de narración. Sobre esto, Arendt plantea que “lo extraño” nos permite nombrar aquellos acontecimientos que aparecen en el mundo y que no representan ningún tipo de familiaridad. Por tanto, nuestra respuesta natural será la búsqueda de elementos para la comprensión de aquellos sucesos que hicieron daño de manera individual o comunitaria.

En ese sentido, Arendt propone que la narración es un ejercicio de apropiación de una realidad que se presenta como extraña: “Lo extraordinario es lo que yace fuera de los lindes del sentido [...] apropiarse de lo extraño es, de algún modo, dominarlo” (Blanco, J. 2013, p. 324).

La narración y el lenguaje permiten reestructurar, configurar y buscar formas de nombrar y relacionar lo que en algún momento fue incomprensible y presentado como lo otro: “El mero dar nombre a las cosas, la creación de palabras, es la manera humana de apropiarse y, por decirlo así, de ‘desalienar’ el mundo al que, después de todo, cada uno de nosotros viene como un recién llegado y un extranjero” (H. Arendt, 2002, p. 122; citado por Blanco, J. 2013, p. 333). En este sentido, Juan Ignacio Blanco dice sobre la relación entre narración y reconciliación:

Esta reconversión de los sentimientos (y disposiciones afectivas), causada por el modo de contar, es decir, por el modo de ordenar lo aparentemente sin forma a través del mythos, es la llave de la reconciliación. [...] Cuando nombramos al extranjero, al recién llegado, lo hacemos parte de la familia, lo familiarizamos modificando de esta manera su antigua condición [...] Nombrar acorta la distancia, genera un lazo de parentesco haciendo desaparecer el sinsentido. Si algo tiene nombre ya no nos es incomprensible, ya no se antepone como lo otro, sino que comienza a ser parte de nosotros (Blanco, J. 2013, p. 332-333).

Para complementar la relación que Hannah Arendt establece entre el relato, construcción creativa y reconciliación, Blanco propone que esta no es efectiva sin el uso de la metáfora. Por ello, para narrar el mal se debe utilizar “una experiencia nueva, [...] una innovación semántica, [...] y para ello debemos realizar una transposición de los códigos literales [...], usar el lenguaje indirecto, figurado” (Blanco, J. 2013, p. 334). Sobre el lenguaje metafórico, Blanco complementa el pensamiento de Arendt con ideas de Paul Ricoeur, al proponer que todo discurso poético abre una nueva manera de acceder a la realidad y de encontrarle otros sentidos, intentando ganarle la batalla a los lugares comunes y a la utilización de los mismos recursos para su registro, pues esto, al contrario de generar reconciliación, produce agotamiento e indiferencia (Blanco, J. 2013).

La elaboración de relatos se presenta entonces como una herramienta para relacionar, conectar a través de una trama que nos muestra un todo y dota de sentido a un acontecimiento aislado.

Como concluye José Ignacio Blanco, retomando la obra de Arendt: “La narración es la mediación entre los acontecimientos y su sentido; y donde hay sentido la reconciliación es posible [...] modificando la relación entre quien comprende y es comprendido” (H. Arendt 1998, p. 215 citado por Blanco, J. 2013, p. 329). Así, se convierte la comprensión en un estado habitable, familiar, tranquilizador, provocando lo que Aristóteles llamaría, al referirse a la tragedia griega, la catarsis.

La reflexión de Hanna Arendt se propone a partir de su experiencia como sobreviviente al régimen Nazi. En 1961 solicitó su envío especial a Jerusalén, representando a la revista *The New Yorker*, para producir un conjunto de artículos en los que expresara su visión sobre el juicio de Adolf Eichmann, un alto mando del régimen Nazi acusado por su responsabilidad durante el Holocausto Judío. Su informe durante ese proceso da como resultado *Eichmann en Jerusalén, un estudio sobre la banalidad del mal* (2003). En este texto, Arendt, una mujer de origen judío que vivió de primera mano la masacre de una parte de su pueblo, propone una mirada alternativa a este juicio que, hasta hoy, nos es útil para ver desde otra perspectiva la violencia y sus distintas formas de expresión.

Escuchar a Adolf Eichmann permitió a Arendt conocer a un hombre que, contrario a lo que se creía, renunció a su capacidad de pensar para convertirse en un irreflexivo funcionario, cumpliendo de manera obediente la tarea logística encomendada por el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán. Sobre esta idea, Arendt sustenta su tesis central, al mostrar “la banalidad del mal” como la estupidez de un subalterno sometido a un régimen totalitario, quien ejecuta órdenes sin pensar en sus perversas consecuencias, para escapar de su propia responsabilidad.

De esta manera, a partir de la comprensión y narración, Hannah Arendt logra reconciliarse no con el hombre, sino con una parte de su historia, entregando una reflexión a la humanidad sobre el valor de generar pensamiento y creación incluso sobre las acciones más perversas del ser, como estrategia para cerrar círculos de violencia y evitar nuevos holocaustos. Una frase que resume la experiencia de Arendt en Jerusalén quedó en uno de los monólogos de la película que lleva su nombre y se inspira en hechos desarrollados durante el juicio: “Traté de conciliar la irracionalidad del hombre y sus horribles crímenes, pues tratar de entender no es perdonar” (Von Trotta, 2012).

¿Qué es la imaginación moral?

¿Qué tienen en común Hannah Arendt, John Paul Lederach y las comunidades inmersas en un conflicto violento? La respuesta puede ser otra pregunta, la misma que orientó a Lederach en la búsqueda de “la imaginación moral” y la misma que, de alguna manera, orienta la construcción de mis narraciones: “¿cómo trascendemos los ciclos de violencia que oprimen a nuestra comunidad humana cuando aún estamos viviendo en ellos?” (Lederach, 2008. p. 23)

La imaginación moral (Lederach, 2008) es una respuesta alternativa para romper los círculos de venganza y violencia. Aunque su definición es aparentemente sencilla, su aplicación en el terreno es un proceso complejo, requiriendo de disciplina y paciencia para el alcance de resultados que pueden tomar años en aparecer. En su texto, lejos de pretender enumerar los pasos para el conjuro de una receta mágica, Lederach nos presenta un conjunto de observaciones que ha recogido a lo largo de su experiencia como mediador en conflictos bélicos internacionales (incluyendo Colombia), en los que, en algunas ocasiones, ha presenciado la aparición de “la imaginación moral”.

Los diálogos improbables

En su texto sobre *La imaginación moral*, John Paul Lederach (2008) cita varios relatos alrededor del mundo –entre los que se encuentra un caso colombiano– para argumentar, desde su experiencia, que aunque “la imaginación moral” no pertenezca a un individuo, país o comunidad en particular, no sabemos con certeza de qué está hecha o dónde encontrarla, sí se pueden identificar unas condiciones básicas para posibilitar el escenario de su emergencia. A una de esas condiciones Lederech la denomina “los diálogos improbables”, refiriéndose con esto al fomento de encuentros entre contrarios, en contextos polarizados o sociedades divididas por la violencia, con el fin de establecer una conversación. Esto posibilita el hallazgo de un

elemento común, que les permite pensarse trabajando por un mismo objetivo y que apunta a un beneficio futuro mayor que sus diferencias.

En una visita reciente al país, se invitó a Lederach a realizar un diagnóstico sobre el posible escenario de reconciliación y posconflicto en Colombia. Sus palabras y recomendaciones no han variado mucho, cuando dice que:

El gran desafío de la Comisión de la Verdad es crear una capacidad pública y social que no narre desde el rechazo o el miedo, sino que se abra hacia algo nuevo y motive la intención de los opuestos a crear juntos, algo que no han vivido antes, que no ha existido [...] y este es un trabajo que requiere disciplina, compromiso y voluntad; ponerse en la casa del otro, reconocer la experiencia que ha vivido (Comisión de la Verdad, 2018, párrf. 26).

“Los diálogos improbables” en algunos casos han surgido de manera planeada y en otros de modo espontáneo. Para que se desarrollen, la premeditación o el azar deben propiciar el encuentro entre personajes dispuestos a escuchar y expandir su mirada sobre el otro, hasta el punto de restablecer la confianza de las partes y convertirlos en agentes sociales que sirvan para tender puentes en la comunicación entre opuestos, mediante redes de entendimiento y creación conjunta.

Sobre este tipo de iniciativas de paz, resistencia ciudadana y apropiación, se pueden citar ejemplos locales e internacionales, personales o colectivos, privados y públicos, que hacen del arte, el encuentro y la narración plataformas para pensar la reconciliación. Las calles, el campo y distintos tipos de escenarios han servido para mirar de frente el miedo y el dolor, decir quiénes somos y, así, descubrir rasgos de humanidad en el otro capaces de romper los rótulos impuestos por la guerra.

Perspectiva narrativa de la reconciliación

En el campo internacional, sobresalen nombres y obras en las que la creación artística está asociada a conceptos como la mediación y la reconciliación. Si revisamos tan solo el conflicto en la Franja de Gaza podemos encontrar proyectos como *La orquesta de la paz* (2005), en el que Daniel Barenboim logró reunir a músicos judíos y palestinos en una misma agrupación sinfónica. O *The enemy* (2017), una experiencia inmersiva que utiliza la realidad virtual para que representantes de distintos bandos se pregunten: ¿qué hubieran hecho de haber estado en

el lugar del otro? O las fotografías de Wissam Nassar, en cuyas imágenes el extremo de la destrucción parece entrar en diálogo con el humanismo y la belleza.



Fuente: Wissam Nassar (2014-2017).

Como ejemplo audiovisual podemos referirnos a *Promesas* (Shapiro, Goldberg y Bolado, 2001), un proyecto documental sobre el conflicto en Gaza, presente en todas las listas sobre películas que abordan la reconciliación. *Promesas* presenta el acercamiento de siete niños judíos y palestinos que, a pesar de haber sido criados con la convicción de que el otro era el enemigo, se atreven a conocerse, encontrar puntos comunes, ser amigos, extrañarse.



Fuente: Shapiro, Goldberg y Bolado (2001).

En muchos de los ejemplos citados anteriormente se puede observar un fenómeno nombrado por Lederach como “el encuentro entre interlocutores claves” (2008. p.31), idea que decidí utilizar como insumo narrativo. A partir de esta idea, y como se desarrollará con más detalle

en el capítulo cinco, para la caracterización y representación de los protagonistas de los relatos que componen *La república del agua*, propongo la creación de un tipo de personajes en apariencia divididos en bandos diferentes, pero dotados de rasgos que los hacen proclives a la conversación, a profundizar en el conocimiento de aquel que inicialmente se presenta como un opuesto. Esto hace posible el encuentro con el ser humano, más allá de la institución, uniforme o sector de la sociedad al que se cree pertenecer o representar.

“Tierra de nadie” es un término militar que se empezó a usar en la Primera Guerra Mundial para referirse al terreno que separa trincheras enemigas y que no puede ser tomado por alguno de los bandos. *Tierra de nadie* (Tanovic, 2001) también es el nombre de una película cuyo argumento narra el encuentro de tres soldados entre líneas enemigas, en la guerra que se desarrolló en territorio balcánico a mediados de los años 90. En esta película, los azares de la guerra provocan “un diálogo improbable” en tierra de nadie, obligando a los soldados, dos bosnios y un serbio, a ver más allá del uniforme y descubrir que, además de la guerra, los unen recuerdos comunes, miedos y el mismo deseo de ver a sus familias con vida.



Fuente: Tanovic (2001).

Otra película que nos permite tejer vínculos con el pensamiento de Lederach y “la imaginación moral” es *Feliz Navidad* (Carion, 2005), Este filme representa un acontecimiento histórico sucedido durante la Primera Guerra Mundial, en el que soldados alemanes, franceses, ingleses y escoceses hacen una tregua entre ellos para celebrar la Nochebuena de 1914. El detonante es el canto lírico de un soldado alemán que quiso dar un concierto a sus compañeros, contradiciendo al comandante, quien decía que los artistas eran un estorbo en el campo de batalla. Su canto fue acompañado por otros soldados en las trincheras enemigas, motivándolo a entrar en “tierra de nadie” y provocando un diálogo improbable a muchas lenguas. En este el intercambio cultural representó la excusa para conectar con los rasgos más humanos de quienes, hasta entonces, creían que eran monstruos tras las trincheras enemigas.

De las posibles lecturas sobre la reconciliación propuestas en *Feliz navidad*, quiero resaltar dos. Por un lado, la valentía y capacidad de asumir riesgos necesarios para hacer la paz. Por otro lado, el papel fundamental que cumplen el arte, la lectura del contexto y los actos simples pero revolucionarios que cargan de inspiración los espacios de reconstrucción e intermediación en medio de la guerra.



Fuente: Carion (2005).

En la experiencia cinematográfica colombiana, *La sombra del caminante* (Guerra, 2004) emerge como lo que Pedro Adrián Zuluaga llamará la primera película del cine sobre el posconflicto

[...] en medio de otro controvertido proceso de desmovilización, en este caso del grupo paramilitar de derecha Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). En la película de Guerra, un asesino (el victimario que carga gente en una silleta que lleva a sus espaldas) y una víctima se encuentran cara a cara, protagonizando una confrontación ética que tiene ecos de lo planteado por el filósofo Emmanuel Levinas y su idea de un reconocimiento centrado en la experiencia del rostro del otro. Al mirarse y reconocerse, la víctima y el victimario de esta película encuentran que aquello que los une es más profundo que lo que los separa. Su experiencia común de soledad y desamparo es la condición para que nazca la posibilidad de una nueva fraternidad (2018, párrf. 11).

En *Matar a Jesús* (Mora, 2017), su directora parece recoger esta reflexión para expresar cinematográficamente su propia experiencia de violencia y reconciliación al representar el asesinato de su padre y sus modos de afrontarlo:

El perdón debe ser íntimo. Cuando veo víctimas y victimarios que se abrazan, eso es muy valiente. Al final, la víctima lo que quiere es dejar de ser víctima y ahí uno siente que hay verdad, como en el arte que conmueve (Comisión de la Verdad, 2020).

Claudia Milena Giraldo es una lideresa del municipio de Granada que ha sido inspiración y guía durante el trabajo de campo realizado para este proyecto. Ella ha vivido la experiencia de mirar a los ojos a diversos interlocutores, entre los que se cuenta a sus victimarios, para recalcar con vehemencia que este es el momento para comunicar de todas las formas posibles lo que pasó, pues en este país no han entendido la magnitud de lo sucedido. Según dice, una muestra de esto es el desplazamiento, un fenómeno que los habitantes de ciudad creen comprender porque los ven llegar por montones a las calles, pero sin imaginarse que el proceso inicia con unos acontecimientos previos a la movilización, donde el hogar se convierte en trinchera y quienes lo habitan en un instrumento que o sirve para la guerra o, de lo contrario, es desechado. Claudia Giraldo insiste en esto al plantear que es muy difícil comunicar el verdadero significado de lo que pasó en el territorio:

Un ejemplo: cuando un habitante del campo tiene su pedacito de tierra no pasa hambre ni frío por más pobre que sea, cuando un campesino pierde su tierra ya no es él, es otra persona, es un forastero, nosotros fuimos forasteros en nuestra propia tierra... Intente explicar eso y verá (Entrevista personal, 2018).

Un día, intentando narrar su historia en un breve perfil televisivo para el proyecto “Historias de Paz”, en el 2016, le pregunté cómo contar esto para ayudar a combatir la indiferencia. Ella respondió que eso me lo dejaba a mí, pero que las palabras claves para la búsqueda podrían ser “la empatía y la esperanza”. Esa vez creo que le fallé. Sin embargo, este reto sigue vigente, dando vueltas, ampliando el sentido de este estudio. Y aquí sigo rastreando relatos y otras formas para que los desplazados sean narrados y reflexionados en sociedad.



Claudia Giraldo, Historias de Paz, Granada, 2016.

Fuente: Zuluaga (2016).

Expuesto lo anterior, contrario a lo que pensaba el comandante alemán en la película *Feliz navidad* (Carion, 2005), hoy más que nunca son necesarios los artistas y narradores en el campo de batalla, pues de ellos depende la construcción de la memoria y mantener “vivo el ministerio de la imaginación, para seguir conjurando y proponiendo futuros alternativos” (Brueggmann, Walter. 2001, p. 40 citado por Lederach, J. P. 2008, p. 69).

Como en el pensamiento de Arendt, las palabras narración, narrador, arte, creación e imaginación toman un papel protagónico en el discurso de Lederach a la hora de construir memoria y reconciliación. Al referirse a estos temas, Lederach insiste en que el camino hacia la imaginación es un terreno lleno de desvíos en los que es preciso estar atento a la “serendipia”, es decir, al “azar venturoso” que permite descubrir algo mientras buscas otra cosa. Como lo expondré adelante, de eso también tiene un poco la búsqueda de *La república del agua*.

Narrador y punto de vista

El concepto de autor no se puede confundir con el de narrador, pues, como nos lo indica la teoría narrativa, el escritor se queda por fuera de la obra de ficción: “Solo el yo del narrador ficticio está dentro de la historia, y desde dentro inventa personajes, agentes de una acción narrativa que transcurre en un tiempo y un espacio imaginarios” (Imbert, E. A., 1979, p.36). El narrador se podría definir entonces como ese agente al interior del texto que cuenta los hechos ocurridos en el mundo ficcional de unos personajes.

Existen narradores de distintos tipos que asumen el relato en primera, segunda o tercera persona, y los hay omniscientes o semiomniscientes. Hay narradores que también son personajes y cambian su punto de vista para “proporcionar a su vez al espectador un conjunto privilegiado de indicaciones altamente significativas, ricas en indicadores textuales” (Stam, R., *et al.*, 1999, p.110). Sobre este mismo asunto Seymour Chatman destaca que:

La manipulación del punto de vista permite al texto alterar o deformar el material de la fábula, presentándolo desde distintos puntos de vista, restringiéndolo a un punto de vista incompleto, o privilegiando un punto de vista único como jerárquicamente superior a los otros (2013, p.107).

El punto de vista, por su parte, como lo dice Brandigan, “es un sistema que controla, expande, restringe u altera el acceso del espectador al significado” (Brandigan, 1984, p. 212; citado por Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S., 1999, p.109). Es la posición donde se ubica ese narrador, para situar al espectador en un determinado “ángulo” respecto a la narración. Esa óptica puede coincidir o no con los principios ideológicos, filosóficos o el sistema de valores del autor, pero lo cierto es que esto importa para el análisis de la obra solo si está intrínseco en su estructura mediante las indicaciones textuales o estéticas del narrador, los personajes o su entorno. Como plantea Chatman, “de ahí la diferencia fundamental entre el punto de vista y la voz narrativa: [...] el punto de vista no es la expresión, solo es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión” (Chatman, S. B., 2013, p.164).

Enrique Anderson Imbert coincide con Seymour Chatman cuando dicen que el término punto de vista se queda corto, ya que el narrador no puede conformarse con tan solo observar, también debe transmitir a través de la expresión lo percibido con todos sus sentidos:

Esta aproximación al punto de vista enfatiza las técnicas del narrador para presentar la subjetividad del personaje, su estado emocional y cognitivo, del mismo modo que las técnicas para evaluar, ironizar, confirmar o desmentir los pensamientos, percepciones y actitudes de un personaje. La relación del narrador con el personaje es planteada en términos de conciencia y autoridad: el punto de vista es entendido en términos del amplio o limitado punto de vista sobre los agentes y hechos del mundo ficcional (Chatman, S. B., 2013, p.108).

Dicho lo anterior, vale preguntarse: ¿cómo se han caracterizado el narrador, el punto de vista y su relación con el autor en el corpus propuesto? Y, aunque nuevamente estamos ante un panorama amplio, elijo detenerme en el caso de *Pisingaña* y algunas observaciones de Juana Suárez sobre el tema. Según la investigadora, Leopoldo Pinzón afirmó que su visión como autor de esta narración era “denunciar la represión, la enajenación, la violencia activa y pasiva que nuestra sociedad ejerce sobre los miembros de la clase media y sobre vastos sectores de la población campesina” (Suárez, J., 2009 p.82). Sin embargo, las decisiones narrativas y el punto de vista desarrollado al interior del relato están contruidos con una distancia tal que:

Como en otras producciones de la época, el proceso de formación y crecimiento de los grupos guerrilleros se separa de cualquier discusión ideológica y política, y la representación es altamente estereotipada. El machismo, el snobismo y actitud de

superioridad de clase, no se esconde ni dentro ni fuera de la película y le añade bastante a su polémica manufactura (Suárez, J., 2009 p. 81).

Al preguntarse sobre la visión autoral de los directores que sucedieron a Pinzón en la tarea de narrar cinematográficamente el desplazamiento forzado por la violencia, la mayoría coincide al expresar una intención de sentido similar: centrar la mirada en las víctimas del conflicto armado que, sin decidirlo ni merecerlo, terminaron en medio de un intercambio de balas, explosiones y destrucción.

Lo interesante de mirar el corpus en perspectiva es que, aunque los relatos parten de premisas similares, sus maneras de aproximación buscan el encuentro de formas narrativas cada vez más cercanas a la voz y al sentir de quienes sufren las causas y efectos del conflicto. Así, se exploran otros puntos de vista que:

Renuncian a espectacularizar y banalizar la violencia como simple anécdota, para concentrarse en explorar la mirada de casos particulares provenientes de sectores silenciados e invisibilidades, que desde hace mucho tiempo venían siendo presentados por los medios dominantes como víctimas colectivas y anónimas (Rueda, A., & García, P., 2015, pp).

Es indudable que la construcción del narrador y los puntos de vista expuestos en *La república del agua* están directamente influenciados por los diálogos que sostuve con Claudia Giraldo, María del Carmen y Yolanda Perea: tres madres de origen rural en cuyas posiciones encontré la esperanza de una familia que lucha y diseña todo tipo estrategias para inventarse una idea de futuro que pueda sacar a sus hijos del círculo monstruoso de la violencia. En este sentido, siento que cada vez quiero acercarme más a la voz de mujeres que, hastiadas de la guerra, deciden emprender caminos alternativos a la violencia. Desde estas rutas alzan la voz y dan testimonio para nombrar la barbarie, combatir el olvido, la indiferencia y la muerte. Basado en lo construido y aprendido hasta este punto, mi intención es continuar acercándome a madres e hijas que permitan ampliar la descripción y el sentido de los textos, buscando nuevos puntos de encuentro y divergencia. Y, además, de los que nazcan otros diálogos improbables y expresiones de la imaginación moral en las que también esté inmersa mi voz, como eco de estos acuerdos narrativos que sirven de puente entre lo vivido y lo imaginado.

Como ya lo he mencionado, este trabajo de investigación-creación tiene una deuda pendiente, es decir, la perspectiva del combatiente raso, en cuya doble condición de víctima y victimario

encuentro un punto de vista poco explorado en la cinematografía colombiana. Ante la dificultad de un encuentro personal, he tenido que construir esta perspectiva a través de fuentes secundarias, como lo expondré más adelante.

La insistencia en esta búsqueda la hago movido por una profunda convicción: la de considerar que la versión de este sector de la sociedad es fundamental a la hora de pensar la convivencia pacífica y la reconciliación desde la creación de relatos y la representación narrativa.

3. El tiempo histórico

Al comienzo de este proceso me pregunté por cómo los relatos expresan las características de ciertos períodos históricos en su contenido, destacando u omitiendo aspectos políticos, socioeconómicos y culturales en su construcción. Animado por esta incógnita –y ante la necesidad de elección de un marco de referencia temporal para mis creaciones– hice un breve repaso por la historia de la violencia en Colombia y la representación cinematográfica del desplazamiento como efecto de estos enfrentamientos armados.

Aunque, como dice Juana Suarez, “el desplazamiento es tan antiguo como los fenómenos de violencia en el país y tiene una amplia relación con la constitución de las grandes urbes” (2009, p.182), en los relatos cinematográficos producidos en Colombia ha permanecido sin nombrar de manera explícita hasta períodos recientes. El recuento general realizado aquí –que enuncia las características principales de los periodos de violencia más representativos en este territorio– me sirvió para trazar una línea paralela en la que se evidencia cómo a cada periodo de confrontación armada se puede asociar un proceso de despojo de tierras y su posterior gran éxodo masivo. Este éxodo, en la realidad y en sus representaciones, es protagonizado en su mayoría por las comunidades indígenas, afro y campesinas más pobres y vulnerables del territorio.

La violencia como detonante

En su texto *Historia de Colombia: el establecimiento de la dominación española* (1996), Jorge Orlando Melo analiza cómo la expansión de la civilización europea en el siglo XIII permitió la dominación y unificación de otros pueblos, mediante colonias regidas por las lógicas del capitalismo y el catolicismo. La Corona Española llegó hasta América impulsada por el poder que le daba el dominio de nuevas tierras y la apropiación de sus riquezas y habitantes. En este proceso libraron distintas guerras con las poblaciones nativas (Melo, 1996), desatando una dinámica de segregación y mestizaje, marcada por enfrentamientos bélicos resumidos en mecanismos de conquista, resistencias, reconquistas y declaraciones de independencia en distintos lugares del territorio. Así, pasaron varios siglos en los que poblaciones indígenas y afro se sometieron por parte de españoles, criollos y mestizos que se disputaban el control político y económico de una región en camino al republicanismo.

En una de las conversaciones que sostuve con Yolanda Perea, líder afro y desplazada del Pacífico chocoano, quedó claro que estos eventos ocurridos siglos atrás continúan permeando la realidad y el imaginario contemporáneo. Yolanda comentaba que, aunque no se piense en términos de un recuento detallado de este tipo de fenómenos en la colonia, en el imaginario de las comunidades negras, campesinas e indígenas permanece instalada la idea de que la migración violenta es una situación que los persigue de manera histórica y estructural hasta la actualidad.

Para la escritura de cualquier tipo de relato es importante establecer una línea de tiempo para observar los eventos del pasado que ayudaron a conformar ese posible mundo narrativo, es decir, su historia. Por ello, a continuación, propongo un recorrido por acontecimientos históricos y cinematográficos que propiciaron una reflexión derivada en la elección del período temporal, enmarcando las acciones, acontecimientos, situaciones y personajes que componen *La república del agua*.

La primera violencia

Como lo cuenta Paul Oquist (1978), de 1948 a 1958, se desató un estado de caos nacional, propagado especialmente en zonas rurales, donde actuaban autodefensas campesinas y civiles, armadas y patrocinadas por el gobierno conservador y sus militantes representados en distintos sectores de la iglesia católica, políticos, terratenientes y fuerza pública. Estas fuerzas se dedicaron a acallar, por medio de la violencia, cualquier manifestación comunista o liberal, dejando como resultado un estimado de doscientas mil personas muertas, en su mayoría campesinos liberales víctimas de tortura, despojo de tierras, animales, herramientas y cosechas. Aquellos que alcanzaron a reaccionar a esa estrategia de “tierra arrasada”, tuvieron que vender a bajo costo o abandonar sus parcelas. Como resultado, los medios de la época registraron aproximadamente dos millones de habitantes del campo, llegando a las principales ciudades capitales y huyendo de la violencia.



Víctima de La Violencia. Fotografía desconocido, 1953.

Fuente: Colección Guzmán (1953).

El asesinato de Gaitán y la sangrienta confrontación de los partidos tradicionales, extendida por casi dos décadas, sirvió de marco de referencia temporal para títulos como *Esta fue mi vereda* (Canal, 1959), *El hermano Caín* (López, 1962), *El río de las tumbas* (Luzardo, 1965), *En la tormenta* (Vallejo, 1977), *Crónica roja* (Vallejo, 1982), *Canaguaro* (Kuzmanich, 1981), *Cóndores no entierran todos los días* (Norden, 1984) y *Confesión a Laura* (Osorio, 1990). Aunque en algunos de estos filmes el desplazamiento violento es planteado como un fondo difuso, consecuencia o característica anecdótica, en ninguno es un elemento transversal y dominante para la representación de este periodo de violencia.

En “La construcción de un discurso filmico sobre la violencia”, un capítulo de su libro *Cinembargo* (2009), Juana Suárez reconoce en algunas de estas producciones:

[...] una serie de elementos que constituyen un imaginario simbólico de La Violencia [...] En ese imaginario simbólico, la representación del cuerpo viene acompañada de elementos tales como la configuración de un lenguaje verbal e icónico, la ratificación del lugar hegemónico de los dos partidos tradicionales y un señalamiento de la ausencia de un relato nacional unificador (p.62).

En la memoria de generaciones posteriores esta violencia continuó presente, aunque en medios masivos muy poco se hable sobre una sociedad que migra internamente por los efectos del terror generados por esta violencia. Al preguntarle por sus recuerdos sobre esta época a María del Carmen Hernández, la víctima de desplazamiento con más edad entre las personas entrevistadas, ella dice que, aunque no la vivió de primera mano, se siente parte, pues creció

escuchando historias de sus padres y abuelos, cargadas de dolorosas situaciones generadas durante el enfrentamiento bipartidista.



Disturbios en Bogotá después del asesinato del líder popular, Jorge Eliécer Gaitán, 1948.

Fuente: Celis (1948).

En la última etapa de este periodo, “La violencia”, se vivió un proceso de negociación conocido como Frente Nacional (1958-1974), el cual proponía la alternancia del poder entre conservadores y liberales. Los ejércitos liberales, conformados en su mayoría por campesinos, se declararon en desacuerdo y excluidos de ese proceso. Por ello, se refugiaron en campamentos ubicados en zonas selváticas del país, desde donde se fortalecieron y ganaron adeptos. Su discurso se fundamentaba en la lucha por la reforma social agraria y por la restitución de las tierras adquiridas o expropiadas ilegalmente.

La segunda y tercera violencia: una sumatoria de dolor

Uno de esos campamentos fundados por guerrillas liberales estableció su refugio en un corregimiento aislado del Tolima, llamado Marquetalia, fundando lo que Álvaro Gómez Hurtado denominaría una “República Independiente”. Allí, estas pequeñas agrupaciones, influenciadas por el pensamiento comunista y bolivariano, decidieron conservar las armas y ejercer control sobre ese territorio y sus habitantes. El Gobierno nacional reaccionó lanzando la “Operación soberanía”, avanzada militar que tuvo como objetivo recuperar el control de esas zonas.

Ferry (2012) plantea que el 27 de mayo de 1964, fecha en que sucedió la retoma de Marquetalia, es el punto de partida de lo que se conoce como “El conflicto colombiano”. Los sobrevivientes a este enfrentamiento, liderados por Pedro Antonio Marín, más conocido como “Tirofijo”, conformaron una guerrilla llamada posteriormente Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército Popular (FARC-EP). Ese mismo año se fundó el Ejército de Liberación Nacional (ELN), dos años más tarde el Ejército Popular de Liberación (EPL), y en 1974 el M-19, todos inspirados bajo una premisa ideológica similar: liberar por las armas a un pueblo oprimido, excluido y empobrecido por una clase política corrupta monopolizada por los partidos tradicionales.

Enmarcada en este periodo de violencia se estrenó en 1986 *Pisingaña* (1986), el primer largometraje de ficción que toca de manera central el desplazamiento forzado por la violencia. Su argumento nos cuenta una parte de la historia de Graciela, una niña que es obligada a dejar su hogar en el campo luego de ser violada y testigo de la tortura y asesinato de su padre por el ejército. Según David Wood (citado por Suárez, 2009), las acciones de esta película se desarrollan a principios de los años 80, durante “la segunda violencia”, clasificación temporal con la que Juana Suárez no está del todo de acuerdo. Suárez afirma que *Pisingaña* retoma elementos de “la primera” y “la segunda” violencia y, añade, esto se debe a que “la Violencia carga un bagaje de problemas irresueltos tanto del siglo XIX como de la primera mitad del siglo XX” (2009, p.59).

Más allá de esta discusión, considero que los indicios narrativos de este filme nos ubican entre los años 60 y 80, periodo histórico en el que se desarrolla la respuesta del gobierno nacional a la proliferación de grupos guerrilleros en zonas rurales, donde las fuerzas militares y paramilitares desataron una sangrienta incursión armada. Esta intervención dejó como principales víctimas a campesinos acusados de apoyar y auxiliar grupos insurgentes, promoviendo muerte, violaciones, destrucción, además de una nueva migración masiva, proveniente del campo hacia zonas de invasión en la periferia de las principales ciudades del país.

David Wood concluye lo siguiente acerca de *Pisingaña*: “La violencia es una parte constituyente del confort de la clase media: la realidad física del campo es la realidad síquica de la ciudad, donde las víctimas del trauma rural se convierten en las fuentes de capital sexual

y financiero" (Wood, D., 2009, p. 49; citado por Suárez, J., 2009, p. 84). Lo anterior, también, es una buena introducción para las observaciones sobre las películas que referencio a continuación.

Quince años después se estrena *La primera noche* (2003) y, antes de terminar la misma década, *Retratos en un mar de mentiras* (2010) y *Los colores de la montaña* (2010), tres películas cuyo marco de referencia histórico las ubica en un periodo aproximado entre 1997 y 2004. Esta es la etapa que algunos académicos han llamado “el gran éxodo forzado en la Colombia contemporánea”. Se trata de una situación provocada, en muy buena parte, por el creciente fortalecimiento de las fuerzas paramilitares. Al unificarse como una sola estructura denominada Autodefensas Unidas de Colombia, estas fuerzas sellaron alianzas con distintos sectores, económicos, políticos, empresariales, narcotraficantes y militares, para atacar conjuntamente territorios y poblaciones dominadas por la guerrilla.

Aunque estas películas pertenecen a un mismo periodo de tiempo, cada una presenta distintos enfoques y perspectivas de una época. Al hilo de lo señalado por Juana Suárez, podríamos decir que en estas películas se cruzan elementos superpuestos y acumulados de varios periodos de violencia, especialmente “la segunda” y “la tercera”. En estas, producto del enfrentamiento entre grupos armados y la creciente influencia del narcotráfico en distintos sectores, se registró el mayor número de población desplazada reubicándose en zonas periféricas de las grandes urbes del país.

El gran éxodo forzado en la Colombia contemporánea (1997-2004)

Con la llegada de Andrés Pastrana a la presidencia en 1998, se conformó una mesa de negociación con las FARC, a la que se asignó un territorio desmilitarizado donde replegaron sus fuerzas. Con el fracaso de esta iniciativa de paz, las FARC retornaron a los territorios donde se habían consolidado en los años 70, 80 y 90, encontrándose con la modernización de las fuerzas militares producto del “Plan Colombia”. Además, encontraron unas Autodefensas fortalecidas con un crecimiento sin precedentes, lo que condujo a uno de los enfrentamientos bélicos más sangrientos en la historia colombiana, siendo uno de sus objetivos el control de la industria cocalera y otras formas de economía de guerra. De este modo, se agudiza la violencia en el país, marcando los más altos números de asesinatos y de violación de los derechos de la comunidad civil anclada en medio del conflicto armado. Según Chomsky (2000),

Los militares armados y entrenados por Estados Unidos no han derrotado la subversión doméstica, aunque continúan produciendo regularmente su cuota anual de atrocidades. Cada año, alrededor de 300.000 nuevos refugiados son expulsados de sus hogares, con un total de 3.000 muertos e innumerables masacres horribles (p. 11).

Este proyecto militar se consolida con el doble mandato de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), quien llega al poder bajo la promesa de una estrategia de mano dura contra la guerrilla, dejando un sangriento enfrentamiento entre los grupos insurgentes y las fuerzas de seguridad del Estado. Estas últimas, en alianza con grupos paramilitares, lograron un notable debilitamiento de las guerrillas, pero con un alto costo social, representado en asesinatos selectivos e indiscriminados, masacres, ejecuciones extrajudiciales, torturas, desaparición forzada, reclutamiento, secuestro, extorsión, despojo, destrucción y terror. El desplazamiento forzado se acentuó, principalmente, a partir del 2000, “llegando a más de 400 mil desplazados en el año 2002. Se estima que durante el periodo 1995-2002, más de un millón de personas fueron víctimas del desplazamiento forzoso” (Sánchez y Díaz, 2005, p. 27-28). Los civiles –en su mayoría campesinos, indígenas y afros– se batían entre resistir, morir o abandonarlo todo para sumarse a un gran éxodo masivo, en el que estas poblaciones se vieron obligadas a emprender un dramático proceso de desplazamiento individual, familiar y colectivo.

Es posible que, como efecto de estos conflictos, entre 2010 y 2020, el desplazamiento por la violencia en Colombia empieza a verse como un tema recurrente en las películas de producción nacional. En ese periodo de tiempo se produjeron y estrenaron títulos como *La sirga* (2012), *Siembra* (2015), *La playa D.C.* (2015), *Oscuro animal* (2016) y *Los silencios* (2019). En estas películas, como mostraré en los siguientes capítulos, se encuentran tanto elementos comunes como puntos divergentes que proponen distintas variaciones en sus abordajes narrativos, tratamientos, puntos de vista, construcción de personajes, tramas, situaciones, géneros y escenarios. Lejos de agotar el tema, estas variaciones exploran e inspiran alternativas para probar nuevas formas del relato y su representación.

El periodo que Daniel Pécaut (2001) denomina “El gran éxodo forzado en la Colombia contemporánea”, desarrollado entre 1997 y 2004, es el marco temporal de referencia que establezco para enmarcar el argumento de los tres relatos cortos que componen *La república del agua*. Lo elijo por ser el momento donde se desarrollaron los acontecimientos que marcaron los picos más altos y prolongados de muerte, horror y sufrimiento en nuestra historia reciente.

Lo anterior ocasiona lo que Claudia Giraldo, víctima de todo tipo de violencias en Granada, Antioquia, nombra como el tiempo en que se generaron las huellas y consecuencias más hondas que hasta hoy permanecen vivas y visibles en los cuerpos, mentes, hogares y paisajes rurales de estos territorios y sus habitantes.

Como dice la misma Claudia, una de las principales guías en este proceso que resume el sentir de muchas de las personas que han sufrido la violencia:

Antes de sentarnos a hablar de reconciliación, hablemos de la esperanza de no volver a la guerra, y si para eso es necesario volver a contar una y otra vez esos periodos de terror y muerte lo vamos a hacer [...] Para que los que no la han vivido en carne propia nos entiendan, se identifiquen y sepan porqué nosotros, los protagonistas de estas historias y sufrimientos, jamás quisiéramos volver a estar así o que otro lo viva (Entrevista personal, 2018).

Hoy

Como lo ha demostrado María Teresa Uribe (2006), tras un periodo de altos niveles de violencia y crueldad llega un periodo en el que se difunden y popularizan ideas y discursos promoviendo la paz, la amnistía y la reconciliación. Además, reaparece la posibilidad de retorno, recuperación y formalización de las tierras despojadas. Sin embargo, los complejos trámites, la informalidad en la titulación de tierras, la presencia de otros grupos armados y la inoperancia del Estado, en la mayoría de las zonas, dificulta la materialización de este objetivo.

Con la llegada a la presidencia de Juan Manuel Santos (2010-2018), respaldado por la popularidad de su antecesor y una imagen positiva en alza –precedida por los resultados durante su gestión como Ministro de Defensa, donde se dieron de baja importantes jefes guerrilleros y se liberaron los secuestrados de mayor influencia mediática–, se intuía un gobierno que continuaría con el proceso de debilitamiento, por la vía militar, de los grupos insurgentes. Sin embargo, se da un sorpresivo giro en sus primeros años de gobierno, ya que, entre 2012 y 2016, se impulsó un proceso de negociación. Este terminó con la firma de un acuerdo entre el Estado colombiano y las FARC, garantizando la desmovilización, la dejación de armas y la participación en política desde la legalidad, para cerca de 7.000 combatientes.

El discurso sobre la reconciliación, el perdón y la convivencia establecido con los diálogos de paz propuso una reflexión urgente sobre alternativas políticas, sociales y culturales para tramitar reformas estructurales alrededor de la violencia y el conflicto armado. El 2 de octubre de 2016, se realizó un plebiscito en el que se consultó a la población electoral si apoyaba el *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera* (2016). Con un alto índice de abstención, se dio un apretado resultado en el que el NO obtuvo la mayoría de los votos. La derrota en las urnas abrió un proceso de participación en el que los opositores al acuerdo propusieron un conjunto de ajustes a un documento deslegitimado democráticamente en un evidente estado de polarización social.

Al ser la acumulación de propiedad rural uno de los puntos medulares del conflicto armado colombiano, la reforma agraria se estableció como el primer tema en las negociaciones entre el Gobierno y las FARC en La Habana (Cuba). Sin embargo, después de firmado el acuerdo, se evidencia la dificultad de reparar los efectos socioeconómicos causados por el despojo violento de tierras. Esto sumado a los inconvenientes en la implementación de los acuerdos, el asesinato de líderes sociales, las disidencias guerrilleras y la presencia de bandas criminales, recrudecen el conflicto. Como consecuencia, obliga a detener el proceso de restitución de tierras en varias partes del país, debido al aumento de la violencia y los niveles de desplazamiento.

En 2018 inicia el gobierno de Iván Duque Márquez, candidato del partido que mayor oposición hizo a los Diálogos de La Habana. Las dificultades e incumplimiento en la implementación del Acuerdo de paz, los escándalos de corrupción, los fraudes electorales y un alarmante incremento y sistematización de asesinatos a líderes sociales, desmovilizados y candidatos a cargos por elección popular en zonas rurales –sumado a las acusaciones de reincidencia en el negocio del narcotráfico y corrupción por parte de algunos miembros del equipo negociador de las FARC–, son la antesala de un nuevo periodo de violencia.

Tras un atentado con explosivos a una escuela militar ubicada en la capital del país, se levanta la mesa de negociación entre el ELN y el Gobierno nacional. Casi en simultánea se da el origen de un grupo delincuencia conformado por disidencias de las FARC (2019), que amenazan con el inicio de un nuevo periodo de confrontación bélica concentrado en las grandes ciudades y contra las clases más adineradas. Mientras tanto, el ELN se fortalece y se posiciona en el territorio haciendo pactos y alianzas con otros grupos armados, y las bandas criminales y narcotraficantes, con sus ejércitos privados, continúan su expansión producto de las rentas ilegales.

Actualmente, la confrontación en distintos territorios nuevamente deja a la sociedad civil en medio del enfrentamiento, los índices de violencia y destierros aumentan, y la posibilidad de un escenario de convivencia y reconciliación se diluye entre múltiples casos de desaparición forzada, desplazamientos y todo tipo de violaciones a los derechos humanos.

El anterior recuento significó un repaso histórico que no solo me ayudó a identificar y delimitar un marco de referencia temporal. También me ratificó la necesidad de continuar un proceso que, en palabras de Pedro Adrián Zuluaga, busque alternativas que “asuman el imperativo de convocar los fantasmas que la guerra ha dejado a su paso y materializarlos en una narrativa que nos muestre una pedagogía del perdón y la reconciliación” (2018, párrf. 12).

4. El espacio: el paisaje, los escenarios y el hogar

Al enfrentar el proceso de búsqueda y creación de ese espacio narrativo del que emergieron los relatos, me encontré, también, con la necesidad de definir la dimensión espacial del relato y sus escenarios. Para ello, empecé a trabajar conceptos como espacio, lugar, paisaje y hogar, como palabras claves que, como ratificaría más adelante, definen el desplazamiento: la pérdida o transformación de un lugar/identidad (hogar) y el proceso de búsqueda o reconstrucción de un espacio nuevo para convertirlo en lugar/identidad (hogar), es decir, como ese otro lugar que sirve para asentarse, reestablecer vínculos emocionales con un territorio y salvaguardar la vida y la familia.

En su definición general, un escenario es el lugar o el conjunto de circunstancias en el que se desarrolla la representación de una acción o suceso. Al conceptualizarlo como uno de los elementos de un relato, Seymour Chatman dice que escenario es el espacio en el que los personajes existen y se mueven:

De manera abstracta en el nivel narrativo profundo, es decir, anterior a cualquier tipo de materialización, como la pantalla bidimensional del cine, (...) el escenario “hace resaltar al personaje” en el sentido figurativo normal de la expresión, es el lugar y colección de objetos “frente a los cuales” van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones (2013, p. 148).

El o los escenarios pueden ser parte de o configurar un paisaje, un elemento que, contrario al escenario que, por lo general, aparece delimitado, se define como un “espacio abierto, más bien ilimitado; los límites según los diccionarios serían los de la mirada humana, pero estos son transgredidos por la imaginación que puede continuarlos hasta lo infinito” (Kanev, V., 2003, p.13).

El concepto de paisaje permite, así, integrar observaciones sobre ecosistemas naturales con interpretaciones sobre la historia, memoria, identidad y relaciones de las comunidades que allí habitan o habitaron. En *Narrativas de la guerra a través del paisaje*, se hace referencia a las ideas de Agustín Berque (2009) cuando se propone que el paisaje se construye a partir de tres capas:

En el primero nos encontramos con la historia natural del planeta, aquí confluyen elementos vivos y no vivos como las formaciones geológicas, los cuerpos de agua, las plantas, los animales, etc.; en el segundo nivel aparece la vida social, es decir, la historia de los acontecimientos humanos, y finalmente nos encontramos con quien se sitúa frente a este paisaje y lo dota de sentido en virtud de su propia historia e intencionalidad (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018, p. 24).

Y, en el espacio y el paisaje, está el ser humano. Como lo resalta en su texto el escritor búlgaro Venko Kanev (2003):

Una investigación del espacio y el paisaje no puede prescindir de la relación con el hombre. El hombre y su ciudad o su entorno están en una confabulación armoniosa o contradicción insalvable con todas las variantes intermedias. El hombre siempre presente establece su relación con el contorno (espacio o paisaje) por la vía sensorial o por la vía reflexiva en un segundo nivel (Kanev, V., 2003, p.15).

Partiendo de estos conceptos básicos, en el siguiente segmento propongo revisar la manera como se relacionan el marco de referencia histórico, el paisaje, el escenario y la construcción del espacio narrativo en los relatos. Incluyo aquí el marco temporal porque, como plantea Kanev, “el espacio es inseparable del tiempo. Cada espacio lo contiene y lo indica” (2003, p.15), con causas y efectos que se manifiestan en los demás elementos estructurantes del relato.

Este capítulo ha sido uno de los más complejos de escribir, debido a la cantidad de información acumulada sobre el tema. Sin embargo, al centrarme en cuál sería el paisaje en el que se desarrollarían mis creaciones y cómo se ven y escuchan los escenarios en que se desarrollan los relatos, tracé el eje de esta reflexión en la que pretendo destacar un conjunto de observaciones claves para la configuración de los espacios narrativos que conforman *La república del agua*.

Lo rural y lo urbano: territorios en disputa

Tanto en *Pisingaña* como en *La primera noche* (2003), podemos observar la inauguración de un esquema narrativo que se repetirá en distintos filmes de este tipo. En estos, la violencia es el detonante y sus consecuencias constituyen el primer punto de giro causante del desplazamiento de los personajes principales, de un escenario rural a uno urbano.

En estos relatos, accedemos al paisaje rural a través de *flashbacks* que nos presentan el campo como un lugar habitado por familias campesinas que lo reconocen como su hogar, o como “el espacio conocido”, según lo denomina Jhon Uribe (2018) en su artículo “Representación del desplazamiento forzado en el cine de ficción: 2003-2011”. Visto desde el presente de la narración, ese espacio se transforma en un recuerdo traumático de tierras arrasadas, animales y familiares asesinados producto de la irrupción violenta de grupos armados (Uribe. J., 2018).

En contraste, nos muestran a Bogotá, “el espacio desconocido”, como un escenario totalmente urbanizado, convulsionado, contaminado y en proceso de industrialización, en donde el ciudadano promedio ve la guerra que se vive en el campo como una realidad distante. En este paisaje, las comunidades campesinas, indígenas y afro que migran a las ciudades se perciben como una irrupción violenta al orden urbano, que, sin embargo, se puede cosificar y mercantilizar, aprovechándolas como mano de obra barata (Suárez, J., 2009). La ciudad capital los recibe con el rigor de otras formas de violencia y desplazamientos.

Ya en la posterior *Retratos en un mar de mentiras* (2010), se evidencian algunos giros que empiezan a incluir nuevos elementos y espacios en la representación. Aparecen, por ejemplo, los barrios de invasión, escenarios que, como veremos en adelante, se muestran como el punto de llegada de las poblaciones migrantes. En este caso, la ciudad es el lugar de partida y, desde sus laderas a punto de desmoronarse por la sobrepoblación, descubrimos nuevamente una ciudad en la que se insiste como principal refugio de las comunidades desplazadas por la violencia. Con esta gigante y ruidosa urbe de fondo, Jairo y Marina inician un viaje de retorno, esta vez a su “espacio conocido”. A bordo de un pintoresco Renault 4, los personajes principales recorren postales y anti postales de la “colombianidad”, transitando desde hermosos, biodiversos y productivos paisajes rurales, a un “campo de batalla” plagado de grupos armados, miseria y destrucción.

Así se me ocurrió concentrarme en estudiar las dinámicas de esos “campos de batalla” anteriormente referenciados, para ahondar en lo que Daniel Pécaut (2001) llama “la geografía de la guerra”. Este análisis nos muestra cómo en Colombia se ha trazado un mapa cuyos puntos más violentos coinciden con los polos de producción primaria económica del país. Allí se establecen grupos con capacidad armada que vuelcan su estrategia de terror al control de territorios para el desarrollo del narcotráfico, minería, agricultura comercial y ganadería extensiva, entre otras derivaciones.



Guerrilleros del ELN ejerciendo control armado, 1988.

Fuente: Colorado (1988).

Ante este panorama, Pecaut (2001) dice que los territorios se fragmentan, y sus fronteras y rasgos identitarios se reconfiguran en función del actor armado que ejerce dominio sobre su territorio, al convertirse en un lugar en disputa entre rivales. De esta manera, el poderío militar y económico de los actores armados, lejos de representar las demandas de la población en la que hacen presencia, imponen y aplican reglas que, por la fuerza, determinan las conductas, la distribución de la tierra y la impartición de justicia en la comunidad.

El colombiano es un conflicto armado asociado principalmente a la disputa, el control y la delimitación de un territorio. Mediante un enfrentamiento, varios actores armados quieren apoderarse por la vía de la violencia del mayor número de recursos económicos, humanos, naturales y territoriales, que les permitan la explotación y manejo de zonas productivas y pasos estratégicos –en muchos casos de frontera–, para el intercambio y la comercialización de los insumos necesarios en el desarrollo de la “economía de la guerra”, cuya protección y expansión marca el centro de todas sus acciones.

Este concepto del conflicto armado y sus disputas por el territorio no es muy distante del propuesto por el testimonio de Claudia Giraldo:

Para mí esta guerra es por un reto de poder, un poder que se expresa en la capacidad que tiene uno u otro bando, incluyendo el Estado, para acceder a la tierra y dominar con el miedo a las personas que viven ahí, para ponerlas a matarse entre sí, mientras les “cuidamos” lugares que ya no son nuestros.

Los anteriores referentes, comentarios, análisis y testimonios pusieron mi atención en estas zonas y sus pobladores, sirviendo para caracterizar los principales rasgos geográficos que darían forma a eso que Luna Rassa, retomando a Foucault, nombra como “la heterotopía del espejo”: un lugar que no existe pero que nos permite comprender la realidad de lo que ocurrió en otros lugares existentes” (2012. p.1572).

De lo expuesto anteriormente sobre las relaciones que los autores establecen entre el tiempo histórico, los paisajes y los escenarios, destaco que todas estas películas toman algunas características de periodos con altos picos de violencia para ubicar al espectador en un contexto geopolítico y social, en el que descubrimos territorios rurales y urbanos en disputa. Estos territorios, siendo diferentes, comparten algunos puntos comunes, donde actores armados (legales e ilegales) suman distintos tipos de violencia a un enfrentamiento que deja a la sociedad civil en el medio (especialmente campesinos, indígenas y afros) provocando migraciones internas que tiene como principal destino la periferia de las grandes ciudades.

Así nacieron La ilusión, El milagro y La esperanza, tres poblados imaginarios, ubicados en zonas fronterizas de difícil acceso, donde sus caminos se convierten en frondosas selvas, montañas, ríos o costas que conectan con océanos que sirven de escondites, escudos, barreras naturales, rutas de escape, comercio ilegal o zonas de reagrupamiento a las que llegan pocas instituciones estatales. Estos lugares están inspirados en características reales de veredas ubicadas en el Oriente, Urabá, Bajo Cauca y el Magdalena Medio, zonas de Antioquia que registraron los más altos niveles de terror y desplazamiento entre 1997 y 2004, por ser grandes polos de producción y apetecidos pasos estratégicos por los que se transportan drogas, armas, combatientes y civiles (CNMH, 2013).

“En búsqueda del campo perdido”

Como una condición natural de las películas centradas en el desplazamiento, en sus argumentos se referencia de manera directa o indirecta un punto de llegada y un punto de partida. En ocasiones el desplazamiento es entre el campo y la ciudad (*Pisingaña*, 1986; *La primera noche*, 2003; *Siembra*, 2015), otras veces es con el recorrido inverso (*Retratos en un mar de mentiras*, 2010), en otras películas se pone el acento en el recorrido (*Oscuro animal*, 2016) o en el desplazamiento dentro de la misma ciudad (*La playa D.C.* 2015) y, en otros casos, entre dos tipos diferentes de ruralidad (*La sirga*, 2012 y *Los silencios*, 2019). En este segmento tomo prestado el título y algunas ideas del trabajo de María Luna Rassa para explicar las razones

fundamentales que llevaron a decidir que los relatos de *La república del agua* desarrollen sus argumentos poniendo el énfasis en los procesos de desplazamiento emocional y psicológico previos al traslado físico dado en los territorios rurales que inspiran mi creación.

En su artículo “En busca del campo perdido: transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano” (2012), Luna Rassa encuentra, en un conjunto de películas realizadas en el año 2010, un fuerte interés por *narrar* esos “espacios-otros” ubicados en territorios rurales que fueron relegados durante años por una tendencia hacia el cine “urbano-marginal” (2012, p. 1556). Rassa explica el renovado interés nacional e internacional por el campo como una respuesta al periodo de gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), en el que “el campo fue ignorado y marginado sistemáticamente como consecuencia de políticas que negaban la existencia de un conflicto armado” (2012, p. 1566).

Los colores de la montaña (2010), una película estrenada ese mismo año, es uno de los principales referentes de mi proceso creativo, ya que en su propuesta narrativa aparece otra nueva y significativa variación a este tipo de relatos. Hasta ahora las películas planteadas en este estudio habían contado la migración interna por el conflicto, desde la experiencia de tránsito de unos individuos que pasan de las violencias del campo a las de la ciudad, o viceversa. En este caso, el relato se queda con sus protagonistas en la vereda, resistiendo ese proceso previo a la movilización física. En este, los habitantes de zonas rurales en guerra sufren cambios no solo en los territorios geográficos, sino también en los vínculos afectivos creados con el entorno, transformando su identidad individual y colectiva. Los habitantes presencian cómo los grupos armados dirigen su accionar violento a la destrucción de estructuras simbólicas y emocionales de la sociedad civil, situación que determina lo que algunos académicos han llamado “desterritorialización, desobjetivación y descampesinización”, que definen la forma como la violencia vuelve ajeno para sus pobladores el lugar habitado y sus maneras de habitarlo (Pécaut, 2001, p. 233-249). Sobre algunos de estos temas volveré en el siguiente segmento con el propósito de describir un conjunto de cambios en el territorio que sirvieron para caracterizar los espacios narrativos de esta creación.

Como en *Los colores de la montaña* (2010), insisto en quedarme en territorios rurales con las últimas comunidades que resistieron el proceso de transformación de un campo que se quedó sin civiles y llenándose de combatientes, ruinas y muertos. Más allá de cualquier distinción ideológica, y en su doble condición de víctimas y victimarios, sus habitantes se disputan la riqueza natural, el control y desalojo de tierras. Los territorios ahora son trincheras que miden

su valor como paso estratégico o plataforma de extracción y comercialización de productos y acciones para el fortalecimiento y financiación de “la economía de la guerra” y el narcotráfico.

Con la observación de estas películas reafirmé el valor simbólico de aquellos “espacios conocidos” que se reconocen como hogar y que permiten la protección, sustento y cohesión familiar. Por ello definí, como centro de la construcción dramática, el proceso de destrucción de estos escenarios privados y públicos conectados afectivamente con los personajes. Su transformación ocasiona cambios en la identidad, fragmentación y desplazamientos psicológicos, con efectos muchas veces más dolorosos que la misma movilización física.

En relación con esos modos de percibir y habitar el espacio, Claudia, Yolanda y Carmen me contaron que la guerra había transformado sus hogares, generando cambios en sus formas de relacionamiento e identidad, en sus cuerpos, maneras de pensar, recordar y acercarse al otro. Las tres coincidieron al decir que los paisajes que resultaron de la destrucción son la prueba irrefutable de la existencia de un conflicto interno que un sector de la sociedad ha querido negar y borrar. Por eso decidimos narrar, desde las ruinas de un paisaje y centrados en una familia que se niega a desaparecer generando estrategias simbólicas de resistencia. En los testimonios de estas mujeres era también una constante la comparación con el Ave Fénix, los ríos retomando su caudal, o las ramas creciendo sobre las casas abandonadas, planteando los indicios del paso de la guerra por sus cuerpos, mentes y territorios, no como signos que las anclan al pasado, sino como testigos y pruebas de un posible renacimiento desde el territorio y la naturaleza como fuentes de vida.

En *La república del agua*, el relato se concentra en los escenarios y situaciones previas a la movilización, haciendo énfasis en las razones que se enfrentan antes de decidir dejarlo todo para intentar salvar la vida en “un espacio desconocido”. Por lo tanto, decidí omitir el traslado a ese “no-lugar” que sería el espacio de destino, para quedarme con la imagen previa al cambio de escenario o paisaje, poniendo el acento en las causas por encima de las consecuencias del desplazamiento. En mis relatos el paisaje y los espacios narrativos sirven para enfatizar el dolor de unos personajes que, al experimentar la destrucción de sus hogares, sufren una ruptura emocional con el territorio. Esta vivencia supone más que cualquier pérdida material y demuestra que las casas también están hechas de quien las habita. Quizás, al insistir en la exposición de este acontecimiento, aumentemos nuestros niveles de empatía a la hora de cuestionar los efectos de esa violencia, sus tránsitos y transformaciones.

¿Cómo se ve y se escucha “La república”?

La presencia histórica de la guerra y las distintas formas en las que se manifiesta la violencia y la consolidación de la economía de la droga no ha sido un proceso uniforme a lo largo del territorio y la población colombiana. Como veremos con mayor detalle a continuación, en Colombia existen un conjunto de territorios discontinuos, que se baten constantemente entre la destrucción y la reconstrucción tanto material como simbólica e identitaria.

Como ya lo he anticipado, la desterritorialización, desobjetivación y descampesinización son fenómenos que investigadores han encontrado como una estrategia asociada al conflicto en la que, a través del miedo y la violencia, se transforma el entorno y la identidad de sus habitantes, provocando, entre muchas de sus consecuencias, grandes abandonos de tierra. Martha Nubia Bello lo define como uno de los momentos más traumáticos del desplazamiento, pues las comunidades tienen que enfrentar el ataque y destrucción de sus lugares de encuentro (casa, escuela, iglesia, hospital, parque), la amenaza o asesinato de sus líderes, y la estigmatización colectiva por sus credos o filiaciones. Estas deben cambiar radicalmente si se quiere sobrevivir en el territorio en disputa (Bello, 2004).

En búsqueda de categorías más sensibles que me ayudaran a configurar las características de ese espacio/tiempo, me pregunté por la apariencia de esos territorios, encontrándome con la dificultad de representar un país biodiverso y pluricultural como Colombia, en cuyos escenarios la guerra se ha manifestado de tantas maneras. Sin embargo, a pesar de la riqueza, complejidad y variedad, el paso de la violencia por sus territorios ha dejado transformaciones que presentan algunos elementos comunes. De estos nos valdremos para describir y delimitar los lugares y escenarios donde transcurren los relatos que conforman *La república del agua*.

Narrativas de la guerra a través del paisaje (2018) es un texto realizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica que nos cuenta la manera como “los significados otorgados a árboles, cuerpos de agua, ruinas, puentes y caminos fueron transformados por unos donde la idea de horror, miedo y la desesperanza fueron una constante” (CNMH, 2018, p. 27). Este texto me sirvió como guía para estudiar y definir las relaciones que se pueden establecer entre un conjunto de elementos naturales que, a modo de cronotopos, nos cuentan los efectos del paso de la guerra.

Empecemos a definir esas características físicas y naturales que elegí para describir algunos territorios al interior de Colombia, a los que me tomé la libertad creativa de independizar y nombrar como república. De esta manera, me concentraré en los espacios de confrontación directa, donde la guerra deja sus huellas sobre el paisaje, construcciones, cuerpos y memorias de gente cuya cotidianidad rural se alteró a causa del patrulleo intermitente de distintos vehículos de vigilancia, y por las autoritarias y aterradoras presencias de todo tipo de armas y uniformes.

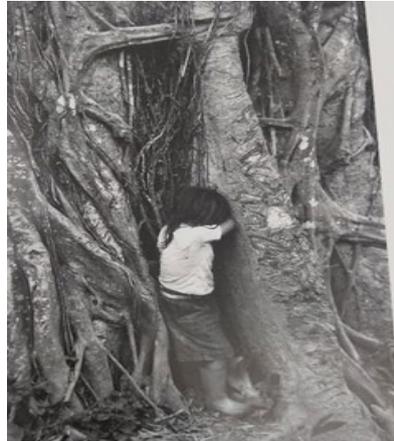
Los árboles

Los árboles son un elemento de la naturaleza que, para las comunidades rurales, han tenido diversos usos. Han sido fuente de alimentos a través de sus frutos. Sus hojas han servido para la preparación de alimentos, medicina y la elaboración del fuego. Sus ramas son convertidas en refugios y soporte de actividades lúdicas y creativas. Alrededor de su tallo y bajo su sombra se han desarrollado, desde tiempos ancestrales, reuniones comunitarias para tomar decisiones colectivas, informar acciones, o contar historias a través de distintas formas de expresión artística, convirtiéndolos en lugares emblemáticos y con una alta carga simbólica.

Debido a su imponente presencia y la variedad de sus colores y formas, los árboles han servido de punto de referencia y encuentro en plazas y veredas a lo largo del territorio. No es gratuito que los violentos se hayan aprovechado de la importancia simbólica de estos para convertir sus lugares aledaños en escenarios de masacres y torturas, o utilizar sus ramas para la exhibición de cuerpos golpeados o sin vida. Miles de hechos trágicos que marcaron la historia nacional han tenido como punto de referencia un árbol. Y es que sus tallos y sombra pasaron de ser importantes espacios de reunión a servir de escondites y escudos, haciendo que en sus estructuras pervivan impactos de bala y armas blancas que provocaron dolor y muerte.

Muchas son las historias contadas sobre árboles que, aunque ubicados en lugares distantes uno del otro, parecen unidos por raíces profundas que los conectan a través de relatos felices y del horror que han marcado a estas comunidades. Los árboles en *La república del agua* son como testigos silenciosos y guardianes de la memoria que acompañan los principales acontecimientos de estos pueblos. Aunque han pasado de ser elementos asociados con situaciones agradables a ser símbolos del miedo y la muerte, su sabiduría y magia, en ocasiones, se imponen a las dinámicas de la guerra, el tiempo y el abandono, para servir como metáfora del resurgimiento de la vida. Así, se convierten en el centro de ceremonias de duelo, historias fantásticas,

memoria, reconciliación y reapropiación de espacios, posibilitando bajo sus ramas la eventual emergencia de “los diálogos improbables” y “la imaginación moral”.



San José de Apartadó, Antioquia, 2005.

Fuente: Colorado (2005).

El agua

Otra categoría importante para imaginar estos territorios, resaltada por el Centro Nacional de Memoria Histórica en su publicación, son los cuerpos de agua. Al igual que los árboles, cuando se habla de estas formaciones abundan las asociaciones instantáneas con la vida, la salud, el alimento y el bienestar comunitario.

Tradicionalmente, los ríos, lagos, manglares, humedales, ciénagas y costas han servido como espacios de trabajo, entretenimiento y encuentro. Por ello, se han convertido en un apetecido espacio de control del territorio por parte de los combatientes, pues tener acceso al agua y restringir su uso en comunidades donde no se cuenta con alcantarillado y servicios públicos básicos, es dominar la forma como se hidrata, asea, trabaja, comunica, transporta e intercambia productos una comunidad.

Cuando este elemento se asocia al conflicto armado, es claro que “la guerra encontró en el agua una forma de causar daño, de desestructurar poblaciones, de alterar sentidos y de esconder sus horrores” (CNMH, 2018. p. 64). Aparecen historias en las que sobresalen los ríos y océanos

como vías de transporte primordiales para el tráfico de drogas, armas y personas. Durante el conflicto, las formaciones hídricas han servido para movilizar secuestrados y tropas de todos los bandos en diversos tipos de embarcaciones, transformando las orillas en escenarios en los que las comunidades han presenciado diversas formas de intimidación. Ejército, paramilitares y guerrilla han establecido en sus riberas retenes, puestos de control, vigilancia, tortura y bodegas en las que se retienen, almacenan y desaparecen todo tipo de objetos y personas. Cabe agregar que los ríos mismos y sus poblaciones aledañas también han sufrido la influencia de intereses económicos. En ocasiones, financiadores de grupos armados han desviado sus cauces para favorecer proyectos madereros, ganaderos, pesqueros, hidroeléctricos, petroleros, mineros y cocaleros, condenando los afluentes a la desaparición o envenenamiento de sus formas de vida, producto de la contaminación y la sobreexplotación.



Guerrillero del ELN en la Serranía de San Lucas, Bolívar, 1986.

Fuente: Colorado (1986).

Así el agua, de ser un elemento asociado al principio y mantenimiento de la vida, pasó a ser un signo que la arrebató, la ocultó, la desaparece. En Colombia, las aguas de muchas poblaciones se incorporaron a estrategias para borrar crímenes y ocultar los cuerpos de las víctimas mortales del conflicto armado, convirtiéndolas en ríos de tumbas donde los cuerpos flotantes enviaron su mensaje de horror.



Desplazamiento producto de masacre indígena y campesina en el Urabá.

Fuente: Colorado (s.f.).

Debido a su privilegiada ubicación entre dos océanos y la riqueza de sus fuentes hídricas, Colombia es denominada como un territorio anfibio, por su multiplicidad de ecosistemas acuáticos y terrestres. Pero sobre nuestras aguas vemos el reflejo de comunidades atormentadas por la violencia, que al vivir experiencias de retorno al territorio buscan la paz en “paisajes que aún se debaten entre significados de vida, muerte y resistencia” (CNMH, 2018. p. 64). Desde la orilla o al interior de sus aguas, podemos ver el reflejo de los peores horrores de una nación, o el potencial para reencontrarnos y hacer un acuerdo social que les devuelva a nuestras riquezas naturales su significado como fuerza vital y garante del futuro. Siguiendo el camino que marcan estos remolinos, cambios de cauce, oleajes y corrientes es donde nace *La república del agua*.

Puentes y caminos

Los personajes que componen *La república del agua* vieron cómo los caminos y puentes que conectan estos territorios se llenaron de estructuras construidas para la guerra. Las trincheras y los campamentos salieron de la espesura de la selva, para instalarse en puntos estratégicos aledaños a poblaciones, hasta llegar a plazas principales. Esto evidencia los movimientos de una guerra que, por momentos, se detuvo y se asentó por largos periodos en ciertas zonas, convirtiéndolas en lugares preparados y pensados para ejercer la violencia.

Hombres y mujeres vestidos con ropa cómoda y sencilla, propia del trabajo y las rutinas del campo, que transitaban por caminos y puentes en búsqueda del transporte y la comercialización

de productos e insumos agropecuarios, se reemplazaron por ejércitos, que hoy podían vestir de civil y mañana portar el camuflado de cualquier grupo armado legal o ilegal.



Grupo de paramilitares patrullando por camino en Tierralta, Córdoba, 2004.

Fuente: Colorado (2004).

Para los habitantes de estos territorios, los puentes y caminos ya no cumplen su función fundamental de conectar, comunicar y brindar cohesión y unidad a la comunidad. Las trochas, los senderos y las carreteras ahora son escenarios de terror y muerte donde las minas, los retenes y los asesinatos controlan las entradas, salidas y fronteras de poblaciones aisladas por los enfrentamientos armados.

La imagen de familias campesinas, afro e indígenas recorriendo caminos y carreteras con sus pocas pertenencias al hombro se volvieron tan recurrentes que hoy hacen parte del paisaje nacional. Los civiles que resisten en estos territorios se ven obligados a normalizar y naturalizar la violencia en sus vidas, siendo condenados, con sus familias, al silencio y a la obediencia dentro de algún eslabón en la economía de la guerra y la droga.



Familia desplazada en carretera de Valdivia, Antioquia, 1994.

Fuente: Colorado (1994).

Las ruinas

Otra categoría destacada en *Narrativas de la guerra a través del paisaje* (2018) son las ruinas. Acercarse a ellas propone un ejercicio de viaje en el tiempo: es imaginar, completar, reconstruir y recordar a partir de lo que la naturaleza cubre con sus ramas para borrar, resaltar, o expandir sus raíces, proponiendo nuevos comienzos.

Los personajes que habitan *La república del agua* viven en medio de las muchas ruinas que emergen en el paisaje colombiano. Las ruinas, en varios territorios rurales de este país, son “las huellas de un pasado agitado que devino en abandono y desolación” (CNMH, 2018, p. 77). Desde lo que queda de sus estructuras, las ruinas de sus escuelas, hogares, campamentos militares, trincheras, senderos, puentes y pueblos, nos permiten atar cabos y generar relatos del pasado, presente y futuro de las comunidades que las construyeron, habitaron y resignificaron su sentido.



Fuente: Colorado (s.f.).

Cuenta Pecaú (2001) que, en poblaciones retiradas y sin presencia estatal, se acostumbraba a emprender acciones colectivas para la construcción de proyectos de infraestructura de primera necesidad. Era cotidiano ver grupos conformados por hombres y mujeres que, a través de juntas comunales, reunían materiales y fuerza de trabajo para la construcción de espacios comunes como escuelas, caminos, parques, centros de salud, iglesias e incluso viviendas particulares. Pecaú plantea que estas prácticas tienden a desaparecer, pues las acciones violentas de los grupos armados destruyen estos espacios de reunión, con el objetivo de amedrentar, aislar y romper los lazos de solidaridad y confianza. A los promotores de estas iniciativas colectivas,

los convierten en blanco de amenazas, en las que son “condenados a unirse a las filas de los actores armados o a exponerse a sanciones” (Pécaut, 2001, p.203).



Fuente: Colorado (s.f.).

Estas descripciones se complementan con las observaciones que posteriormente harán cronistas e investigadores del conflicto:

Aunque los impactos y la intensidad del conflicto armado han sido diferentes a lo largo del territorio nacional, prácticamente en cada carretera o centro poblado visitado se advirtieron viviendas en ruinas cuyas historias se asocian a episodios violentos como combates, asesinatos selectivos, masacres, presencia de actores armados, entre otros. Durante los recorridos aparecieron tanto casos donde una vivienda abandonada contrastaba con el paisaje del que hacía parte, como otros donde varias viviendas abandonadas configuraban paisajes enteros en ruinas (CNMH, 2018, p. 78).



Escuela destruida por Ataque de las FARC en Juradó, Chocó, 1999.

Fuente: Colorado (1999).

La casa

Observar espacio y lugar como conceptos que se afectan mutuamente, me ayudó a entender que “si pensamos en el espacio como el que permite el movimiento, entonces el lugar es una pausa; cada pausa en el movimiento hace posible que la ubicación se transforme en lugar” (Tuan, 1977, p. 6; citado por: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018, p. 24). Así, lugar es un espacio concreto que es elegido para detenerse, habitarlo, ordenarlo y dotarlo de sentido hasta convertirlo en hogar, mediante las experiencias vividas allí.



Casa en la vía Pescadero-Ituango

Fuente: Zuluaga (s.f.).

Sobre esto, agrega Alberto Saldarriaga Roa que, en el proceso de metamorfosis de un espacio, este se convierte en lugar y luego en hogar cuando:

[...] Albergan todo aquello que los sentidos y los sentimientos pueden abarcar. Esta casa es la imagen primaria del habitar, es el apoyo de toda la experiencia de la existencia. Es el hogar en el que el olor a los alimentos inunda los recintos. Es el refugio que en las noches ofrece calor y seguridad (2010, p.154).

Al hablar sobre la casa que dejaron, y su definición de hogar, las conversaciones con mis entrevistados se cargaban de una emoción especial. Describían sus casas como seres vivos, casi presentadas como personajes principales de sus historias. En sus palabras comprendí que el proceso de desplazamiento inicia en ese primer momento en que los violentos empiezan a

destruir e imponer cambios en las características, rutinas y conformaciones de esos lugares destinados al refugio y cuidado de la familia.

Para adaptarse a la variedad geográfica y climática de este país, el estilo y los materiales utilizados para la construcción de estas estructuras varían según la región y la comunidad a la que pertenecen. Sin embargo, las visitas realizadas durante la recopilación de estos testimonios y las experiencias de viaje por el territorio permiten describir e imaginar estas viviendas desde algunos elementos comunes.

En los materiales para su construcción prima la madera extraída de los árboles propios de la región, con los que se construyen especialmente las puertas, las ventanas y algunos muebles para el descanso y soporte de objetos. Aunque este tipo de territorios tiende a la autoproducción de materiales, en la actualidad es común ver bases y pisos en cemento, con paredes levantadas en ladrillos de concreto o arcilla, sosteniendo techos de tejas de zinc. Sus fachadas, dependiendo del presupuesto, permanecen en obra gris o son pintadas con bases neutras como el blanco y detalles en colores vistosos.

Sus distribuciones están pensadas en ambientes interiores y exteriores que facilitan la vida familiar y productiva, con espacios que permiten la comunicación entre las zonas de cosecha, cuidado y crianza de animales. Por la ausencia o escaso acceso a la energía eléctrica, la cocina está ubicada cerca de un espacio abierto que permite la entrada de luz y salida del humo que produce el fogón de leña. En las noches, para la iluminación interna de las casas, se usan velas, lámparas de gasolina y linternas.

En el caso de los electrodomésticos, el limitado acceso a la señal de los medios de comunicación y de telefonía móvil, hacen que la radio sea el medio de comunicación y entretenimiento predominante entre los habitantes de *La república del agua*. A través de este, pueden sintonizar emisoras de amplitud modulada de cubrimiento nacional o emisoras locales, comunales o subversivas en las que se comunican avisos urgentes, información noticiosa, propagandística, comercial y música popular de ayer y hoy. Incluso, en las ondas radiales circula contenido educativo, como en el caso de *Radio sutatenza*, una emisora que, entre 1947 y 1994, enseñó a leer y a escribir a más de ocho millones de campesinos. Los radioteléfonos también son presentados como otra alternativa de comunicación, pero normalmente asociada a usos militares y bajo el monopolio de los grupos armados.

Expuestas sobre las paredes, o al interior de las habitaciones, sobresalen imágenes, estatuas o pequeños altares donde se les reza principalmente a santos católicos. Producto de procesos de sincretismo cultural y religioso es común encontrar objetos cargados de superstición a los que se les atribuyen poderes mágicos o valores de protección. Ocasionalmente, se encuentran cuadros con fotografías familiares que destacan fechas importantes ligadas a la celebración de algún sacramento religioso o el cumplimiento de un logro por algún miembro de la familia. En las huertas, jardines y rincones de la casa, sembrados en cualquier tipo de recipiente, es recurrente la presencia de plantas florales, frutales o aromáticas con objetivos ornamentales, simbólicos y de autoabastecimiento.

En una amplia mayoría, los entrevistados recuerdan sus casas como lugares sencillos y cómodos, donde no se pasaba hambre, ni se sentían desprotegidos. Hogares en los cuales, aunque tuvieran espacio de sobra, preferían dormir, comer, escuchar radio y contar historias juntos. Dicen que con la llegada de los violentos todo cambió, y los espacios se veían más vacíos, producto de las matanzas y los desplazamientos. Las familias y los vecinos se separaron, y el aislamiento, el miedo y la desconfianza empeoraba con cada combate. Los muebles se usaban como trincheras en las noches, y las fachadas amanecían rayadas por grafitis con las iniciales de algún grupo armado, mensajes amenazantes o marcas de proyectiles y fuego, producto del intercambio de balas y las explosiones.



Casas abandonadas tras confrontaciones entre paramilitares y guerrilla, 2009.

Fuente: Colorado (2009).

Si entendemos el ecosistema como una estructura biológica conformada por un conjunto de seres vivos y su medio ambiente natural, en lo expuesto anteriormente podemos evidenciar la

conformación de ecosistemas en los que la guerra irrumpe como un eje central en la conformación de cartografías que “atraviesan las fronteras político-administrativas y crea regiones que de manera histórica han estado en diálogo en razón de sus características comunes, tanto culturales como geográficas” (CNMH, 2018, p.19). De esta manera, podríamos entender estos territorios como sujetos colectivos víctimas de la violencia, que debido a la interconexión de sus elementos desencadenan un proceso de transformación y resignificación del hábitat y sus relaciones, alterando los sentidos de los individuos que interactúan en él.

Igualmente, en los indicios que deja la guerra sobre estos territorios podemos ver las comunidades y sus estrategias de resistencia, memoria y duelo que, sin olvidar lo vivido, buscan devolver el sentido original a sus lugares sagrados convertidos en fosas comunes, zonas de combate, detención, tortura y sufrimiento. Allí, podemos ver a algunos miembros de la comunidad luchando por borrar los signos de muerte y miedo, intentando sobreponer su dimensión como lugares para la vida:

Los recorridos por los paisajes de la violencia esperan mostrar que, más que escenarios contemplativos, los paisajes son movimiento, relaciones y conflictos. Si logramos entender lo que tienen para contarnos daremos pasos significativos para comprender los hechos ocurridos en el marco del conflicto armado, dignificar a las víctimas y poner en marcha medidas de reparación, tanto materiales como simbólicas, que tengan en cuenta las condiciones diferenciales de cada población y territorio (CNMH, 2018, p. 9).

El paisaje sonoro: voces y ruidos en tránsito

Según Bryan C. Pijanowsky (2011), los paisajes sonoros son un conjunto de características acústicas de un área, que reflejan procesos naturales y se divide en biofonía (producido por organismos), geofonía (sonidos de la tierra), y antropofonía (producidos por el hombre). Como lo hemos venido definiendo, Colombia es un país biodiverso y multicultural, y esa riqueza también se expresa desde una dimensión sonora, evidenciando la composición, abundancia, deterioro y cambio de sus ecosistemas. Insectos, aves, anfibios, mamíferos, fuentes hídricas, plantas, fenómenos de la tierra y sus distintas capas, están comunicados a través de una red de causas y efectos con impactos locales y globales en la naturaleza.

En una de las primeras entrevistas que le realicé a Yolanda Perea (2019), le escuché describir muy emocionada los sonidos de su infancia en la vereda La pava en Riosucio, Chocó. Me relató

que su familia tenía una finca con muchos animales cerca al río. Por eso, explorar con todos sus sentidos la naturaleza siempre será el mejor de los recuerdos:

Subirme a un árbol a coger fruta, escuchar los pájaros, encerrar el ganado montada sobre un caballo, cantar, pescar doncellas en el río, y en la noche prepararlas sudadas en coco para comer con la familia completa, mientras te cuentan historias de espantos... Eso no tiene precio (Entrevista personal).

Yolanda Pereda cuenta que, con la llegada de la guerra, el sonido de las balas silenció a los animales, al río y a todo el que no tuviera un arma en la mano. Este tipo de cambios en el hábitat no solo repercute en desplazamientos, sufrimiento y muertes humanas. Una de las principales consecuencias ambientales y de conformación sonora en estas zonas ha sido la deforestación. Estudios académicos y observaciones de sus habitantes coinciden al afirmar que muchas especies han migrado, muerto o desaparecido debido a la deforestación, fumigación y contaminación del agua que conlleva la presencia de cultivos ilícitos y los laboratorios para su transformación en los territorios. Por esto, en los territorios donde transcurren las historias de *La república del agua* es frecuente escuchar la tala indiscriminada de árboles para la preparación de terrenos que son convertidos en cultivos ilegales y pastizales destinados a la ganadería extensiva.

A lo expuesto anteriormente se le suma el tráfico de flora y fauna, un negocio que deja ganancias comparables a otras actividades ilícitas como la minería, el tráfico de drogas y armas. Este dinero es destinado a la financiación de actividades criminales, la generación de más violencia y la extinción y silenciamiento de nuevas especies.



Mico vestido de camuflado.

Fuente: Colorado (s.f.).

En estas zonas se escuchan en la distancia los motores de maquinaria y todo tipo de explosiones con las que se siguen atentando contra los humanos y la naturaleza, haciendo de la minería ilegal una draga que consume y envenena montañas, bosques y ríos convirtiéndolos en desiertos o lagunas de mercurio.



Destrucción de riveras de ríos.

Fuente: Ríos (2020).

Además, atentados a oleoductos, camiones cisterna y su posterior derramamiento de crudo han sido causantes de tragedias ambientales, vertiendo miles de barriles sobre suelos y fuentes hídricas, y dejando tierras fértiles inservibles y ríos, mares, pozos y sistemas de acueductos contaminados y con daños irreversibles.



Tragedia de Machúca, Segovia, Antioquia, 1998.

Fuente: Colorado (1998).

La creciente presencia del sonido de los disparos, explosiones y vehículos de vigilancia que rondan el territorio, se suma a la activación de minas antipersona. Esta es un arma que no solo produce muerte, dolor, mutilaciones y quemaduras en todo tipo de animales que se desplazan de forma terrestre sino, también, múltiples problemas asociados al abandono de la tierra, como erosión y bajas en sus niveles de riego y producción de oxígeno.

Paradójicamente, con el cese al fuego con las FARC se ha podido acceder a zonas selváticas controladas históricamente por este grupo subversivo, encontrando en algunos casos santuarios ecológicos donde las industrias extractivas legales e ilegales aún no llegan y descubriéndose importantes reservas ambientales e investigativas que aportan otras experiencias sonoras debido al descubrimiento de nuevas especies.

En el informe *Basta ya Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013), el Centro Nacional de Memoria Histórica resume la dolorosa transformación de estos territorios y sus sonidos en las siguientes líneas:

Tierras erosionadas por el abandono o uso inadecuado, fuentes de agua contaminadas por el derrame de hidrocarburos, especies de la fauna y la flora extinguidas o en riesgo de extinción y reservas naturales invadidas, son algunos de los impactos que la guerra ha causado en el medio ambiente (CNMH, 2013, p.277).

La presencia y ausencia de sonidos en los relatos que conforman *La república del agua* está compuesta por una superposición de capas: la primera expresada en una pugna entre los ruidos artificiales de la guerra y la extracción de recursos que intentan acallar las expresiones sonoras de la naturaleza. Estas manifestaciones de sonidos naturales, aunque han disminuido su presencia de manera radical, continúan imponiéndose e incrementando su valor simbólico y emocional en escenarios donde impera la muerte y la destrucción.

En territorios donde las coplas, los cantos de trabajo, los chistes, las anécdotas, las conversaciones y celebraciones comunitarias eran protagonistas, el silencio también fue ganando terreno. La disminución de la población y la desconfianza hacen que lo dicho o callado en *La república del agua* conviertan la palabra en un elemento de doble significación. La palabra en ocasiones sirve de refugio y consuelo y, en otros, se convierte en el signo que anticipa el terror y la amenaza. La guerra ha llegado a estos territorios como una entidad monstruosa que hace mucho ruido, pero también silencia, destruye y despoja del hábitat y la

identidad a través del miedo y el dolor. Quizás en el silenciamiento de la vida y el ruido amenazante radique su poder. Quizás en el retorno y protección de la vida están las claves para combatirla.

5. Caracterización de personajes y diálogos

Como lo he expresado en segmentos anteriores, el punto de vista y la caracterización de los personajes que componen *La república del agua* estuvo influenciado desde el comienzo por los encuentros con María del Carmen Hernández, Claudia Giraldo y Yolanda Perea. Sin embargo, el conocimiento mutuo y conexión establecidas con estas personas resultó insuficiente para encontrar y caracterizar a los personajes de mis relatos. Esto me llevó a repasar conceptos teóricos como herramientas de reflexión para rastrear algunos rasgos y funciones con los que se han representado los protagonistas de relatos de desplazamiento en el cine colombiano de ficción. De estas observaciones se desprende un conjunto de reflexiones que quise expresar en la concepción de los relatos y sus personajes. Empezaremos estableciendo esas claridades teóricas con las que enfoqué la búsqueda al interior del corpus y su triangulación con la realidad.

Como todos los elementos de la composición narrativa, el concepto y definición de personaje ha sido abordado en distintas épocas y escuelas de pensamiento. En el ya citado texto de Seymour Chatman (2013) se hace un breve recorrido, que inicia por Aristóteles, en cuyo pensamiento se enfatiza que la construcción del personaje debe estar centrada en la acción y no en quien la realiza (prattón), poniendo el carácter (ethos) de ese personaje como un asunto secundario, incluso prescindible para el desarrollo de la tragedia griega. Según Aristóteles, los personajes contienen al menos un rasgo, “aquel que se deriva de la acción que se realiza, un hecho implícito en el nomina agentis” (Chatman, S. B., 2013, p.117). Ese rasgo puede ser bueno o malo y estar regido por principios como la semejanza, con la que se representa y da la coherencia, haciendo que los rasgos presentados en el discurso sobre ese personaje sean similares en el principio, desarrollo y fin del relato.

En el estudio del personaje como elemento narrativo, Aristóteles y los formalistas rusos coinciden al decir que los personajes son el producto de las acciones desarrolladas en una trama y se definen dentro del relato por lo que hacen, no por lo que son: “Para Vladimir Propp, [...] es como si las

diferencias de aspecto, edad, sexo, inquietudes, status, etcétera fueran meras diferencias y la similitud de función lo único importante” (Chatman, S. B., 2013, p. 119).

Con el fin de establecer una teoría más amplia del personaje, Chatman cita el diccionario filosófico y su definición de este término como “la totalidad de los rasgos mentales que caracterizan una personalidad individual o yo” (Runes, D.D, 1981 p. 230). Chatman se concentra en el rasgo como un elemento determinante en el estudio del personaje y su caracterización, entendiéndolo como “cualquier manera distinguible y relativamente duradera en la que un individuo se diferencia de otro” (Chatman, S. B., 2013, p.130).

Seymour Chatman sostiene que, para la teoría del personaje, es muy importante interpretar cómo un conjunto de hábitos interdependientes son los síntomas que nos ayudan a construir el rasgo o paradigma del personaje. La construcción y combinación de estos signos deben aparecer en un nivel comprensible del relato, para existir en la conciencia del lector o del espectador. Los rasgos no pueden confundirse con reacciones, actitudes, estados, motivos o sentimientos pasajeros ya que es una “cualidad personal relativamente estable y duradera” (Chatman, S. B., 2013, p.135). Esta puede emerger, e incluso ser sustituida por otra en algún punto del relato, sin dejar de definir la esencia del personaje.

Lo anterior me ha llevado a preguntarme cuáles han sido los rasgos y funciones más representativos con los que se han caracterizado los personajes de los relatos cinematográficos de ficción sobre el desplazamiento violento en Colombia. Además, me pregunto por las consecuencias de esa representación y las maneras como esto influyó en mis personajes, adicional a las asociaciones que suscitan a la hora de pensar la convivencia pacífica. Aunque las respuestas pueden ser muchas, la revisión del corpus empieza a definir pistas y posibles interpretaciones que inspiraron algunas decisiones sobre los personajes en mi proceso de creación. Como veremos a continuación, en este tipo de relatos sobresalen roles en cuyos rasgos y funciones se identifican elementos comunes y diferenciadores. De estos se pueden inferir giros y continuidades en sus formas de caracterización y representación.

La mujer como protagonista

En los relatos de desplazamiento encontramos un tipo de mujer de origen rural, continuamente asociada al personaje principal. Esta situación puede tener como una de sus causas un dato

presentado por Martha Nubia Bello, en el que, sin negar el incremento de presencia femenina entre las filas de combatientes, plantea que:

El 48% de la población que se desplaza son mujeres, muchas de las cuales se han convertido en jefas únicas de hogar a causa de la muerte o reclutamiento de sus compañeros. El 44% corresponde a menores de edad, de los cuales el 26% se encuentra en edad escolar, es decir entre 5 y 14 años (Bello, M. 2003, p.3).

En varias de las conversaciones que sostuve con víctimas de desplazamiento, las mujeres relatan haber sido testigos y sobrevivientes de hechos violentos en los que familiares cercanos, incluyendo padres, esposos e hijos, se vieron involucrados como víctimas o victimarios.

En *Pisingaña* (1986) vemos la representación de Graciela, una niña que abandonó el campo tras ser violada, y torturada con el cuerpo sin vida de su padre. Además, al desplazarse a la ciudad, es convertida en un objeto de servicio doméstico y sexual. Sobre esto, Juana Suárez (2009) destaca lo que puede ser un rasgo distintivo en ese primer intento de narrar cinematográficamente a la mujer desplazada, en la manera hostil como la ciudad incorpora el cuerpo y la mente dañada de Graciela, una joven sin agencia, cargando consigo los indicios de la violencia física y emocional que la someten a donde vaya.

En *La primera noche* (2003) también observamos cómo se ahonda en la manera en que la guerra ha transformado las identidades de estas comunidades. En estas, los campesinos y campesinas jóvenes por lo general se convierten en combatientes, y las mujeres adultas en madres solteras que, en medio de la pobreza, cuidan a sus hijos, que tarde o temprano servirán como insumo en el ciclo de la guerra. En este relato, otra vez estamos ante la representación de campesinas arrojadas a una ciudad y cuyos cuerpos serán utilizados como objetos sexuales o mano de obra barata. Sin embargo, según Suárez, en esta película se marca una diferencia que continuaré observando en siguientes narraciones: “La preocupación genuina, solidaria y humanitaria de un director que detiene el ritmo de la saga de películas sobre la violencia colombiana a partir de los actores del conflicto y hace posar la mirada del espectador sobre las víctimas inmediatas del mismo” (Suárez, J., 2009 p. 183). Así, Luis Alberto Restrepo convierte el telón de fondo de víctimas silenciosas, casi fantasmagóricas y desprovistas de carácter, en un primer plano de seres con motivaciones, es decir, que piensan, se enamoran y reflexionan sobre su rol en las dinámicas del conflicto, el campo y la ciudad.

En *Retratos en un mar de mentiras* (2010) es posible constatar un giro en la representación y caracterización de la mujer desplazada. Aunque en un principio nos encontramos con Marina como un ser ensimismado, silenciado y con problemas de memoria por el trauma de la guerra, durante el desarrollo del personaje descubriremos detalles que proponen otros elementos con los que empiezo a pensar en un nuevo tipo de víctima. Esta, sin disimular el dolor y el sufrimiento provocados por la evocación de la guerra, está dispuesta a emprender un recorrido por la memoria hacia una dolorosa, pero necesaria verdad que le permita y nos permita sanar.

En *La sirga* (2012), la narración se concentra cada vez más en quienes sobrevivieron y llevan en sus cuerpos, mentes y espacios habitados las consecuencias de una guerra que no logró matarlos. En cambio, sí los transformó, enfatizando, en su caracterización, los miedos y tensiones de poblaciones campesinas, indígenas y afro, cuyas vidas han sido afectadas por la violencia en muchas partes del país.

La sirga (2012) explora el universo femenino, concentrándose en presentar la mirada de Alicia como el eje principal de una historia sobre el camino emprendido por una adolescente indígena, buscando refugio para sanar el dolor de la pérdida y de la guerra. En el proceso de reconstrucción de un hostel, encuentra las herramientas para volver a empezar un viaje que la lleve lejos de esa presencia violenta que insiste en perseguirla y desplazarla. Como en *Retratos en un mar de mentiras* (2010), en *La sirga* (2012) la protagonista femenina es representada, en un principio, como un ser lastimado y silenciado por la violencia. Sin embargo, a medida que avanza la narración descubrimos una mujer fuerte y compleja que, a pesar de las pérdidas, no cae en una representación lastimera ni exótica, al exaltar constantemente rasgos como su independencia, capacidad crítica y de elección.

En *La sirga* (2012) no solo estamos ante una reflexión sobre la mujer indígena, la guerra y el desplazamiento. En su construcción narrativa y de personajes podemos observar una clara confrontación con la mirada masculina, mostrando la partida de Alicia hacia un lugar indeterminado, como la liberación de los hombres y esa influencia masculina, representando la doble y contradictoria condición de protección y amenaza. Como lo dicen Rueda y García en su artículo “Figuras femeninas y desplazamiento forzado”, “Alicia habita en un mundo de hombres” en el que “su cuerpo es un cuerpo deseado por los hombres” (Rueda, A., & García., 2015. p. 7). Una situación similar ocurre en *Oscuro animal* (2016), en cuyo relato presenciamos el escape de tres mujeres que huyen de la violencia y de sus agentes (casi siempre hombres), en búsqueda de un nuevo lugar para restablecer la libertad y el pleno uso de su ciudadanía.

Los silencios (2019) es la película en la que más coincidencias y referencias encuentro para mi proceso de creación. En este caso, Amparo es un personaje principal, inspirado en esas madres que, de manera heroica, se enfrentan a un entorno que las supera. Sin embargo, no vacilan en oponerse a ese conflicto armado con estrategias de cuidado y fortaleza para evitar que sus hijos sigan alimentando las filas de los distintos grupos armados. En la caracterización de estas madres, es evidente la aparición de rasgos que buscan reivindicar el rol que por años las mujeres han desempeñado en la guerra y la necesidad de su activa participación en la construcción de escenarios de reconciliación y posconflicto. Esto se expresa, de modo evidente, en una de las escenas de *Los silencios* (2019), en el momento en el que desde un taller de lanchas escuchamos el audio real de dos negociadoras en la mesa de La Habana. Ellas, en una transmisión televisiva, leen un comunicado con el siguiente mensaje político:

No se trata de mirar a las mujeres desde una mirada revictimizante, sino como sujetas de derecho y protagonistas en la construcción de la paz que todos queremos para Colombia. Por tanto, expresamos la justa necesidad de incorporar una mirada de género a todos los debates y diálogos para el diseño y la aplicación del acuerdo de paz.

Como hago evidente en *La república del agua*, desde el punto de vista narrativo y de creación de personajes, me sumo a esa evolución en la manera de representar la mujer y su relación con el conflicto armado colombiano. Desde los tres relatos que por el momento componen este proyecto, rindo un homenaje a esos rasgos determinantes que conocí de primera mano en las mujeres que me confiaron sus testimonios y acciones en el territorio. Sus experiencias y coincidencias con el pensamiento de John Paul Lederach inspiraron, fundamentaron y dieron vida a estos personajes e historias.

Para la caracterización de mis personajes fue fundamental observar en los relatos estudiados la manera, cada vez más compleja y variada, con la que este tipo de narraciones cinematográficas explora nuevos puntos de vista. En estos empezamos a ver seres particulares con agencia, virtudes, dilemas, defectos y, sobre todo, nuevas formas de mirar y representar a estas comunidades y sus construcciones identitarias y espaciales en continua transformación, debido a los efectos de la violencia. Una violencia que, como hemos visto, se ensaña especialmente en la destrucción de los territorios y subjetividades de familias campesinas, afro e indígenas.

En *La república del agua*, el espectador se encuentra con la inteligencia y el ingenio de mujeres que, más allá de las particularidades personales y territoriales, están unidas por condiciones

que les permiten imaginar otros modos para enfrentar la guerra. Doncella, Reina, Carmen, María y Milena, personajes de *La república del agua*, tienen una habilidad natural o intuición, viendo más allá de lo visible. Además, muestran indicios de una pulsión que las puede llevar a poner en marcha planes inimaginables en contextos de guerra y muerte. Eso es lo que describe Lederach como “la capacidad de imaginar o dar a luz algo nuevo que, por su mero nacimiento, cambia nuestro mundo y la forma en la que observamos las cosas” (Lederach, J. P. 2008, p. 54).

Al preguntarme por la imaginación moral como un rasgo central en la construcción de los personajes surgen cuestionamientos como: ¿Quiénes pueden portar esa imaginación moral? ¿Qué la hace tan especial? ¿Bajo qué circunstancias se propicia? Para estas preguntas no hay una respuesta segura. En los casos de Yolanda, Claudia y María del Carmen, la emergencia de la imaginación moral se liga a su sufrimiento en la guerra y a su hastío por la violencia, que les ha llevado a cuestionar sus causas y efectos. Movilizadas por una inclinación natural para escuchar, educar, narrar y ver más allá de lo evidente, a través del ingenio y la sensibilidad por el otro, han liderado procesos de mediación y vocería, tanto privados como públicos, que buscan alternativas para nombrar y resignificar el dolor y la tragedia.

Yolanda, Claudia y María del Carmen buscan ser reconocidas, legal e institucionalmente, como víctimas del conflicto armado, pero también desean cuestionar las representaciones reduccionistas con las que han sido caracterizadas por los medios de comunicación. Por ello, reclaman con vehemencia una construcción de personajes compleja, de mujeres que luchan por restablecer su posición de ciudadanas en pleno ejercicio de derechos para recuperar el acceso y formalización de la tierra, el trabajo y el bienestar. También, desde la acción, reclaman el reconocimiento de su autonomía, capacidad de elección, de cuidado, de soñar, proyectarse al futuro e incluso fantasear con escenarios inimaginables en contextos de violencia. Se busca que en estos ser campesino, afro e indígena no sea una condición de amenaza y, por lo contrario, vean en sus cuerpos, mentes, expresiones y palabra a ciudadanos con agencia, con un conocimiento necesario, urgente y digno de transmisión para pensarnos como sociedad.

Aunque Doncella, Reina, Milena, Carmen y María están pensados bajo estas referencias y principios, reconozco que su construcción continúa en proceso de afinación. Para ello, creo que es necesario poner la propuesta en interacción con otras voces femeninas e incluir con mayor énfasis la mirada infantil, cuyo protagonismo e interacción en las historias resultaron

fundamentales para acceder a los pliegues que se abren entre la realidad, el pensamiento mítico y la fantasía.

En los relatos que componen esta creación tenemos como protagonistas a una niña, una adolescente y una mujer adulta, que desarrollan al interior de las historias relaciones de complicidad y cuidado hacia quienes están a su alrededor. En el caso específico de los y las niñas, es importante hacer énfasis en su capacidad para enfrentarse a la realidad desde la imaginación, la asociación, adaptación y transformación, sin desconocer su situación en entornos bélicos, como lo explica Martha Nubia Bello en su artículo “Identidad y desplazamiento forzado”:

Las transformaciones en la vida de la mujer implican cambios para sus hijos e hijas pues son éstos, especialmente entre los 8 y 14 años, quienes deben asumir el papel de padres y madres: preparan los alimentos, cuidan a los más pequeños, recogen y cargan agua y, en general, responden por el funcionamiento de la casa en ausencia de sus madres. Los hijos e hijas adolescentes, cuando los hay, empiezan a insertarse rápidamente en las dinámicas del rebusque y la sobrevivencia (Bello, 2004, p. 5).

Estas características de cuidado mutuo e imaginación, que en mis relatos he asociado especialmente a las mujeres, están ligadas con lo que Jhon Paul Lederach denomina como “la imaginación moral,” es decir, esa capacidad humana para crear respuestas ingeniosas. Estas respuestas, de alguna manera, rompen con las dinámicas cíclicas instaladas por la violencia en territorios donde la constante exposición a la destrucción la ha arraigado al paisaje y a sus pobladores. De tal manera, los procesos de paz y convivencia se convierten en un viaje a un destino que genera miedo, desconfianza y misterio. Allí, sólo la expresión del talento de personajes dotados con ciertas características puede servir de faro que oriente este trayecto hacia lo desconocido (Lederach, J. P., 2008).

Para mis relatos es determinante que los personajes estén o hayan estado inmersos en la guerra, conozcan su crudeza o la hayan sufrido de primera mano, hasta llevarlos al hastío por el círculo de violencia que les acorrala. Es fundamental que, como lo propone Lederach, estos personajes se hayan preguntado, por lo menos una vez, ¿por qué peleamos?, ¿por qué nos matamos?

A lo largo de su reflexión, Lederach indaga en la necesidad de encontrar “personajes claves” con la habilidad de vencer divisiones dualistas y de desarrollar una capacidad en la que los individuos y las comunidades, sometidas constantemente a situaciones violentas, puedan

imaginarse en una red de relaciones, incluso con aquel que les ha generado dolor. A esas experiencias posibles Lederach las llama “diálogos improbables”, refiriéndose al fomento de encuentros entre contrarios en contextos polarizados o sociedades divididas por la violencia, con el fin de establecer una conversación para posibilitar el hallazgo de un elemento común. Esto permite pensar en un trabajo común orientado a un mismo objetivo, que apunte a un beneficio futuro más fuerte que las diferencias.

Al descubrir “la imaginación moral”, entendí la necesidad de caracterizar mis personajes con cierta perspectiva de futuro. Con esto no me refiero a anular o subestimar su pasado y presente. Por el contrario, y en línea con ideas que identifiqué de manera explícita en las palabras de algunas entrevistadas, se trata de no concebir el pasado como algo inamovible, sino como algo ante lo que se hace memoria. Así, puede ser la herramienta con la que el pasado y el presente permita a los individuos y comunidades imaginar nuevas formas para pensar el futuro. En otras palabras, “visualizar lo que podría ser, sin olvidar lo que ha sido” (Lederach, J. P., 2008, p. 237).

En mis relatos los personajes protagonistas, especialmente los femeninos, buscan ser presentados, superando su reducción a víctimas pasivas, expresando sus acciones y funciones dentro del relato. Así, se sintetizan rasgos provistos de virtudes, defectos, dudas y contradicciones que enfrentan las comunidades rurales más afectadas por la violencia en este país. Intento así separarme, conscientemente, de las divisiones absolutistas, propias de la tradición melodramática que en algún momento caracterizó este tipo de relatos.

El personaje masculino y la representación del combatiente

En su artículo sobre el desplazamiento y su representación cinematográfica, Jhon Uribe plantea una representación habitual en estos relatos: “El hombre en un primer contexto es representado como un guerrillero, un paramilitar, un militar, pues son los hombres quienes hacen la guerra” (Montes, J. A. U., 2018, p. 131).

En el caso de *Pisingaña* (1986), vemos a los combatientes como un grupo despersonalizado de asesinos y violadores ejerciendo toda suerte de abusos sobre la población. Esta forma de representación, reproducida en otras narraciones sobre el conflicto, planteó esos sujetos armados como una masa anónima y sin historia, cuyas causas no importan, porque solo se

narran los efectos y la materialización de esa violencia, en la que los causantes de la muerte simplemente son asesinos.

Sobre esto ya reflexionaba García Márquez desde hace décadas cuando apuntó, en tono crítico, que las historias no deberían estar centradas en esos escenarios y cuerpos destruidos por la violencia. Por el contrario, deberían centrarse en aquellas víctimas y victimarios que, al sobrevivir y resistir, cargaban en su memoria el testimonio con el cual escribir un nuevo relato de nación. Así, se podría

[...] reconocer que el drama de ese tiempo no era sólo el del perseguido, sino también el del perseguidor. Que por lo menos una vez, frente al cadáver destrozado del pobre campesino, debió coincidir [...], sintiendo miedo de matar, pero matando para evitar que lo mataran. Porque no hay drama humano que pueda ser definitivamente unilateral (Márquez, G. G., 1978, párrf. 11).

En *La primera noche* (2003) es posible ver una reacción a la anterior reflexión, al preocuparse por representar a los combatientes desde sus historias y rasgos particulares. Es el caso de Toño y Wilson, dos hermanos que, tras disputarse el amor de la misma mujer, deben apostarle a un bando dentro de la economía de la guerra, cuyos acomodamientos en territorios estratégicos o polos de producción primaria la convierten en un paso obligado para los jóvenes campesinos. Esta película ilustra una realidad ampliamente descrita por Daniel Pecaute (2001) en sus estudios, en los que se refiere a adolescentes y niños pertenecientes a estas zonas. En estas el negocio de las drogas y la guerra por el control del territorio y sus habitantes ha profesionalizado varias generaciones en la toma de las armas. Esto hace que jóvenes, sin ninguna filiación ideológica o política clara, busquen allí un medio de sustento, viendo en las armas y el uniforme signos que les garantizan un sueldo y reconocimiento en territorios con escasas o inexistentes alternativas educativas o laborales.

Aunque los anteriores ejemplos sugieren dos modos contrapuestos de representación, a ambos pueden realizárseles las preguntas planteadas por Pedro Adrián Zuluaga, al interrogar por la falta de protagonismo guerrillero en el cine colombiano y su relación con la convivencia o escenarios de posconflicto:

¿Qué nombrar directamente y cómo? ¿Qué aludir o sugerir de forma oblicua? [...] Aún entendiendo que el cine no reproduce lo real sino que lo mediatiza y lo construye discursivamente con sus propios medios de expresión, la ausencia de un cine de ficción

donde el líder o el guerrillero raso sea visto como un sujeto en la plenitud de sus contradicciones tal vez sea una de las razones por las que hoy, para la mayoría de la sociedad colombiana, esos hombres y mujeres son inimaginables como algo distinto a monstruos o a títeres sin voluntad ni agencia, niñitos que hay que asistir desde la caridad estatal. Esta es una pésima percepción si de lo que se trata es de darles la bienvenida a una sociedad que ha prometido otorgarles un lugar y una ciudadanía plena (Zuluaga, P. A. 2017, párrf. 24).

En el caso de *La república del agua*, y en consonancia con el anterior postulado de Zuluaga, para mis relatos resultó fundamental otorgarle características a la representación del combatiente raso destacando, por encima del camuflaje, el armamento o el bando, rasgos que, así espero, generen algún tipo de identificación. Con esto quiero mostrar, desde el terreno de la ficción, que, a pesar de la guerra que los reclutó, compartimos principios, gustos, miedos y dudas con ellos.

Respecto a la construcción de los personajes masculinos y combatientes, reconozco con sinceridad que es la mayor deuda del proceso creativo e investigativo. Como lo plantea John Paul Lederach, ponerse en los zapatos del otro, “ponerse en la casa del otro y reconocer la experiencia que ha vivido”, es un elemento indispensable para que se materialicen efectivamente los diálogos improbables y la imaginación moral. Desde el inicio del proceso de investigación y creación quería avanzar en una representación del combatiente más allá del uniforme al que se cree pertenecer o representar. Elegir a un combatiente raso para nombrarlo de manera individual, y extraerlo de esa masa uniforme en la que los envuelve la confrontación, adquirió más relevancia al estudiar la ética de la alteridad propuesta por Emmanuel Levinas (*El rostro del otro*) y Judith Butler (*El dolor del otro*), haciendo énfasis en la comprensión y conocimiento del otro propuesto en el pensamiento de Hannah Arendt y su reflexión sobre la reconciliación (*La banalidad del mal*).

A través de la Unidad de Paz de la Universidad de Antioquia, investigadores, estudiantes ex combatientes y ex comandantes, busqué sin éxito el encuentro personal o acceso a algún Espacio Territorial de Capacitación y Reincorporación. En las negativas y dilaciones se manifiesta miedo, desconfianza y cierto cansancio o pérdida de interés ante procesos académicos e institucionales, porque, de todos modos, se continúan incumpliendo los acuerdos, amenazando, matando y desplazando excombatientes. Ante la imposibilidad que hasta ahora he tenido para los encuentros personales, decidí consultar otras fuentes en procesos

investigativos y artísticos con propósitos similares, entre los que destacó *La guerra que no hemos visto*, de Juan Manuel Echavarría (2009). Me centré, muy especialmente, en procesos que abrieron espacios de discusión y construcción colectiva. En estos, miembros del ejército y desmovilizados del paramilitarismo y la guerrilla contaron sus historias y perspectivas personales de la participación en la guerra en los que busqué rasgos comunes que hicieran posible la emergencia de la imaginación moral.

En *La república del agua* mi intención es nombrar y darle rostro al combatiente, reaccionando de manera consciente a esa forma de representación que los narra como agentes indeterminados, en la que solo hacen parte de la diégesis a partir de indicios o insinuaciones, poniendo el foco del relato exclusivamente en las víctimas civiles. Para cumplir con ese propósito la tarea sigue vigente, teniendo la versión actual de los relatos como punto de partida para continuar la conversación y el proceso de reescritura y caracterización.

Mi propuesta de caracterización del combatiente intenta ubicarse en una posición intermedia. Es decir, sin caer en tendencias apologéticas y revictimizantes como las institucionalizadas especialmente en relatos televisivos (*Tres caínes*, 2013; *Escobar*, 2012; *El cartel de los sapos*, 2008, *Narcos*, 2015), se intenta resaltar esas condiciones de vida que han llevado a muchos jóvenes de las comunidades más vulnerables del país a cargar con esa penosa y doble condición de víctima y victimario.

Los personajes principales y la descampesinización

Especialmente en las películas más recientes del corpus, y como es ratificado en el estudio de Jhon Uribe, en la caracterización de los personajes empiezan a aparecer, con mayor énfasis, las figuras de padres, agricultores e hijos que se baten ante las consecuencias de conservar la neutralidad o tomar las armas. Aparece, como un rasgo determinante en su construcción, la división entre quienes añoran su tierra y quienes prefieren olvidar el lugar de origen, para concentrar sus acciones en el desarrollo de habilidades y facilitando así su adaptación a la ciudad.

El fenómeno de querer olvidar el lugar de origen rural es denominado por varios académicos como descampesinización. Este concepto se define como un proceso en el que, para las comunidades habitantes de la zona, el campo se presenta como un espacio donde se amplían las asimetrías económicas y sociales, se imposibilita la formalización de la propiedad y se hace

del trabajo de la tierra un oficio peligroso, sin viabilidad económica legal y amenazado por múltiples formas de violencia. Estos fenómenos hacen indeseada e inútil la transmisión y aprendizaje de las formas de vida campesinas y sus saberes ancestrales para las nuevas generaciones que, en muchas ocasiones, se muestran más interesadas en aprender otras prácticas, garantizando un espacio en la economía de la droga y guerra o la subsistencia en un escenario urbano (Bello, 2004).

Al preguntarles a las víctimas por el retorno a sus lugares de origen de desplazamiento, la mayoría temía que sus hijos e hijas no lograran adaptarse a condiciones rurales ajenas a su anterior entorno. Y es que, como también se puede ver en las películas analizadas, una de las principales encrucijadas que enfrentan los personajes está entre quedarse, resistir la guerra y sus consecuencias, o partir e intentar olvidar. En *Los colores de la montaña* (2010), por ejemplo, el padre lucha por mantenerse neutro, la madre insiste en irse y el niño es testigo de la partida de sus amigos. O, en *La primera noche* (2003), Toño se opone reiteradamente a la decisión de Paulina de quedarse en la ciudad. Y en *Oscuro animal* (2016), las mujeres llegan a escenarios urbanos después de la huida, y nada parece peor que la realidad que acaban de vivir en el campo y las selvas colombianas.

Pero son quizás *Siembra* (2015) y *La playa D.C.* (2015) las narraciones que más enfatizan en este fenómeno. En el primer caso, se inicia con Yosner, un bailarín de música urbana en proceso de adaptación a un barrio de invasión en Cali, ciudad de la que quiere hacer parte a través de la danza. En las primeras escenas Yosner es asesinado y su fallecimiento es presentado como un giro que nos introduce en las andanzas del Turco, el padre del muerto y el protagonista de la historia, es decir, un hombre adulto, afro, parco y decepcionado. En este punto, el Turco asume el hilo del relato y nos lleva por un camino de descubrimientos de sus deseos, expresados a través de sus luchas por lograr un entierro digno y acorde a la tradición para su hijo.

En *Siembra* (2015), El Turco es representado como un personaje que añora volver a cultivar sus tierras y recuperar la conexión con la naturaleza y las manifestaciones culturales propias de su tradición. Como dice Pedro Adrián Zuluaga, “la deriva de Turco está construida desde su único lugar a salvo: lo mítico” (2016, párrf. 3). Y desde ahí se caracteriza un personaje en proceso de transición, que pasa de pertenecer a comunidades rurales con fuertes lazos solidarios arraigados a costumbres, valores y creencias ancestrales, a emprender procesos individuales, fragmentados e inestables en la ciudad. Así se presenta lo que Martha Nubia Bello llama el proceso de adaptación a la “cultura moderna”, uno de los más difíciles retos que tendrá que

enfrentar el ser migrante, manifestado en “choques, destrucciones y reconstrucciones, tanto en el plano de la identidad individual como colectiva”, en espacios ajenos o desconocidos (Bello, M. N, 2004, p. 3).

En *La playa D.C.* (2015), lo anterior queda claramente planteado en la escena en que Tomás y Jairo trazan un mapa de su pueblo en un parabrisas resquebrajado. Sobre esta alegoría de la memoria, los hermanos recuerdan sus aventuras en el río y el asesinato de su padre. También, cuando se baten entre recordar u olvidar sus vidas antes de abandonar Buenaventura, ese espacio de doble significación al que se añora volver y a la vez se teme. Jairo expresa esta sensación varias veces a lo largo del relato, al decir que consume bazuco porque lo ayuda a escapar de la ciudad y volver en recuerdos al lugar del destierro.

En general, los personajes principales, sin importar su género, parecen estar cubiertos por un rasgo común, como dice Oswaldo Osorio, asociado a un sentimiento de

[...] pérdida y zozobra que está presente en muchas de las zonas rurales de Colombia. La impotencia y el miedo, y hasta una suerte de resignación trágica, que parecen ser la actitud obligada de los campesinos que ocupan estos territorios, que solo son suyos hasta que los violentos quieren (Osorio, O., 2012).

Aunque el miedo y la zozobra son sentimientos que acompañan a los personajes que habitan *La república del agua*, de las observaciones de este segmento íntegro, para su caracterización, otro rasgo fundamental: la resistencia, expresada en el dilema entre partir o quedarse un poco más. En el caso de mis relatos, las familias que quise representar son aquellas que se niegan hasta el final a abandonar sus tierras, enfrentándose al fenómeno de la descampesinización, probando distintas estrategias para aferrarse a su tierra y costumbres. Mis personajes, incluso, consideran morir como una mejor opción antes de tener que aceptar las humillaciones, sufrimientos y estigmas propios del desterrado.

Los personajes secundarios: quienes reciben y los aliados

El primer tipo de personajes secundarios a destacar es el que representa un tipo de ciudadano asociado al lugar que recibe los sujetos migrantes. Estos personajes son caracterizados por una mirada en la que se mezclan la lástima, el morbo, la desconfianza e indiferencia, como consecuencia de la pobre representación que los medios masivos de comunicación transmiten

de una guerra lejana y sin contexto histórico. De esta guerra sólo se hace partícipe al ciudadano cuando se ve obligado a compartir el mismo espacio con los reductos del conflicto.

Este tipo de personajes está asociado a lo que en la teoría sobre los movimientos migratorios se conoce como el asentamiento. Este periodo se define entre el momento en el que se llega al lugar de destino y el tramo tardado para adquirir las condiciones de subsistencia mínimas. En este punto, tanto el recién llegado como la comunidad receptora inician un proceso de adaptación a un conjunto de condiciones de las que dependen las relaciones de convivencia: “Quien llega no pierde las costumbres y valores con los que vino ya que acepta las nuevas, pero todavía no las hace suyas” (León, A. M. 2005, p.63).

En una de las conversaciones con Fredy, uno de los pocos testimonios masculinos a los que logré acceder, me cuenta que, aunque estaba muy pequeño, al llegar a la ciudad se sintió extraño y despreciado. Esta sensación se transformó en un pensamiento que lo rondó mucho tiempo durante su proceso de adaptación: “El destierro se supone que es para la gente que ha hecho daño, no entendía por qué no podíamos devolvernos para el pueblo, y me preguntaba: ¿es que ser pobre, ser campesino y haber nacido allá es algo malo?”

Sobre lo descrito anteriormente, Martha Nubia Bello (2004) dice que muchos protagonistas de este fenómeno ven el desplazamiento como una peste que los persigue donde quiera que vayan, revictimizándolos una y otra vez. Por un lado, la representación lastimera de los medios masivos los ha mostrado ante la opinión como seres desprovistos de toda pertenencia material, intelectual y espiritual, llegando a las ciudades en búsqueda de caridad. Por otro lado, en las comunidades donde logran asentarse, son vistos como competidores con los que tendrán que disputarse los pocos recursos en circulación. Adicional a esto, se ven con desconfianza y temor, pues se consideran los portadores de una maldición histórica, sobre la que es común escuchar comentarios como: “Si la violencia se ha ensañado en ellos, por algo será”.

Sin embargo, a pesar de los obstáculos, y las múltiples violencias que tendrán que superar en el proceso de tránsito, se encuentran con otro tipo de personajes secundarios a los que llamaremos los aliados. Este rol es claramente identificable al compartir elementos comunes con los migrantes, incluso el desplazamiento. Son personajes que quieren ayudar, porque en su momento otros que habían pasado por lo mismo les ayudaron y hoy se encuentran en una mejor posición. Estos personajes posibilitan la etapa que los expertos en dinámicas migratorias llaman la integración, periodo en el que se presenta cierta apropiación y aceptación de las nuevas

condiciones culturales, generando comportamientos híbridos en los que se conservan elementos esenciales de la identidad, pero ya mezclados con los adquiridos por la experiencia y acomodamientos al lugar de llegada.

Para los migrantes, es fundamental encontrar un grupo de personas con los que comparten realidades similares y con los que puedan reconstruir redes de solidaridad y confianza. Como veremos en varias de las películas del corpus, estas sirven de soporte e intermediación con los líderes de la comunidad receptora, ayudándoles a conseguir una vivienda provisional, un trabajo y los contactos necesarios para sobrevivir durante la etapa de adaptación.

En *La playa D.C.* (2015), por ejemplo, está el caso de Yenifer, una habitante de la ciudad que se aleja de los prejuicios y se acerca a Tomás, para mostrarle que en esa ciudad, a pesar de las dificultades, en ocasiones se puede sentir placer e incluso amor. O Nelson, ese barbero afro que ve en los dibujos de Tomás la posibilidad para renovar sus diseños, enseñarle el oficio y, de paso, regalarle su primera máquina de motilar –un acto que, más adelante, identificamos como “la entrega del objeto mágico”.

En ocasiones, la función del aliado dentro de estos relatos ayuda a movilizar al personaje principal hacia una búsqueda que resulta en un viaje individual o colectivo. El aliado ayuda al desplazado a encontrar las herramientas para hacerse un lugar en el presente, haciéndole posible planear e imaginar un lugar donde el significado de la palabra hogar pueda volver a ser posible.

Como lo hemos expuesto, en *La república del agua* me concentré en los sucesos previos a la movilización física, por tanto, los receptores no son incluidos como personajes en ninguno de los relatos. Sin embargo, decidí sumar algunos de los rasgos y funciones atribuidas a los aliados, de manera sutil, a la representación del combatiente y el protagonista. Así, insisto en situaciones inspiradas en “la imaginación moral” y “los diálogos improbables”, en las que se exaltan pequeños puntos en común, incluyendo la dimensión de víctima del victimario y haciendo posibles acciones mínimas de cooperación.

Representación del Estado

Según Pecaut (2001), y como lo vemos en los relatos cinematográficos visionados y testimonios recopilados, la mayoría de las víctimas de la violencia rural perciben el Estado como un ejército incapaz de proteger y hacer valer sus derechos civiles. Incluso, lo ven como una institución que, en asocio con otros grupos armados o exigiendo el cumplimiento de una

compleja sucesión de trámites y burocracia, ha impedido la formalización de tenencia de tierras y ha legitimado el despojo y el desplazamiento en diferentes formas y épocas.

Los recuerdos expuestos en las conversaciones con víctimas del desplazamiento durante este estudio nos llevan a las ruinas de una Colombia profunda. En este país, a pesar de la propaganda institucional, las violencias provenientes de distintos actores, incluyendo los ejércitos legalmente constituidos por el Estado, continúan imponiendo su ley y el manejo irregular de instituciones. Estas violencias se instalan gracias a la complicidad, inoperancia y precaria presencia del Estado. Ante la anterior observación, Claudia Giraldo comenta que “en el Oriente antioqueño entre muchas formas de violencia, también tuvimos que combatir la indiferencia y el abandono”. Además, dice no entender por qué tardaron tanto en reaccionar ante la mezcla de silencio y ruido producidos por la tortura, el maltrato y la muerte vividos, incluso en regiones cercanas a Medellín.

En los relatos cinematográficos este país profundo se expresa en, por ejemplo, las fuerzas armadas atacando a la población civil en *Pisingaña* (1986) y *La primera noche* (2003), la difícil situación de las escuelas rurales y sus profesores expuesta en *Los colores de la montaña* (2010), la decadencia del sistema de salud en *Retratos en un mar de mentiras* (2010), el desempleo y la falta de oportunidades laborales, académicas o artísticas para las comunidades migrantes observados en *La playa D.C.* (2015), o el complejo entramado de procesos jurídicos y corrupción, en los que se pierden los protagonistas de *Siembra* (2015) y *Los silencios* (2019) buscando ser reparados materialmente por sus pérdidas.

Por estas percepciones desde el lugar de los desplazados, en los relatos de *La república del agua*, la caracterización de personajes que representen un funcionario público o cualquier autoridad de control, vigilancia o institución del Estado, se resume en el ruido y la luz generados por los helicópteros o aeronaves militares que, desde las alturas, se manifiestan como una amenaza. Su capacidad de producir terror se percibe también en muchas de sus operaciones, en las que irrumpen con crueldad y violencia, señalan, estigmatizan, maltratan, o, cuando les conviene, miran con indiferencia una población desprovista de derechos por todos los bandos.

Los diálogos

Como expone Marcel Martín en el *Lenguaje del cine* (1990), la noción más elemental y realista de diálogo se define como las palabras que acompañan los movimientos en los labios de determinado personaje. Además, complementa diciendo que

[...] la vocación realista de la palabra está condicionada por el hecho de que es un elemento de identificación de los personajes, en la misma medida que el vestuario, el color de la piel o la conducta general, y, por otro lado, un elemento exótico, pues hay una adecuación necesaria entre lo que dice un personaje y cómo lo dice, y entre su situación social e histórica (Martín M., 1990, p. 188).

Martín concluye que, cuando se hace diálogo, la palabra es “sentido y tonalidad humana”. Enrique Anderson Imbert define este concepto desde sus usos y funciones, sosteniendo que los diálogos sirven para informar, explicar, insinuar, escenificar, caracterizar, retrospectar, presentar, prospectar, ambientar y emocionar.

A partir de estas nociones básicas, propongo a continuación resaltar un conjunto de observaciones halladas en el corpus, con el fin de orientar mi reflexión sobre el uso que los personajes hacen de la palabra dialogada y el posible significado del silencio en los relatos elegidos sobre desplazamiento violento.

En *Pisingaña* (1986), por ejemplo, encuentro que la forma de hablar de los personajes es otro elemento en el que se evidencian las brechas entre los habitantes de la ciudad y los campesinos. En estos podemos ver y escuchar a los ciudadanos con un evidente esfuerzo por sonar educados, formales y parlanchines en público, pero amargados y pependieros en privado. Mientras tanto, a los campesinos apenas se les escucha, reforzando esa representación de seres desprovistos de cualquier forma de conocimiento o virtud, acallados y silenciados por el miedo.

En *La primera noche* (2003) y *Retratos en un mar de mentiras* (2010), nos encontramos con el uso de diálogos altamente informativos, expresados por actores formados y reconocidos por su trayectoria teatral, televisiva y cinematográfica, en cuya interpretación y manera de dialogar se evidencia el uso de recursos asociados al melodrama.

En la siguiente etapa, cuyo inicio lo establezco a partir de *Los colores de la montaña* (2010), observo un giro en la interpretación, en la que sobresale el trabajo de actores naturales, con un estilo natural y realista que acentúa de manera efectiva el tono y ritmo de zonas particulares

del país. Se hace del uso de la palabra un vehículo para exponer de manera simple –pero cargada de sentido, emotividad y en ocasiones humor– los gustos, los miedos, las motivaciones y necesidades de los personajes con los que nos identificamos y acercamos a la realidad representada, en ocasiones similar a la historia de vida de quien la lleva a escena.

En los siguientes relatos del corpus, la frecuencia de los diálogos disminuye, y su construcción está marcada por acentos, pausas y silencios que se relacionan con el ritmo y la atmósfera del entorno. Este es el caso de *La sirga* (2012), en la que todo está sugerido y encriptado para que, a medida que avance la narración, descubramos la violencia y el conflicto armado escondido, incluso, en el subtexto de las palabras pronunciadas. De aquí en adelante, el diálogo o la ausencia de éste se convierte en un importante elemento expresivo que gana fuerza en casos como *Oscuro animal* (2016), en donde el diálogo desaparece casi por completo, para abrir paso a un tipo de diseño sonoro que, como su director sugiere, ayuda a entender cosas que, al no ser narración, se convierten en otro tipo de emoción.

En ese mismo sentido, Marleyda Soto, actriz principal de *Los silencios* (2019) y *Oscuro animal* (2016), reflexiona sobre esta nueva manera de entender el silencio de los personajes como otra forma de acción con la que:

[...] se muestra la mueca del dolor, la mueca de lo que no se puede decir, lo inaudible, pero lo que también tiene un eco, una reverberación [...], hasta que finalmente ese silencio se oye y se oye, y ahí es cuando vemos cómo el personaje se va fortaleciendo (Soto, M. 2019, párrf. 8).

Aunque entiendo la búsqueda del silencio como un recurso que permite descubrir otras dimensiones del relato mediante el paisaje sonoro, la imagen y la corporalidad, en *La república del agua* el uso de los diálogos por parte de los personajes principales está inspirado en mis conversaciones con estas mujeres. Ellas encontraron en la palabra, antes, durante y después de la guerra, uno de los pocos refugios seguros que, en la intimidad del hogar, sirvió para defenderse de la violencia física y psicológica.

Sobre este tema en particular reflexiona Yolanda Perea cuando dice que la culpa, los planes de venganza y la amargura la inmovilizaron hasta dejarla literalmente sin voz. En medio del mutismo y el desplazamiento violento por distintos municipios, veredas y barrios de la ciudad, escuchaba otras historias como la suya. Así, su voz quiso sumarse al susurro de mujeres víctimas de la violencia que hoy representa en distintos escenarios, incluyendo la mesa

municipal y nacional de víctimas. Cuando le pregunto a Yolanda Perea qué la hace sonreír, me dice que escuchar la “rejuntancia”, una palabra que utiliza para definir la mezcla de voces reunidas para construir, disfrutar de la compañía y consuelo del otro. Pues según ella, a su pueblo se lo tragó el silencio, ya que el miedo y la rabia hicieron que olvidará por mucho tiempo reír, llorar, cantar, bailar y hablar.

Para Yolanda Perea, y muchas de las mujeres consultadas para este estudio, es muy importante que los personajes que las representan no pierdan su voz y su capacidad de cuidar mediante el uso de la palabra. Para ellas, hablar y narrar es una acción política y simbólica que ayuda a restablecer sus derechos y la conexión con su ser ancestral. “Me quieren silenciar otra vez, pero esta voz no me la quita nadie porque ahora no es solo la mía”, dice Yolanda Perea mientras sonrío (Entrevista personal, 2019).

Las familias campesinas, indígenas y afro que, por lo general, son las protagonistas de los despojos, están inscritas en un fuerte conjunto de creencias y valores tradicionales asociados a la naturaleza, la superstición, la religión y rituales comunitarios. En los testimonios escuchados, se reitera que la palabra de los “mayores y mayores” tienen un valor superior, y es por eso que nuestros personajes, influenciados por estas prácticas, están dotados de esa capacidad especial para contar y escuchar relatos, dialogar y transmitir conocimientos y principios importantes a través del lenguaje hablado.

Los diálogos en *La república del agua* encuentran en la voz de estas madres un sentido ritual, reuniendo personajes que saben escuchar y darle nuevos sentidos a las palabras. Signos que sirven para nombrar lo ausente, lo improbable. Palabras que se reservan para brindar una especie de conjuro mágico que, a través de la expresión y el gesto del relato, resignifica objetos y experiencias para abrirle camino a un poco de fantasía en medio de tanto dolor y realidad.

6. Género y tono

Como se planteó desde el comienzo de esta investigación-creación, uno de mis objetivos era encontrar un conjunto de relatos inspirados en el fenómeno del desplazamiento violento colombiano, en cuya construcción, personajes, acciones y demás elementos narrativos se sugiriera una reflexión sobre la esperanza, la reconciliación y la convivencia pacífica. Las preguntas por las elecciones narrativas, que me ayudaran a expresar y dar sentido a lo que durante mucho tiempo era una intuición, me llevaron por un camino de exploración externa y autoconocimiento. Así, me acercaron a un conjunto de decisiones de las que destaco el encuentro con el género, el tono y un tipo de estructura que, sin saberlo de manera consciente, se habían insinuado ya en mis intereses como autor y espectador.

En la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp (1998), un texto que, como veremos, influyó de manera determinante el proceso de creación y estructuración de *La república del agua*, se dice que “en botánica, la morfología comprende el estudio de las partes constitutivas de una planta y el de la relación de unas con otras y con el conjunto; dicho de otra manera, el estudio de la estructura de una planta” (Propp V., 1998, p.13). De esta manera, se propone que la formación de las historias puede observarse con una precisión similar al estudio de la naturaleza. Inspirado en esta premisa, hice un conjunto de observaciones que me llevaron de conceptos teóricos a observaciones sobre la realidad y el corpus cinematográfico. Así, estas se articularon y transformaron en ideas narrativas aplicadas a los relatos que componen esta creación.

Del melodrama al realismo cotidiano y otras hibridaciones

Enrique Anderson Imbert dice que los géneros son delimitaciones conceptuales con las que nuestras mentes dan orden y categorizan elementos repetidos en obras que, a través del tiempo, esbozan tradiciones o la ruptura de estas, permitiendo el estudio de propuestas artísticas individuales. El género es valioso tanto para el crítico como para el creador, ya que:

El género, aunque mira para atrás, hacia obras del pasado, también mira para adelante, hacia obras futuras, y el escritor tiene que decidirse por la forma que ha de dar a lo que

escriba; forma que repetirá rasgos semejantes a los de relatos tradicionales o, al revés, ofrecerá rasgos desemejantes (Imbert, E. A. sal., 1979, p. 12).

Interpretando la manera como han evolucionado las adaptaciones de los géneros en los relatos cinematográficos de desplazamiento violento en Colombia, propongo algunas observaciones que orientaron mis reflexiones y elecciones creativas en este sentido.

En lo que se refiere a las primeras películas del corpus, coincido con Juana Suárez cuando dice que tanto *Pisingaña* (1986) como *La primera noche* (2003) son narraciones con tratamientos melodramáticos. En estas se compone la representación en función de posiciones opuestas que, lejos de mostrar una violencia llena de matices, divide el mundo en extremos. Esto simplifica, banaliza y espectaculariza esta realidad a partir de un juego de contrastes entre el pasado y el presente, lo rural y lo urbano, “rico/pobre, bueno/malo y blanco/indio [...] reduciendo la trama constantemente a un problema de "los buenos contra los malos"” (Suárez, J., 2009, p.83). En un sentido similar, en *La política del melodrama*, Carlos Monsiváis afirma que “al trasladarse al espacio del melodrama, las narraciones de la violencia inhiben, aterran, convierten la vivencia en aplastamiento psíquico y, a fin de cuentas, anulan la voluntad de entender las dimensiones de la delincuencia y las respuestas eficaces a sus atropellos” (Monsiváis, C., 2005).

En *Los colores de la montaña* (2010), Carlos César Arbeláez reacciona conscientemente a la tradición melodramática y a sus consecuencias en la representación. Monsiváis afirma que en el melodrama no hay espacio para la “autonomía moral”, dado que en este género sólo cabe un juego de roles fatal: unos nacen para lastimar y otros para ser lastimados (2005). En este sentido, Arbeláez se separa de las características de un género que centra su estructura narrativa en la contraposición de conceptos maniqueos. Estos, como el director dice en entrevista con Pedro Adrián Zuluaga (2011), insisten en la búsqueda y señalamiento de culpables.

El director de *Los colores de la montaña* (2010) reconoce que, al elegir la guerra como trasfondo y los niños como protagonistas, corría el riesgo de melodramatizar el relato. En su estudio sobre los efectos políticos y sociales del melodrama Carlos Monsiváis (2005) dice que la escasez y la desesperanza son el terreno predilecto de este género, ya que sus divisiones absolutistas le permiten justificar la violencia como una costumbre necesaria y natural, un bucle

eterno en el que siempre habrá una víctima débil, sin agencia y desposeída, y victimarios predestinados a ejercer el abuso. Sin embargo, la construcción de los personajes infantiles y la profundización sobre su mirada en el desarrollo de la narración se instalaron en lo que muchos han categorizado como un verdadero drama antibélico.

De este punto del corpus en adelante, entramos en una tendencia narrativa en la que el conflicto y la violencia pasan de ser referenciados de manera directa a ser insinuados. Esta es una forma de acercamiento que permite ahondar en la complejidad de la guerra, mediante sus efectos en los espacios y personajes que lo viven con mayor intensidad.

En cuanto al género y estilo de este tipo de obras, varios autores coinciden en afirmar que las narraciones están planteadas en clave de realismo cotidiano. Se trata de relatos naturalistas de tiempo pausado y prolongado, en los que el conflicto como elemento narrativo y el suspenso son reemplazados por la espera. Su elaboración intelectual, artística y formal, al no sostenerse sobre el argumento, propone la búsqueda de otros sentidos en la narración, enfatizando las rutinas y expresiones más sencillas de personajes que, sin grandes altibajos dramáticos, se mueven por el paisaje. Se trata de una representación que, en palabras de Pedro Adrián Zuluaga, apela a un “registro de lo real”, como testigo del presente “replanteando las coordenadas fijas entre el documental y la ficción, a través de elecciones estéticas y narrativas muy concretas” entre las que destacan la elección de “actores no profesionales” y la “gran atención al diálogo y las palabras, como el lugar donde mejor se expresa la cultura y la visión del mundo de los personajes” (2012, párrf. 12). Esto expresaría, para Zuluaga, “una clara conciencia de que el cine es el mejor notario de formas de vida amenazadas y en proceso de desaparición” (2012, párrf. 12). Diálogos fragmentados con acento local, actuaciones naturalistas desprovistas de cualquier exceso de emoción y atmósferas grises que reflejan las partes más sórdidas de la vida de un desplazado nos permiten ver con mayor intensidad acciones simples, derivadas de la exploración de personajes complejos. Estas nos muestran otras dimensiones de su humanidad, enfrentándose a situaciones en las que se pone en disputa la vida, la familia, la tierra y la tradición.

Para la parte final de este segmento al que he llamado “otras hibridaciones”, he reservado *Retratos en un mar de mentiras* (2010) y *Los silencios* (2019), relatos entre cuyas

características quiero destacar sus acercamientos a la fantasía y el juego con otros géneros, subgéneros y estilos pocos explorados en este tipo de relatos.

En *Retratos en un mar de mentiras* (2010), entre varias de sus innovaciones narrativas, nos encontramos con una película de carretera, usando el viaje físico como metáfora de una movilización que también es mental. La película nos lleva hacia los orígenes y traumas de la protagonista que, desde su salida de Bogotá, lucha con la repentina aparición de recuerdos y alucinaciones con familiares y amigos muertos. Estos en el camino le mostrarán indicios para el proceso de reconstrucción de su pasado, que sigue dejando marcas de violencia en el presente. Un recurso que, a modo de alegoría, y sumado a su categorización genérica como una *road movie*, me muestra un camino de hibridación, juego y experimentación, en el que es posible acercarse a elementos oníricos, psicológicos y fantásticos, como alternativas más allá de los melodramas o dramas naturalistas vistos hasta ahora.

En el caso de *Los silencios* (2019), sus aspectos mejor logrados –que de manera determinante influenciaron la construcción de mis relatos– son sus planteamientos respecto al género y el tono. En ese sentido, lo primero a resaltar es la manera como la película traza los límites entre el realismo cotidiano y la fantasía. Se trenzan sus elementos logrando una propuesta donde vivos y muertos conviven en una isla de manera armoniosa. Este hecho, aunque está soportado en creencias de comunidades ancestrales y su ritualización de la muerte, nos presenta un acontecimiento que transforma las leyes de la naturaleza. Como diría Enrique Anderson Imbert al definir lo fantástico: “Gracias a su libertad imaginativa, lo imposible en el orden físico se hace posible” (1979, p.150).

En *Los silencios* (2019), los espíritus hacen asambleas para opinar sobre el proceso de paz, y les hablan a los vivos enviando mensajes con ayuda para sanar, dando paso a una nueva ruptura, esta vez de los códigos de la ficción. Se introducen escenas provenientes del documental testimonial, para darle voz a un grupo de víctimas que nos hablan sobre sus muertos, las heridas de la guerra y sus perspectivas de memoria y futuro. Estas escenas son muy cercanas a lo que ya hemos propuesto como “la imaginación moral”.

Los silencios (2019) es así una película que se atreve a reflexionar sobre la reconciliación mediante el retrato alentador de una familia que, a pesar de las consecuencias del conflicto

armado y el desplazamiento, encuentra en sus muertos y procesos de duelo la motivación para cambiar de estado y desactivar los dispositivos de la venganza, acompañados y guiados por los espíritus de sus seres amados. Estas premisas, como expondré en el siguiente segmento con mayor detalle, coinciden además con la esencia y el tono de los testimonios, y con las observaciones artísticas y académicas sobre las que se fundamenta *La república del agua*.

El realismo-fantástico

Quizás uno de los hallazgos más importantes de este proceso de investigación creación ha sido el encuentro con un estilo que, al asociarlo con la voz de los protagonistas, ideas de académicos y otros creadores, generó resonancias propias con las que me acerque a un tono sobre el que intuitivamente estuve ensayando por años, y que encontró en la construcción de estos relatos un campo de reflexión artístico en el que deseo continuar trabajando y experimentando. En el estudio del tono y la atmósfera quise fijarme en la manera como estos se funden para conformar un estilo y lograr eso que describe Anderson Imbert como la fusión entre “una voz y una visión [...] que describa el estado de ánimo del narrador y su actitud ante el dónde y el cuándo de la situación en que actúan los personajes de su cuento” (Imbert, E. A., 1979, p. 75). En este segmento, me propongo asociar algunos sentidos y definiciones que al conectarse provocaron decisiones estéticas y narrativas con las que quise expresar la atmósfera, es decir el conjunto de ideas y sensaciones que rodearon esta propuesta.

Empecemos por definir la fantasía como género y sus diferencias con estilos narrativos afines como el realismo mágico y lo real maravilloso. En “El sentimiento de lo fantástico” (1982), Julio Cortázar, lejos de pretender una definición enciclopédica, explica la fantasía comparándose con el poeta y novelista Alfred Jarry, a quien solo le interesaban las leyes para profundizar en sus excepciones. Cortázar decía que “entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales [...] se colaba un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante” (Cortázar, J., 1982, párrf. 4).

Enrique Anderson Imbert, uno de los autores más estudiosos de la fantasía y sus implicaciones en la tradición narrativa latinoamericana, citando a Tzvetan Todorov, introduce dos palabras que conviene explicar y contraponer para entender su conceptualización: “lo extraño y lo maravilloso”. Imbert sostiene que, si las acciones de un relato son categorizadas como

“insólitas, absurdas, extraordinarias, escandalosas, únicas, perturbadoras” (Imbert, E. A., 1979, p. 151), pero pueden ser explicadas, entran en el terreno de lo extraño. En cambio, cuando los relatos normalizan la existencia de otros universos habitados por personajes y leyes ajenas al mundo de los humanos, el cuento pertenece a “lo maravilloso”. Y es ahí, concluye Imbert, en la frontera difusa entre lo extraño y lo maravilloso, donde nace la fantasía: “La incredulidad total y la fe absoluta nos sacan de lo fantástico. Sólo la duda nos mantiene en lo fantástico” (Imbert, E. A., 1979, p. 150).

En su *Introducción a la literatura fantástica* (1970), Todorov se refiere a la realidad como el fundamento del mundo ordinario. Además, de esta base realista depende la ruptura de la lógica y las leyes naturales, de la cual que se desprende la fantasía. En *El realismo mágico y otros ensayos*, Imbert retoma este concepto al presentarlo como “lo verídico”. Así, lo incluye en el siguiente ejemplo, que nos permite diferenciarlo con mayor claridad de corrientes similares:

Un narrador realista, respetuoso de la regularidad de la naturaleza, se planta en medio de la vida cotidiana, observa cosas ordinarias con la perspectiva de un hombre del montón y cuenta una acción verdadera o verosímil. Un narrador fantástico prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicaciones que la de su propio capricho cuenta una acción absurda y sobrenatural. Un narrador mágico-realista, para crearnos la ilusión de irrealidad, finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que por muy explicable que sea nos perturba como extraña (Imbert, E. A., 1976, p.13).

Sobre lo real maravilloso, Alejo Carpentier sostiene, por su parte, que “lo encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano” (Carpentier, A., 1987, p. 115). Para el cubano, esto dotaría al continente americano de una suerte de singularidad regida por las leyes y especies propias de un nuevo mundo.

Para la definición de la fantasía en un terreno ya propiamente cinematográfico, nos encontramos con Gérard Lenne y su estudio *El cine fantástico y sus mitologías* (1974). Lenne propone que lo fantástico surge del “choque entre lo real y lo imaginario”, propiciando un punto de rupturas, una frontera entre dos mundos o lugar poético. En este se desarrollan

acontecimientos que desestabilizan las leyes naturales. Y concluye que esto sólo se puede lograr bajo un sólido fundamento realista definido como “la imagen más cercana y verosímil” de la experiencia sensorial humana (Lenne, G., & tr Hernández, G., 1974, p.16). Por su parte, Marcel Martin, en *El lenguaje del cine* (1990), propone que la fantasía es un terreno privilegiado para la construcción de imágenes “que además de su significado directo se hallan cubiertas de un valor más profundo y amplio” (Martin, M., 1990, p.107), enunciando así la primacía de la metáfora y del símbolo en el lenguaje.

Más allá de estas consideraciones tipológicas, en las charlas realizadas con desplazados por la violencia, continuamente aparecían metáforas y símbolos. Con estos, insistían en la descripción de escenas en las que fantaseaban con la transformación en un animal, un árbol, el agua o en algún elemento de su entorno natural que les librara a las víctimas y sus familias de los embates de la realidad. El cambio de estado, la transformación y la metamorfosis eran asuntos constantes en las conversaciones, anécdotas y expresiones artísticas recopiladas durante estos acercamientos. En estos yo empezaba a imaginar escenas donde la palabra, la naturaleza y la fantasía eran el refugio para los desplazados y víctimas de la violencia armada.

En las conversaciones con Yolanda, Claudia y María del Carmen, se detectan coincidencias en la forma de narrar sus recuerdos, con analogías y metáforas basadas en distintas expresiones de la naturaleza. En un poema escrito por Carmen encontré referencias en la que se describe, junto a distintos miembros de su comunidad, como “aves sin alas”, “animales sin cabeza” y “árboles secos” que añoran recuperar lo que les ha sido arrebatado. En el caso de Yolanda, varias veces volvimos sobre una fantasía de su infancia en la que se transforma en un pájaro y vuela alto, buscando el espíritu de su madre. Claudia, por su parte, me dijo que “sembrar el agua”, una planta, alimentar un animal o mezclarse con la corriente en un baño de río, era un gesto que repetía para volver a ese origen en el que aún habita su padre. Entre esas expresiones cargadas de pensamiento mítico y mi interés por la fantasía, tracé una línea transversal desde la que, influenciado por *La morfología del cuento*, las propuestas filosóficas sobre la reconciliación de Lederach, la obra fotográfica de Jesús Abad Colorado y los testimonios de las madres desplazadas emergieron ideas en las que se esboza la frontera entre lo extraño y lo maravilloso, atrayendo elementos de lo monstruoso, lo fantasmagórico, e incluyendo objetos mágicos. Lo monstruoso, por ejemplo, se evidencia en los testimonios al intentar definir la violencia como un ser incorpóreo capaz de asumir muchas formas, mutar y mimetizarse para

propagar su control sobre el territorio. Esa monstruosidad también está expresada en las fotografías de Colorado a través de los indicios de su accionar: ruinas, destrucción del medioambiente y sus huellas en los cuerpos y mentes. Desde los testimonios, el Estado, a su vez, se define como una entidad fantasmagórica en cuya intermitencia se materializa la complicidad o incapacidad para controlar o detener la violencia que cambia el orden y la vida de la población a través del terror y del dolor.

Sobre las expresiones simbólicas que diversas comunidades rurales –a las que pertenecen los entrevistados– construyen con la naturaleza, Martha Nubia Bello (2004) precisa en sus investigaciones que, especialmente para las comunidades de origen ancestral, los ecosistemas biológicos se articulan con su identidad, mediante un proceso de doble significación de carácter material y espiritual. Uno de los peores miedos experimentados por los desplazados se evidencia en la pérdida de la relación con la tierra, el río, la montaña, las plantas y los animales, pues estos no solo garantizan su subsistencia, sino que también representan su realización como personas que han actuado de modo correcto e independientes, capaces de formar una familia y ocuparse de sus necesidades. Sin embargo, la convivencia con la naturaleza por parte de las personas que habitan o habitaron estos territorios rurales va más allá de eso que se valora por ser fuente de alimento, aliado en el trabajo o medio para acortar distancias. La puesta o salida del sol, los ciclos lunares, la muerte o florecimiento de una planta, la visita u ausencia de un ave, el nacimiento de una nueva cría, la pérdida de una cosecha o los cambios en el caudal de un río son signos leídos por muchos habitantes de estas poblaciones como sucesos con interpretaciones de orden espiritual, relacionados con sus orígenes y formas de conocimiento ancestral. Así debemos entender el valor fundamental que para los campesinos, afroes e indígenas tiene la conexión con sus ecosistemas y el impacto que conllevan la transformación, resignificación o desaparición de su entorno natural.

En este punto se me ocurrió que, de ese terreno en disputa entre la realidad de la guerra y la profundidad del pensamiento mítico, podría surgir la metáfora de transformación que buscaba: en ese “lenguaje indirecto o innovación semántica” que sugirió Hannah Arendt para narrar el mal, en ese lugar de encuentro para cambiar el estado de las cosas que propone John Paul Lederach en su “imaginación moral”.

La república del agua plantea relatos que rompen la linealidad de la narración para abrir paréntesis alegóricos en los que la fantasía transforma los elementos tomados de la realidad en

símbolos, permitiendo representar eso que no se quiere nombrar de forma explícita. Por ello, en estas historias pocas veces accedemos a la violencia de forma directa. En esta frontera difusa entre la realidad y la fantasía, atravesada por metáforas de transformación, se configuraron los relatos que conforman *La república del agua*: una niña que se convierte en su animal favorito para reunirse con su familia y escapar de la guerra, un hueco en la tierra resultado de una explosión convertido por una madre en la playa para que sus hijos conozcan el mar, y una adolescente que, al calzarse las botas del otro adquiere una nueva perspectiva sobre la violencia y sus efectos en el entorno y la identidad.

La fantasía desde sus orígenes se ha presentado como una línea oblicua a la realidad reaccionando a los códigos del impresionismo y el naturalismo. La aparición de relatos con elementos fantásticos en escenarios bélicos o donde se ejerce algún tipo de violencia es un hecho rastreable en diversas épocas y formas de expresión artística. Incluso, como hemos descrito anteriormente, la fantasía ha sido utilizada en otros relatos sobre la violencia y el desplazamiento en Colombia. En esta exploración del género fantástico, a partir de una inquietud temática específica, considero que uno de los principales hallazgos de este proceso de investigación creación ha sido descubrir cómo amalgamar, de manera orgánica, elementos de la narración fantástica, el pensamiento ancestral y las propuestas filosóficas sobre la reconciliación. Lo anterior para construir relatos que proponen un breve paréntesis de realidad alterna, en la que se hace posible la convivencia pacífica en la periferia rural colombiana.

7. La estructura

El relato, las acciones y la representación de la violencia

Cuando nos detenemos a observar de qué están hechas las historias es fundamental preguntarnos: ¿qué es un relato y cómo funcionan las partes que lo constituyen? En el texto *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (1999) se intenta sintetizar la definición de varios autores, proponiendo que el relato es la conexión lógica de más de dos acciones que se desarrollan en un tiempo determinado y se unen por un tema y una totalidad (Stam *et al*, 1999, p. 91). Pero los relatos son mucho más que un conjunto de sucesos seleccionados, sumados y ordenados en busca de sentido. El relato también es discurso, entendiendo esto como la elección de los medios que se usan para la expresión de un contenido (historia) en cuya composición y relación se encuentra “una especie de conocimiento” que, en palabras de Gerald Prince, permite “un modo de enfrentarse al significado de hechos, de percibir los efectos transformadores de una acción y de comprender el papel del tiempo en los asuntos humanos” (Stam, *et al*, 1999, p.92).

Chatman, por su parte, no solo nos habla del orden de los sucesos y su conexión causal, también plantea la acción como una unidad de significado elemental que, como en todo sistema de narración clásico, está organizado por jerarquías. Los acontecimientos más importantes se definen como núcleos: momentos narrativos que sirven para “avanzar la trama al plantear y resolver cuestiones” (2013, p. 56). Y los satélites son sucesos secundarios cuya característica principal es que pueden ser eliminados sin afectar la lógica de la narración, ya que en ellos los personajes no se ven obligados a tomar elecciones. La misión de estos últimos es complementar el núcleo y elaborar situaciones de tránsito entre ellos.

Volviendo al corpus y la aplicación de estos conceptos, se observa que, aunque los relatos observados presentan situaciones similares, el tratamiento de estos manifiesta una evolución en la que podemos ver cómo las acciones violentas, muy protagónicas en los primeros argumentos, se fueron desplazando a la trama de fondo, a la elipsis y al fuera de campo narrativo, hasta quedar representadas sutilmente por sus indicios. Lo anterior pareciera responder a las críticas que, por los tiempos del Frente Nacional, Gabriel García Márquez presenta como un error común en las narraciones sobre La Violencia: “Apabullados por el material de que disponía, se los tragó la tierra en la descripción de la masacre, sin permitirse una pausa que les habría servido para preguntarse si lo más importante, humana y por tanto

literariamente, eran los muertos o los vivos” (Márquez, G. G., 1978, párrf. 6). García Márquez recalca que el drama de estos relatos nunca estuvo en las imágenes de los cadáveres desmembrados que reprodujeron hasta el cansancio, sino en la atmósfera de terror que rodeo a “los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas” (Márquez, G. G., 1978 párrf. 7).

En ese sentido, me atrevo a insistir en que, a partir del 2010, en lo que se refiere al corpus propuesto, se empezó a consolidar una tendencia que se evidencia claramente en la elección y organización de los sucesos narrativos. Si bien la violencia y el desplazamiento son ejes transversales, a partir de este momento los autores prefieren ahondar en las pérdidas de sus protagonistas, que serían, como plantea Oswaldo Osorio al referirse a *Siembra* (2016), tres básicas: “la tierra, la familia y la tradición” (Osorio, O., 2016). Sobre este nuevo periodo estético y narrativo del cine colombiano, Pedro Adrián Zuluaga propone que los relatos de este periodo se caracterizan por concentrarse “en las huellas de la violencia, en los cuerpos y en el paisaje, más que en la violencia como acontecimiento” (2017, párrf. 23).

Este corpus nos permite observar que la representación de la violencia ha sufrido una transformación en la que la pérdida de sustento ideológico del conflicto, y la homogeneización de las técnicas para generar terror, hacen cada vez menos importante caracterizarla señalando “el color de un brazalete” o el conjunto de personas que la ejerce. En este contexto, la violencia se narra desde una sutil pero contundente forma que exige menos destrucción, sangre y explosiones en las acciones que componen la trama principal del relato.

Y, al preguntarles por el significado de la violencia de la que habían sido víctimas, la mayoría de los entrevistados recurrieron también a los simbolismos. Ante la dificultad de definir los efectos de la guerra de manera unívoca, algunos la describen como un fenómeno omnipresente y otros lo comentan como acontecimientos hiperlocalizados. Lo que en algunos casos se manifestaba de manera ruidosa, en otros asustaba por el silencio generado a su alrededor. Lo que para unos era extraño, para otros era natural e incluso familiar. Solo coincidieron en presentarlo conjuntamente como un monstruo, que siempre está mutando y mimetizándose para aumentar su control.

La anterior descripción me hizo pensar en introducir “la monstruosidad”, otro elemento de los relatos fantásticos con el que podría quizás caracterizar la violencia como una entidad incorpórea que supera a sus agentes, manejando estratégicamente el terror para favorecer la

economía de la guerra. Como plantea Mateo Taborda, en la introducción de su trabajo *Significación y representación de la monstruosidad en el cine fantástico* (2017):

La figura del monstruo ha estado presente en el devenir humano desde el génesis mismo del relato, actuando como herramienta representativa del caos, la maldad y lo antinatural, dando paso a un sinfín de historias colmadas de seres que acechan con destruir la normalidad y moralidad establecidas en nuestro razonamiento; y que rigen el imaginario colectivo según el período histórico y a la cultura en que comparecen. De esta manera el monstruo ha acompañado la historia de la humanidad desde el mito, la religión y la ficción, sirviendo a fines no tan distintos unos de otros, pero siempre conservando su significado vital de contrariar la normalidad y el orden (p. 2).

Introduje lo monstruoso en estos relatos, pero renunciando a la sobreexposición de cadáveres y enfrentamientos bélicos para concentrarme en los efectos de esa monstruosidad y las marcas que deja en los sobrevivientes y sus entornos.

La trama y la morfología del cuento fantástico de Vladimir Propp

Como veremos a continuación, un elemento fundamental para analizar el relato es la trama, eso que Anderson Imbert define como “el aspecto intelectual de la narración [...] una urdimbre de interrelaciones en varias dimensiones” (Imbert, E. A., 1979, p.78), escenificadas a partir de acciones que el narrador saca del caos de la realidad para ordenarlas e integrarlas a un microcosmos narrativo.

A su vez, Seymour Chatman, en su texto *Historia y discurso* (2013), hace un ejercicio basado en dos escuelas de conocimiento diferentes. Plantea Chatman que para Aristóteles los relatos están compuestos por acciones que imitan el mundo real (*praxis*) bajo un principio natural de inicio, desarrollo y fin, que al ser seleccionados y ordenados conforman tramas (*mythos*) y argumentos (*logos*). A renglón seguido, los equipara a la manera como los formalistas rusos entienden conceptos similares como la fábula (suma total de sucesos relatados en la narración) y el Syuzhet (trama) o “el orden de aparición de los sucesos en la obra misma, ya sea normal (abc), retrospectivo (acb) o comenzando *in medias res* (bc)” (p.20).

En los relatos sobre desplazamiento por la violencia en Colombia estudiados durante este proceso, sus narradores y protagonistas destacan generalmente sucesos en los que se ilustra el tránsito de unos personajes de un escenario conocido a uno desconocido. Este tránsito

desencadenado por eventos violentos transforma su entorno e identidad. Por lo general, las historias destacan los recuerdos de una vida en territorios rurales que los personajes principales añoran y al mismo tiempo temen, contrastados con un presente de adaptación al nuevo escenario, generalmente la ciudad, donde tienen que superar peripecias relacionadas con otros tipos de violencias.

Al contrastar los relatos de las víctimas con los argumentos cinematográficos de ficción sobre desplazamiento, podemos observar, en las primeras películas del corpus, el diseño de tramas complejas basadas en idas y vueltas al pasado. Por ejemplo, con flashbacks en los que volvemos a un campo lejano al que solo podemos acceder a través de dolorosos recuerdos, y una presentación de los acontecimientos en una contraposición del pasado y el presente, continuamente asociada a eventos traumáticos. Y aunque a medida que avanzan los títulos y evolucionan los relatos el contrapunto de conceptos es cada vez más sutil, en la estructuración narrativa de estas tramas se puede evidenciar el deseo de organizar las situaciones a partir de las contradicciones de una nación que todo el tiempo se bate entre el llanto y la risa, la riqueza y la pobreza, la belleza y el horror, la fertilidad y la destrucción.

Al llegar al periodo más reciente de estos relatos nos encontramos con narraciones cada vez más simples y lineales, de acciones sutiles y cotidianas desarrolladas mayoritariamente en el presente del relato, en las que podemos observar la exploración de nuevos contrapuntos: lo mítico y lo cotidiano, lo ancestral y las nuevas tendencias, lo artificial y lo orgánico, la vejez y la juventud. Estas divisiones duales hallan en la muerte y la violencia un eje común entre generaciones, que sin importar la edad o el territorio ocupado continúan al acecho.

La pregunta por la modelización de la trama fue un cuestionamiento que, como es lógico, rondó todo el proceso investigativo y de creación. Estaba en un punto en el que mis ideas sobre los relatos breves, la estructura narrativa clásica y los elementos del realismo fantástico seguían marcando el rumbo de los relatos. Sin embargo, influenciado por el pensamiento de Lederach y sus planteamientos alrededor de “la imaginación moral”, sentí que la estructura de las narraciones también debía ser una construcción en la que se propiciara la emergencia de “los diálogos improbables”. La estructura misma debía generar o evidenciar el encuentro con ese elemento o terreno común, que, al tomar forma de lugar, idea, recuerdo, principio, gusto, temor, descubrimiento u objeto, sirviera para detonar el acto creativo que posibilita la aparición de algo nuevo, ese acto creativo que ayuda a romper círculos de violencia y transformar el sentir, el pensar, el actuar.

Se me ocurrió entonces que “la imaginación moral” estaba relacionada con lo que Vladimir Propp describe en *La morfología del cuento fantástico* (1998) como “el objeto mágico”. Esta nueva idea, como explicaré a continuación, me animó a seguir explorando una alternativa narrativa en la cual se mezclaran los códigos de la tradición oral, la fantasía y los relatos cortos.

El relato breve y la fantasía

Enrique Anderson Imbert, en su libro *Teoría y técnica del cuento* (1979), nos habla sobre el origen del relato breve como género narrativo y su estrecha relación con la oralidad, al decir que los cuentos nacen en el momento en que uno de los conversadores hace un paréntesis para desarrollar una secuencia completa de acciones que sorprende a su interlocutor con un suceso excepcional, sosteniendo su interés al presentar una ruptura del curso habitual de la vida que lo hace merecedor de un valor narrativo superior (Imbert, E. A., 1979).

En su texto, Imbert resalta que, aunque todas las formas del relato son una expresión de la existencia, la fuerza del cuento clásico radica en su intento por condensar “los impulsos de la vida” en la brevedad de una trama. Y eso se expresa en otras formas del relato corto que con su evolución, como plantea Víctor Montoya en *La tradición oral Latinoamericana* (2004), han acompañado el desarrollo de la humanidad desde tiempos ancestrales:

La tradición del cuento oral y la historia del cuento escrito coexisten, pero no en líneas paralelas. Son más bien líneas ondulantes. Se apartan. Se acercan. Se tocan. Se entrecruzan. A veces el cuento oral adquiere forma literaria. A veces el cuento escrito se difunde por el pueblo (Montoya, V., 2004).

Montoya traza una línea transversal que muestra cómo creencias ancestrales y populares de “espíritus de agua, selvas y montes” se mezclan con la tradición occidental de “brujas, duendes y fantasmas” para encontrar un terreno común en el relato fantástico. Esto explicaría las coincidencias y evoluciones que se desprenden del mito, la leyenda, el cuadro de costumbres, el caso, la noticia, el proverbio, la adivinanza, el recuerdo y el relato fantástico. Con estos aliados naturales se han generado hibridaciones y expansiones en todo tipo de formatos narrativos que, hasta hoy, le han permitido a los relatos cortos ser vehículos expresivos de preguntas y respuestas sobre el origen del universo, explicaciones para los misterios de la naturaleza, complemento de las celebraciones rituales, artificio predilecto de la memoria, transmisor de costumbres, valores y acontecimientos que las comunidades eligieron para portar

mensajes cargados de significado y emoción, diseñados especialmente para desafiar los efectos del tiempo y el olvido.

Como veremos con mayor detalle a continuación, “*El nado de la mariposa*”, “*La sombra del río*” y “*Cantos de sirena*”, los tres relatos que componen *La república del agua*, encontraron en los códigos de la estructura aristotélica, los relatos breves y la fantasía lo que Enrique Anderson, citando a Henri Bergson, estableció como un “esquema dinámico de sentido” (Imbert, E. A., 1979, p.23). Se unen elementos para construir una plataforma narrativa, que, a partir de tres episodios propone un tono familiar como punto de encuentro, que sirve de preámbulo para abrir un espacio corto en la rutina y reflexionar, de manera individual o grupal, sobre los significados de la violencia, la reconciliación y la convivencia, dentro y fuera de los relatos de ficción.

La estructura clásica y el objeto mágico

Desde su explicación y análisis en *La poética*, la estructura aristotélica ha servido para el estudio y la creación de todo tipo de relatos clásicos que, basados en una dinámica de tres actos, logran seguir la voluntad de un héroe que se enfrenta a fuerzas contrarias para alcanzar un objetivo. Estudiosos, entre los que destaco a Joseph Campbell (1959), Christopher Vogler (2002) y Vladimir Propp (1998), han logrado establecer la reproducción simultánea de esta estructura en mitos y relatos de autores ubicados en distintas épocas y lugares. Según Imbert, biólogos y filósofos coinciden al comparar las tres fases del relato, inicio, medio y fin, con “los actos vitales, descarga de energía, fase de desarrollo, punto de consumación.” Concluyen así que su naturalidad está en que este tipo de relatos “tiene la forma de la vida” (Imbert, E. A., 1979, p.19).

Siguiendo los principios de la brevedad de la trama, explicaré la manera como logré concentrar en una estructura clásica la representación del momento en el que los personajes de estas historias deben elegir entre resistir en los territorios, morir, desplazarse físicamente o tomar bando en la economía de la guerra.

El estado inicial (primer acto)

Como ha sido ampliamente reseñado en manuales de escritura de guion para narraciones clásicas, el primer acto se concentra en la exposición de los personajes y el contexto en el que desarrollarán las primeras acciones. En el caso particular de mis creaciones, veremos la

presentación del protagonista y los miembros principales de su familia, generalmente envueltos en una conversación o relato de un recuerdo íntimo, que estimula la imaginación y la memoria de los personajes principales.

De manera simultánea, se plantea un enfrentamiento bélico, que sirve como indicio para presentar un territorio en disputa por la guerra. Los efectos de esta violencia son el detonante que anticipa el proceso de separación o fragmentación familiar que están próximos a sufrir, o lo que, en las funciones de Propp, se conoce como el alejamiento de uno de los miembros de la familia a consecuencia de una fechoría (Propp, V., 1998).



Retratos familiares

Fuente: Colorado

En este punto de la estructura se hace especial énfasis en una fotografía familiar como elemento que sirve de indicio para describir lo que Propp y Vogler definen como “mundo ordinario”. Un recurso que permite introducir una especie de orden natural representado en la unión familiar que será sometido a un conjunto de pruebas propiciando el cambio o reordenamiento.

El momento del relato en que se rompe el núcleo familiar por partida física, psicológica o muerte, lo planteo como el primer punto de giro narrativo, definido como ese suceso que cambia el destino del personaje y lo monta en su objetivo principal. En el caso de *La república del agua* el objetivo es salvar la familia y restablecer el hogar.

Desarrollo (segundo acto)

En la parte intermedia del relato, el protagonista de la historia acepta el llamado a la aventura y emprende una prueba. Esta función es nombrada en *La morfología del cuento* (1998) como

la presentación de una carencia, ese algo que le falta a un miembro de la familia y que este quiere poseer o recuperar (Propp, V., 1998).

En el desarrollo de este segmento se termina de conformar la situación y el conflicto del relato. La situación surge del conflicto entre dos fuerzas en pugna, una protagónica que avanza con el fin de alcanzar un objetivo y una antagónica que se opone, obstaculizando el logro de dicho propósito. Si quisiéramos condensar los relatos sobre desplazamientos por la violencia en Colombia en una situación o conflicto central, este sería la búsqueda de un individuo que quiere reconstruir su hogar e identidad. Para lograrlo, debe desarrollar estrategias que le permitan superar obstáculos provenientes de las expresiones monstruosas de la guerra a través de la violencia y sus agentes. En mis relatos, aunque los protagonistas, los escenarios y las formas de enfrentarlo varían, el conflicto es el mismo: un personaje principal con el deseo de recuperar un hogar en proceso de destrucción por la influencia de la guerra.

En este segmento de la historia incorporo en los relatos un hallazgo fundamental que he extraído de *La morfología del cuento* (1998), para atribuirle funciones transversales en estas narraciones. Este elemento es identificado por Propp como “el objeto mágico”: esa persona, animal o cosa que puede ser natural, artificial, construido, imaginado, encontrado o adquirido y que tiene como propósito ayudar al héroe para sobreponerse a los desafíos que le presenta esa fuerza antagónica que ejerce resistencia.

En circunstancias extremas como las que enfrentan los desplazados por la violencia, es común ver objetos o elementos de la naturaleza que adquieren un valor emocional superior, expandiendo o cambiando su significado al convertirse en el símbolo de algo que se perdió o se quiere alcanzar. Este fenómeno suele ser nombrado como la “catequización de los objetos”. En *La república del agua*, una sábana, una fotografía, el caparazón de un caracol y un par de botas se transforman en dispositivos narrativos que, al resignificar su función, abren un espacio para la fantasía desde la que se exploran otras alternativas para relacionarse con la adversidad y la realidad.

Fin (tercer acto)

El segmento de cierre inicia con el segundo punto de giro, ese suceso que cambia la trayectoria del héroe y lo acerca a la resolución del conflicto. En los relatos que conforman *La república del agua*, el encuentro, experimentación y puesta en funcionamiento del objeto mágico acerca a nuestro protagonista a un momento de clímax, en el que la familia se reúne nuevamente en

esa frontera entre “lo extraño y lo imposible” para ganarle unos segundos a la muerte y a los sufrimientos del desarraigo.

En estos relatos, lejos de pretender finales felices donde los personajes alcanzan su objetivo, se propone un epílogo en el que el héroe consigue desactivar, incluso con su sacrificio, uno de los tantos círculos de violencia y venganza, escenificando acciones que materializan una de las formas de “la imaginación moral”. Esto permite un espacio de cierre que puede propiciar la reflexión del espectador sobre las condiciones para construir otras realidades, en las que la reconciliación y la convivencia pacífica sean posibles.

La fotografía, el *storyline*, la sinopsis y el argumento

Uno de los principales retos a los que se enfrenta un guionista es la búsqueda, encuentro o construcción de una idea con potencial narrativo y estético, que contenga el tema y argumento para desarrollar un relato cinematográfico. Iniciar este proceso creativo y de estudio sin relatos concretos fue quizás una de las decisiones más arriesgadas, y al mismo tiempo uno de los aprendizajes más importantes que me llevo de esta experiencia.

El proceso pedagógico que vivíamos en simultánea en las aulas nos fue mostrando que la investigación creación debía adquirir una dinámica paralela en la que los conceptos, ideas, pruebas, referentes y trabajo de campo se convirtieran en una trenza cuyos puntos de encuentro orientarán la reflexión, proponiendo caminos de ida y vuelta entre la producción narrativa-estética y las búsquedas conceptuales. En ese punto se me sugirió aventurarme a escribir, trazar un *storyline*, sinopsis, posibles argumentos y personajes, e identificar, en lo que surgía, los elementos que me generaran mayor interés y entusiasmo para seguir refinando la búsqueda. Y fue ahí, desarrollando esas historias de prueba, que encontré una herramienta fundamental que sirvió de base para preparar un terreno fértil, del que más adelante emergerían los relatos que buscaba.

En uno de los talleres de guion orientados por Gabriel García Márquez, este contó una anécdota que partía de una pregunta que lo había obsesionado a lo largo de su vida: “¿Dónde nacen las ideas que se convierten en relatos?”. Intentando desenmarañar los misterios de la creación, García Márquez cuenta que un día, ojeando una revista, vio una foto que registraba el entierro del emperador Hirohito de Japón. La sensación de ese momento la describe así:

Está lloviendo. Al fondo, fuera de foco se ven los guardias, impermeables blancos, y más al fondo la multitud con paraguas, periódicos y trapos en la cabeza; y en el centro de la foto, en un segundo plano, la emperatriz sola, muy delgada, totalmente vestida de negro, con un velo negro y un paraguas negro. Vi aquella foto maravillosa y lo primero que me vino al corazón fue que allí había una historia (Márquez, G. G., 2003, p.13).

Lo anterior lo traigo a cuento porque, a pesar de la agradable sensación que me había dejado esa anécdota leída hace mucho tiempo, nunca consideré que en un conjunto de fotografías encontraría la inspiración de las ideas para los relatos que componen este proyecto. Para resumir, mientras trabajaba en un posible argumento que finalmente no terminé, se me ocurrió buscar elementos para su desarrollo en fotos realizadas por artistas y reporteros especializados en representar el conflicto colombiano en imágenes fijas. Haciendo uno de estos rastreos, me reencontré con la conocida foto de Jesús Abad Colorado, en la que una niña mira por el agujero que dejó una bala al impactar el vidrio de una ventana. Me pregunté si al mirar por el ojo de esa grieta era posible ver un poco más allá de la violenta realidad.



La casa de Angie en la Comuna 13, Medellín, 2002.

Fuente: Colorado (2002).

Al verla, recordé las pistas que Lederach daba para identificar los encuentros con “la imaginación moral”:

Son profundamente intuitivos -breves, dulces, y sintéticos hasta la médula-. Lo que sintetizan son las complejidades de la experiencia y los retos de afrontar dilemas humanos profundos. Cuando ocurren, es casi como si estuviéramos contemplando una

obra de arte, escuchando una pieza musical o leyendo una línea de un poema o haiku de esos que reverberan en tu cabeza (Lederach, J. P. 2008, p. 112).

Con lo anterior, Lederach nos dice que “la imaginación moral” tiene la forma de una metáfora, que de manera simple, logra condensar asuntos complejos de la humanidad. Para hallarla, hay que tener los sentidos afinados para ver, escuchar, oler, palpar o saborear esa sensación que no solo sintetiza asuntos fundamentales para la experiencia humana, sino que también trae consigo una sensación de esperanza.

El encuentro con esta imagen provocó una suerte de epifanía que, como verán más adelante, y como ha sido evidenciado a lo largo de este texto, me llevó a visitar la obra de fotógrafos que con sus imágenes han puesto al descubierto otras formas del conflicto armado, logrando con los efectos de la fotografía estimular la imaginación y emociones del observador. Este es un ejercicio cercano al realizado por Patricia Nieto y la fotógrafa Natalia Botero en *Relatos de una cierta mirada* (2013), texto en el que encontré, además de un referente metodológico, ideas recopiladas y expuestas por Nieto con las que entendí mejor el detonante que las fotografías causaron en mí, y en la inspiración de lo que posteriormente sería mi propuesta creativa.

En la presentación de su texto, Patricia Nieto empieza hablando sobre el acontecimiento como un suceso que, según Stella Martini, sobresale en el “fondo uniforme” del tiempo y el espacio, para generar un efecto diferenciador o ruptura en escenarios privados o públicos (Citado por Nieto, J. 2013, p. 10). A renglón seguido, lo relaciona con la fotografía y una cita de Joan Costa que la define como el lenguaje por excelencia para sintetizar, retener y conservar la imagen. Sobre estos dos conceptos, Nieto concluye que la fotografía, al relacionarse con el acontecimiento, tiene la capacidad de captar la esencia de “las obras que en apariencia simples, revelan significados inquietantes” (Nieto, J. 2013, p. 10).

Pero es quizás la cita que Nieto hace de Susan Sontag la que mejor encajó en mi experiencia creativa y que contiene la definición y diferenciación de la fotografía y sus particularidades: “En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio” (Sontag, S. 2003, p.37 citada por Nieto, J. 2013, p. 11). De esta manera surgieron ideas narrativas que, como dice Joan Costa, “ resulta de la sinergia, que se produce entre la mirada y lo mirado” (1991, p.16 citado por Nieto, J. 2013, p. 6). Entonces hice una colección de fragmentos en los que iba rastreando indicios de “la imaginación moral”. Les hice preguntas,

las agrupé, expandí e interpreté su sentido, hasta transformarlas en premisas, storylines, sinopsis y argumentos que terminaron transformados en relatos cortos de los que seleccioné tres, que conviven e interactúan en forma de narración episódica como partes de *La república del agua*.

La composición que como guionista hice de las imágenes que surgieron en la conjugación de los testimonios y mi experiencia, estuvo muy influenciada por la observación de elementos que fotógrafos como Nicolo Filippo, Federico Rios, Andrés Mosquera, Julio César Herrera, Donaldo Zuluaga y especialmente Jesús Abad Colorado incluyen en sus miradas sobre el conflicto. En esas fotografías encontré un pulso entre la destrucción, el miedo, el dolor, y la vida abriéndose paso, resistiendo para mantener activa la esperanza. En *La república del agua*, quise expresar cinematográficamente y de manera transversal esta tensión, inspirado en estos trabajos fotográficos y en la siguiente reflexión de Cortazar: “Probablemente de todos nuestros sentimientos el único que no es verdaderamente nuestro es la esperanza. La esperanza le pertenece a la vida, es la vida misma defendiéndose”. En esa defensa de la vida hay ruinas cubiertas por las ramas, comunidades que lloran a sus muertos, sangre corriendo por los ríos, el sonido de explosiones mezclados con aullidos y trinos, y árboles que sirven de trinchera para que las balas no alcancen más cuerpos.

En *El reflejo de Medusa, fotografía, política de la imagen y barbarie en Colombia* (2018), Jorge Iván Bonilla se pregunta si en este país “el horror de la guerra nos paralizó hasta el punto de convertirnos en espectadores a distancia del dolor ajeno” (p.17). Al hilo de su reflexión me dispuse a experimentar con el poder de la imagen y los relatos para ganarle terreno a la desconfianza, la indiferencia y la crueldad, con el firme propósito de tender puentes pedagógicos y artísticos para propagar “la imaginación moral”. El objetivo es llevar esperanza y nuevas formas de entender y reflexionar la convivencia y la paz, mediante relatos a los que aspiro convertir en una obra audiovisual que atraiga la reflexión colectiva.

Quizás en este punto conviene hacer una pausa para ejemplificar brevemente cómo funcionó en la práctica la creación de los relatos y la influencia de las fotografías en su construcción.



Inspiración para El nado de la mariposa, 2002.

Fuente: Colorado (2002)

Esta fotografía se tomó en el 2002, cinco días después de la tragedia de Bojayá. Según cuenta su autor, al interior de esta lancha se transportaban heridos, muertos y desplazados. La sábana intentaba decirles a los combatientes, cuyas armas aún resonaban entre la selva, que no dispararan más a la población civil. Mientras veía la foto no dejaba de pensar en los múltiples significados que adquiere una sábana en medio de la guerra, y me imaginé la sombra de la sábana reflejándose en el agua como unas alas. Entonces, en forma de proverbio y sin comprender muy bien de qué se trataba, pensé que el proceso de tránsito que vivían estas comunidades era como El nado de una mariposa. Así nace el primer relato.

Explorando en los registros de otras tragedias en el Pacífico colombiano, fui conformando las caras de una familia que sin querer se veía obligada a cambiar de estado, a convertirse en algo más por los efectos del conflicto armado.



Fuente: Colorado (s.f.).

Y así, a partir de fragmentos fotográficos iba encajando los elementos del storyline, esa estructura general del relato que en menos de cinco líneas debe presentar al protagonista, su búsqueda, las fuerzas que se le oponen y la resolución. Por ejemplo: Doncella, una imaginativa niña de 8 años busca sobrevivir a un enfrentamiento armado y reencontrarse con su familia mientras experimenta con una sábana, cuyo efecto fantástico es devolver muertos a la vida, convertidos en su animal favorito.

Después de esto vino la sinopsis, una reducción del relato en la que se pone a prueba la estructura incluyendo nuevos detalles, como se puede ver en el siguiente párrafo:

Atardece en “La ilusión”, una vereda cercana al río Atrato, cuyos últimos habitantes están atrapados en medio de una sangrienta disputa entre varios grupos armados. Dentro de una casa está Doncella y su madre, una mujer que para resistir la muerte, el dolor y la guerra le enseña a su hija un juego de tres pasos que tiene como efecto fantástico convertirlas en sus animales favoritos, incluso después de la muerte. En el primer paso hay que quedarse quieto y en silencio, en el segundo envolverse en una sábana, mantener la posición bajo la luz de la luna y esperar el canto que su padre les hace cada noche a través de un radioteléfono desde el campo de combate, para que se haga efectiva la transformación.

Antes de pasar el relato al formato de guion e incluir la división por escenas en las que se describen los personajes, sus acciones, los escenarios, diálogos y trama, estuvo el argumento: un texto donde se presenta la totalidad de las acciones y secuencias que desarrollan de principio a fin la parte de la historia a relatar, con un estilo literario más tradicional. El argumento me sirvió para terminar de afinar y probar la estructura.

De esta manera, fui trabajando el desarrollo narrativo de cada uno de los relatos, que, en la expansión de un grupo de fotografías, encontraron un universo narrativo en el que se fueron integrando distintas partes del proceso investigativo y de creación.



Inspiración para *Cantos de sirena*.



Inspiración para *La sombra del río*

Fuente: Colorado (2002).

Profundizar en la obra de estos fotógrafos, especialmente en la de Jesús Abad Colorado, me llevó por un viaje no solo por sus imágenes, sino también por sus orígenes, sus palabras, las experiencias con los protagonistas de sus fotografías y su filosofía de trabajo. Allí encontré coincidencias e inspiración para mis propósitos explorando estas geografías del dolor. “Las imágenes están en la consciencia, y tienen que generar una reflexión, no sed de venganza. Yo tengo ojos para ver la vida”, dijo Jesús Abad, en uno de los fragmentos de su discurso la noche que la Fundación Gabo reconoció su trayectoria. Colorado dice que su trabajo está orientado por una pregunta que le hizo su padre, otro desplazado por la violencia del Oriente antioqueño, que un día le dijo: “Bueno, ¿ustedes qué están haciendo para que no se repita?”. Es así que Jesús Abad siempre vuelve a lugares donde fotografió una tragedia, “para buscar la vida y la esperanza”. Transmitir esperanza es una forma de acción política y un gesto de resistencia ante la violencia, posición a la que también me sumo y que es una de las principales apuestas de este trabajo.

A la salida de una conferencia en el Museo de Antioquia, aprovechando la única oportunidad que tuve de hablar con Jesús abad Colorado, le pregunté por el significado de sus imágenes para las comunidades. Expresando sus dudas sobre responder por las comunidades, Colorado respondió que había sido testigo de cómo sus fotos habían trascendido el valor testimonial y documental al verlas como recorte de prensa o duplicadas en la pared, altares o pegadas en cuadernos, en ocasiones como único registro visual de un ser querido que ya no está. Por eso, aunque sea un recurso que puede ser visto como manido y en ocasiones inverosímil, insisto en el valor de la fotografía familiar, incluso de origen documental, como un indicio que nos muestra la motivación y añoranza de los personajes principales respecto a sostener y restablecer su hogar e identidad.

Del cortometraje al relato episódico

Es común encontrar definiciones del cortometraje basadas en referencias a su duración y la conocida analogía con el cuento. Sin embargo, para los propósitos de mi búsqueda fue importante expandir ese significado, explorando otras ideas en las que se ahonda en sus tácticas y herramientas discursivas.

En *El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar* (2013), Anne Marie Meyer dice que para empezar a definir “el corto” debemos entender que, como otras formas breves del relato, el cortometraje sostiene su potencial en la optimización y economía de recursos narrativos sintetizados en la brevedad de una trama. Esta afirmación nos recuerda asuntos expuestos previamente sobre el cuento, pero también abre nuevas relaciones al asociarlo con otros formatos orales y escritos como el refrán, el proverbio,

[...] el ensayo, el cuento corto, la anécdota, la parábola, el panfleto, la parodia, el aforismo, el editorial, la farsa, el sketch [...] ciertas formas de la poesía, elementos y medios estilísticos de lo grotesco, la parodia, la sátira, el chiste, la comedia, el burlesque, así como las variantes del humor negro y absurdo (Meier, A., 2013 p. 17).

Durante el desarrollo de su exposición, Meier destaca ampliamente la manera como el cortometraje contiene una suerte de intertextualidad que expande sus características en múltiples soportes y formatos, dotándola de formas de expresión propias del cine breve. Pero fue sobre todo la invitación de Hilmar Hoffman a entender el cortometraje como una “categoría dialéctica en constante flujo e hibridación” (Meier, A., 2013 p. 18), la que me llevó a probar de manera intuitiva en un terreno de experimentación y aprendizaje que históricamente ha difuminado las convenciones y purismos de los géneros.

Después de varios intentos y pruebas, los relatos que conforman *La república del agua* encontraron en la estructura clásica y en *La morfología del cuento* (1998) tradicional, un tono familiar y cercano en el que lograron su versión más potente. Sin embargo, fue la flexibilidad del cortometraje la que me permitió un espacio de pruebas en el que pude mezclar con total libertad relatos de migración y guerra en Colombia con elementos de la fantasía. Si para Cortázar el cuento es el lugar preferido de la fantasía, para Meier la tendencia del cortometraje

a concentrar emociones y significados en símbolos o metáforas, “lo convierte en un gran explorador del tiempo/espacio imaginario, soñado, sufrido, fantaseado, o deseado” instalándose con comodidad “en espacios imaginarios y fantásticos, en sueños, pesadillas y deseos” (Meier, A., 2013 p. 31).

El relato episódico

Dice Meier que un proceso de exploración por las formas del relato corto no podría estar completo sin establecer sus vínculos con las narraciones episódicas. En el campo cinematográfico, con el tiempo esto se fue convirtiendo en una elección autoral, cuya cumbre la alcanzó, D. W. Griffith con *Intolerancia*, en 1916, una película que alterna cuatro relatos en distintos momentos históricos, articulados por un mismo tema como eje del drama y la progresión narrativa.

Posiblemente inspirados en la literatura y su combinación de cuentos en un armazón común, o en la plástica y sus dípticos, trípticos o polípticos, los relatos episódicos construyen un punto de anclaje o concepto transversal, para que un director o un grupo de ellos desarrolle variaciones, relaciones y coincidencias sobre un mismo motivo narrativo. Lo anterior se puede expresar de múltiples formas: con el fin de conmemorar un suceso, celebrar una fecha histórica, la trayectoria de un evento, como homenajes a una ciudad, la obra de uno o varios autores, un conjunto de obras, una idea, un género, un medio de transporte, un medio de comunicación y muchos otros posibles. Las clasificaciones, encuentros de miradas y estilos son variados y los podemos encontrar en distintas épocas de la historia del cine como un campo de juego y experimentación para todo tipo de realizadores.

En Colombia, los ejemplos no son tan diversos, pero varios de los referentes más representativos se relacionan con algún elemento de mi propuesta. *En tres cuentos colombianos* (Luzardo J. y Mejía A., 1962), por ejemplo, sus autores ensayan con la estructura del cuento y su adaptación al relato cinematográfico corto. En *Violencia* (2015), Jorge Forero busca encuadrar desde distintas posiciones los efectos de varias expresiones de la guerra en individuos particulares. Y en *X500* (2016), Juan Andrés Arango profundiza en la

transformación paralela de tres adolescentes que experimentan la migración en lugares diferentes de las Américas. En una charla de presentación de su película, al preguntársele por qué elegir un relato de tres episodios, en lugar de uno, Arango respondió que explorar la misma idea en tres contextos diferentes le permitió profundizar en un concepto que fue mutando y adquiriendo matices en donde halló otra verdad. Al preguntar a Jorge Forero, en una conversación personal, por qué narró su película *Violencia* (2015) de manera episódica, me respondió que, al explorar distintos tonos y registros de este fenómeno y algunas de sus manifestaciones por parte de los principales grupos armados de este país, buscaba equilibrar la narración y expandir sus perspectivas y conexiones no sólo a través de un tema, también a través de un ritmo, una atmósfera y una sensación, de la que quiso hacer partícipe al espectador a través de la experiencia cinematográfica. Por mi parte, a lo largo de este proceso me hice muchas veces esa pregunta y, aunque coincido con las respuestas de Arango y Forero, complemento estas ideas desde mi proceso, diciendo que la reflexión sobre la misma experiencia en contextos y situaciones diferentes me permitió hacer visibles unas diferencias y coincidencias en las que se encuentran claves para entender mejor el país.

Al ver en perspectiva el proceso, y preguntarme nuevamente por los elementos que enlazan los argumentos, comprendo que lo que empezó articulado tan solo por el tema y el género, se fue complejizando hasta alcanzar nuevas relaciones en la mirada de mujeres en distintas etapas de su vida, que han sobrevivido a la guerra con la motivación de salvar a sus familias y reconstruir el hogar. Y es que, al recordar especialmente los encuentros individuales con Yolanda Perea, Claudia Giraldo y María del Carmen Hernández, en mi memoria sobresalen los momentos en que, a pesar de estar en contextos y situaciones distintas, en medio de las conversaciones nos deteníamos para descubrir que, a pesar de las diferencias, las tres estaban unidas por las mismas nostalgias, deseos, fantasías, por los mismos miedos y dolores. Sin saberlo con claridad, en esas pausas estaban naciendo los episodios que, a partir de sus similitudes y diferencias, me iban mostrando otras capas del reflejo de un país cada vez más complejo.

En *La república del agua* el orden de los episodios adquiere sentido como un conjunto de variaciones territoriales conectadas por un río y la manera como mujeres de distintas edades y orígenes se relacionan con fenómenos de violencia. En esta relación se detonan distintos niveles de acercamiento con la fantasía y la realidad, con “los diálogos improbables” y “la imaginación moral”.

Finalmente, inspirado en *La flor* (Llinás, 2018) y la trilogía *Tres colores: azul, blanco y rojo* (Kieslowski, 1993), pensé cada relato representado por el color de las franjas de la bandera de Colombia en otro orden. En los casos citados, se trata de realizaciones que desde el título proponen un símil iconográfico con pistas para entender la relación de los episodios en una macroestructura. En este caso, se trata de las manchas rojas de sangre sobre la sábana del primer relato, el azul del cielo y los vestidos de baño reflejándose sobre el agua en el segundo y las botas y fachada de la casa amarilla en el tercero, que nos muestran el orden de los colores de este símbolo patrio alterado. Las franjas de distintos colores de la bandera serían líneas que, sin cruzarse, se hacen un solo relato, mostrándonos, como diría Kieslowski, “lo que nos une a través de lo que nos separa”. En este caso, los tres colores plantean, desde la convivencia y la reconciliación, otro posible imaginario de nación que funde el reflejo de una nueva república: *La república del agua*.

Bibliografía

Arendt H. (1998). *La condición humana*. Barcelona. Paidós.

----- (2002). *La vida del espíritu*. Buenos Aires. Paidós.

Bello, Martha. (2004). "Identidad y desplazamiento forzado". *Revista Aportes Andinos*, (8) 11 pp. Recuperado de: http://bivipas.unal.edu.co/bitstream/10720/527/1/PS-123-Bello_Martha-2004-Ene-371.pdf

----- (2003). "El desplazamiento forzado en Colombia: acumulación de capital y exclusión". *Revista Aportes Andinos*. (7) Recuperado de: <http://repositorionew.uasb.edu.ec/bitstream/10644/613/1/RAA-07-Bello-El%20desplazamiento%20forzado%20en%20Colombia.pdf>

Branigan E. (1984). *Point of view in the cinema*. Alemania. Mouton Publisher.

Bejarano, J. C. V. (2008). "Reconciliación como perdón una aproximación a partir de Hannah" Arendt. *Praxis filosófica*, (26), 111-129.

Blanco. J. (2013). Comprensión y reconciliación: algunas reflexiones en torno a Hannah Arendt. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 19(2).

Bonilla Vélez, J. (2018). *El reflejo de Medusa. Fotografía, política de la imagen y barbarie en Colombia*. (Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Colombia-Sede Medellín). Recuperado de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/64943/>

Carpentier, A., (1987). "La barroco y lo real maravilloso", en: Carpentier, A. *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza y Janes.

Chatman, S. B. (2013). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. New York, Cornell University Press.

Chomsky, N. (2000). Plan Colombia. *Innovar. Revista de Ciencias Administrativas y Sociales*. (16). 9-25. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/26721/1/24370-85361-1-PB.pdf>

Cortázar, J. (1982). "El sentimiento de lo fantástico". en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI, México.

CNRR-GMH (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Centro Nacional de Memoria Histórica. Bogotá, Colombia.

----- (2018). *Narrativas de la guerra a través del paisaje*. Centro Nacional de Memoria Histórica. Bogotá, Colombia.

Imbert, E. A. (1976). *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas, Monte Avila Editores.

----- (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Marymar. Recuperado de: <https://url2.cl/NqCpl>

Kantaris, G. (2008). El cine urbano y la tercera violencia colombiana. *Revista Iberoamericana*, 74(223), 455-470.

Kanev, V. (2003). Paisaje y espacio en literatura. *América. Cahiers du CRICCAL*, 29(1), 9-19.

Lederach, J. P. (2008). *La imaginación moral*. Bogotá, Editorial Norma.

----- (2018). Los diálogos improbables de John Paul Lederach: una forma de construir confianza en los territorios. *Comisión de la Verdad*. Recuperado de: <https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/los-dialogos-improbables-de-john-paul-lederach-una-forma-de-construir-confianza-en-los-territorios>

Lenne, G., & tr Hernández, G. (1974). *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Barcelona, Anagrama.

León, A. M. (2005). Teorías y conceptos asociados al estudio de las migraciones internacionales. *Trabajo social*, (7).

Luna Rassa, M. (2012). En busca del campo Perdido: Transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano. En: *I Congreso Internacional de la Red*

Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV).(1578-1592). Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.

Martin, M. (1990). *El lenguaje del cine: iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos filmicos*. Barcelona, Paidós.

Márquez, G. G., & Márquez, G. G. (2003). *Cómo se cuenta un cuento*. Bogotá, Debolsillo.

----- (2014). Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia. *Arcadia*, Recuperado de: <https://url2.cl/sl9iR>

Melo, J. (1996). *Historia de Colombia: el establecimiento de la dominación española*. Presidencia de la República, Colombia.

Montes, J. A. U. (2018). Representaciones del desplazamiento forzado en el cine colombiano de ficción: Años 2003 a 2011. *Escribanía*, 15(2), 121-142.

Monsiváis, C. (2005). La política del melodrama. *Clarín*, (25).

Montoya, V. (2004). La tradición oral latinoamericana. *Letralia. Tierra de Letras*, 20(108), 9-17.

Nieto, J. (2013). Relatos de una cierta mirada. El acontecimiento, la fotografía y el sentido. *Estudios de Literatura Colombiana*, (32), 179-182.

Oquist, Paul (1978). *Violencia, conflicto y política en Colombia*, Santafé de Bogotá, Instituto de Estudios Colombianos.

Osorio, O., (2010). Imágenes de un doble conflicto. *Cinefagos*. Recuperado de: <http://www.cinefagos.net>

------(2012). El Paisaje que no se puede ver. *El Colombiano*. Recuperado de: <https://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/la-sirga-de-william-vega/2503>

------(2016). Un canto triste. *Cinefagos*. Recuperado de: <http://www.cinefagos.net/index.php/cine-colombiano/criticas-de-cine-colombiano/1256-siembra-de-angela-osorio-y-santiago-lozano.html>

Osorio, O., & Osorio, O. M. (2010). *Realidad y cine colombiano, 1990-2009*. Medellín, Universidad de Antioquia.

Pécaut, D. (2001). *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Planeta.

Pijanowski, B. C., Villanueva-Rivera, L. J., Dumyahn, S. L., Farina, A., Krause, B. L., Napoletano, B. M., & Pieretti, N. (2011). Soundscape ecology: the science of sound in the landscape. *BioScience*, 61(3), 203-216. Recuperado de http://www.edc.uri.edu/nrs/classes/nrs534/NRS_534_readings/Sound2.pdf

Ricoeur, P. (2003). *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico* (Vol. 1). México, Siglo XXI.

Rueda, A., & García, P. (2015). Figuras femeninas y desplazamiento forzado. Nuevos enfoques en las cinematografías colombiana y peruana contemporáneas. *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, (13).

Runes, D. D., Doménech, A., & Estrada, S. (1981). *Diccionario de filosofía*. México, Grijalbo.

Sontag, S. (2003), *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía* [1977]. México, Alfaguara.

Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Programa Editorial UNIVALLE, Cali.

Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S., José tr Pavía Cogollos, & Luis rev. téc Prat. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós.

Soto, M. (2019). “Los silencios”: una metáfora de la acción / Entrevistado por Andrés Osorio Guillott. *El Espectador*. Recuperado desde: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/los-silencios-una-metaphora-de-la-accion/>

Taborda, M. (2017). *Significación y representación de la moustrosidad en el cine fantástico*. (Tesis de Pregrado, Universidad de Antioquia).

Uribe, M. (2006). *Las palabras de la guerra*. Bogotá: La Carreta.

Zuluaga, P. A. (2011) “A través de los niños ver todo lo demás”: Entrevista con Carlos César Arbeláez, director de Los colores de la montaña. Recuperado de: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2011/03/traves-de-los-ninos-ver-todo-lo-demas.html>

Zuluaga, P. A., (2016). Siembra, una inocente mirada a la comunidad afrodescendiente. *Revista Arcadia*. Recuperado de: <https://www.revistaarcadia.com/opinion/critica/articulo/critica-pelicula-colombiana-siembra/48065/>

Zuluaga, P. A. (2016). Felipe Guerrero habla de Oscuro animal. *Pajarera del medio*. Recuperado desde: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2016/10/felipe-guerrero-habla-de-oscurο-animal.html>

Zuluaga, P. A. (2017). La guerrilla en el cine colombiano: una tradición ausente. *Razón pública*. Recuperado de: <https://razonpublica.com/la-guerrilla-en-el-cine-colombiano-una-tradicion-ausente/>

Zuluaga, P. A. (2017). La guerrilla en el cine colombiano: una tradición ausente. *Razón pública*. Recuperado de: <https://razonpublica.com/la-guerrilla-en-el-cine-colombiano-una-tradicion-ausente/>

Zuluaga, P. A. (2018). Cine colombiano contemporaneo: el espejo astillado de un país. *Revista icónica*. Recuperado de: <http://revistaiconica.com/cine-colombiano-contemporaneo-el-espejo-astillado-de-un-pais/>

Filmografía

Arango, J. (dir.) (2016). X500 [película]. (Coproducción Colombia-México-Canadá; Peripharia Productions, Séptima Films, Machete Producciones)

Arango, J. A. (dir.) (2015). La playa D.C. [película]. (Séptima Films, Burning Blue, Bananeira Films)

Arbeláez, C. (dir.) (2010). Los colores de la Montaña [película]. (Coproducción Colombia-Panamá; El Bus Producciones)

Carion, C. (dir.) (2005). Feliz navidad [película]. (Coproducción Francia-Alemania-Bélgica-Rumanía)

Forero J. (dir.) (2015). Violencia [película]. Coproducción Colombia-México; Burning Blue, Interior 13, Blond Indian Films)

Gaviria, C. (dir.) (2010). Retratos en un mar de mentiras [película]. (Producciones Erwin Goggel)

Goldberg, B.Z., Shapiro j. & Bolado, C. (dir.) (2001). Promesas [película]. (Coproducción Israel-EE.UU)

Guerra, C. (dir.) (2004). La sombra del caminante [película]. (Ciudad Lunar Producciones, Proyecto Tucán)

Guerrero, F. (dir.) (2016). Oscuro animal [película]. (Coproducción Colombia-Países Bajos (Holanda)-Alemania-Grecia; Viking Film, Sutor Kolonko, Gema Films, Mutokino)

Kieslowski, K. (dir) (1993). Tres colores [película]. (Coproducción Francia-Polonia-Suiza; MK2 Productions, CED Productions, France 3 Cinéma, Studio Filmowe TOR)

Luzardo, J. & Mejía, A. (dir.) (1962). Tres Cuentos Colombianos [película]. (Cine TV Films)

Llinás, M. (dir) (2018). La flor [película]. (El Pampero Cine)

Mora, L. (dir.) (2017). Matar a Jesús [película]. (Coproducción Colombia-Argentina)

Osorio, A. y Lozano, S. (dir.) (2015). Siembra [película]. (Coproducción Colombia-Alemania; Auténtika Films, Contravía Films, Bárbara Films)

Pinzón, L. (dir.) (1986). Pisingaña [película]. (FOCINE)

Restrepo, L. (dir.) (2003). La primera noche [película]. (Congo Films)

Seigner, B. (dir) (2019). Los silencios [película]. (Coproducción Brasil-Francia-Colombia; Miríade Filmes, Enquadramento Produções, Ciné-Sud Promotion)

Tanović, D. (dir.) (2001). Tierra de nadie [película]. (Noé Productions, Fabrica Cinema, Man's Films)

Vega, W. (dir.) (2012). La Sirga [película]. (Coproducción Colombia-Francia-México; Contravía Films)