

GASCUA

Investigación-creación de guion de largometraje

Nicolás Muñoz Sánchez

Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales

Facultad de Comunicaciones y Filología

Universidad de Antioquia

Asesora: Diana Ospina Pineda

28 de septiembre de 2022

Tabla de contenido

Introducción	3
Víctimas de guerra	10
La expresión de la guerra	18
Arte y guerra	26
Familia	38
La profundidad de mi familia	47
La sanación a través de la creación	53
Yo	59
Duelo	72
Gascua	77
Autoficción	80
Aprender el oficio de guionista	88
Influencias	91
Bibliografía	97

Introducción

Gascua es la españolización del término muisca *gasqua* (ɣaskua), que significa volverse, hacerse, producirse y, en una segunda acepción, surgir, brotar, emerger¹. El origen de *Gascua* fue una búsqueda personal por identificarme empáticamente con el padecimiento de las víctimas del conflicto, personas que, sin quererlo, terminaron expuestas injustamente a la violencia apabullante de una guerra. En este proceso de búsqueda empática reconocía mis duelos propios que coincidió con una terapia psicológica personal que enriqueció la investigación y la creación contribuyó en el proceso de sanación.

Sanar es como la expresión muisca volverse, hacerse. Es un ejercicio de transformación que se convierte en una nueva vida tras reconocer los duelos y las pérdidas, pero en la que se carga en la memoria al ser querido y los lugares perdidos para que nadie los olvide y no desaparezcan definitivamente. Mi objetivo general consistía en buscar en mi pasado mis propios duelos y los de mi familia para encontrar relaciones que me acercaran a un punto de vista que me vinculara al dolor del otro que ha sido golpeado por la guerra.

¹ Muysc cubun (30 jul. 2019). *Diccionario muysca-español*. <http://muysca.cubun.org/gasqua>

Para escribir este guion empecé por buscar en tres círculos de manera que la creación estuviera en movimiento: la guerra, mi familia y yo. Los tres círculos representan las esferas social, familiar y personal respectivamente. Esta búsqueda de movimiento permitió el proceso creativo pendular que produce una energía que le permite al mecanismo entrar en acción. En este ir y venir, el péndulo arrastraba consigo influencias, imágenes, recuerdos, relatos que enriquecían *Gascua*. En cada capítulo de esta investigación abordé cada una de estas esferas y la contribución al proceso creativo; asimismo, en un capítulo titulado '*Gascua*', explico el proceso metodológico de la escritura del guion del largometraje.

Mi primer vínculo con las víctimas consistía en relacionar las historias del conflicto con las historias familiares muchas veces contadas. Escribir *Gascua* se convirtió para mí en un vínculo emocional, que mueve sentimientos muy profundos buscando empatía con quienes han perdido a sus seres queridos; durante este proceso, mientras iba entre mi familia y la guerra, y a medida que encontraba coincidencias y diferencias, notaba que, creativamente, había un movimiento que iba de un lado al otro que aportaba nuevas ideas, producto del encuentro de ambas fuentes, que solo pudieron tener origen en esa mezcla. Este resultado ocurrió a medida que iba trayendo conceptos sobre mi historia y la guerra, y de cómo tenían sentido dentro de mis sentimientos y reflexiones. Este proceso, para mí, era un movimiento pendular que recorría estos tres lugares para construir *Gascua*.

Abordando cada uno de los campos de estudio, pude encontrar referentes que se conectaban y simbolizaban lo que quería narrar, y otros que fueron moldeando la idea y que contribuyeron a enriquecer el contexto creado. Los relatos familiares fueron mucho más cercanos a mí porque el filtro con el que los revisé tenía una intención más relacionada con la búsqueda de duelos y pérdidas. Inevitablemente, mi familia entra en juego cuando hago referencia a mis sentimientos profundos. Desde niño, las historias del pasado han sido contadas muchas veces, en ellas puede sentirse la vida tradicional de un pueblo en el que cada persona cumple un papel, desde los oficios más recurrentes como la panadería de mis abuelos hasta los locos del pueblo que, eventualmente hacen parte de las narraciones que se cuentan, normalmente del miedo que les provocaban en su niñez. Todos terminaban siendo parte de este paisaje costumbrista y se hace impensable la idea de un pueblo como un ente inerte que durante los procesos trágicos de guerra además de las personas, también mueren los pueblos cuando sus habitantes dejan de estar y son alejados por el miedo.

El movimiento produce un cambio. A medida que avanzaba, el péndulo se movía dentro de mí y me encontraba con que no era el mismo que había empezado en 2020. El vaivén fue cambiando mi vida también: el mundo se enfrentó a una pandemia que nos hizo replantearnos los planes; los míos me trasladaron de ciudad para volver a tierra fría. Me vi en la necesidad de examinar mi interior para hacer una reflexión referente a mis emociones, y mientras lo hice empecé una psicoterapia en la cual me diagnosticaron una depresión recurrente que me puso

emocionalmente en condiciones distintas. Gente importante en mi vida dejó de estar a mi lado.

También fue determinante encontrarme con ciertos análisis psicológicos que me daban la posibilidad de acercarme de forma menos prejuiciosa y más noble a esas historias que me pertenecen como familia. Durante el proceso de autoanálisis estaba inmerso en miedos y preocupaciones que nunca quise reconocer o aceptar antes y en cualidades que anteriormente consideraba errores y con las que fui haciendo las paces y algunas revalidándolas como virtudes. Mientras la búsqueda avanzaba, la escritura fue cambiando de perspectiva en la que yo era víctima al reconocer mis propios duelos y pérdidas y entendiendo que el reconocimiento se convierte en un procedimiento y que a medida que tenía más información de las víctimas de la guerra me acerqué a la sanación propia, al profundizar en mi familia encontré el duelo y al buscar en mí mismo hallé la autoficción para narrar. Inevitablemente removí mis sentimientos, algunos que creía olvidados, otros que sencillamente nunca me van a dejar, unos que me enorgullecen, otros me avergüenzan, otros que lamento. Me hacen pensar en mis relaciones personales, en cómo fui permisivo con algunos y no fui lo suficiente firme; también en algunas situaciones dolorosas que traté de tapar. A medida que construía el universo de *Gascua*, mi pregunta consistió en cómo construir un vínculo empático entre mi historia y las víctimas con el fin de narrar una historia, creo que el arte juega un papel vital como herramienta para enlazar y reconstruir a la sociedad. La razón para hacer arte es vincular emociones y sensaciones con otros, una obra individual no

existe pues es inevitable que alguien establezca una conexión con ella. Siento que mi labor es crear vínculos empáticos como los que he sentido en la construcción de esta historia.

Aunque el proceso fue doloroso, el recorrido fue enriquecedor y revelador. He encontrado nuevos lugares, duelos y personas. Tener depresión también hizo que me hiciera nuevas preguntas que me llevaron por el camino de la psicología y la filosofía para responder cuestionamientos cada vez más personales y profundos, que son evidentes en lo escrito en este documento y en la historia. Esta escritura inmersa en esta terapia que me pedía introspección fue la estructura sobre la que se escribió esta historia y que transformó la manera de abordar, desde un vínculo más emocional que cuando empecé, mucho más personal, poner en paralelo dos tipos de narraciones.

A pesar de que aún no he superado totalmente la depresión y sigo en tratamiento, siento claramente que *Gascua* se volvió un medio para dar respuesta a estas heridas, razonamientos, reflexiones y respuestas. Escribir *Gascua* remite al significado de su origen muisca, se ha tratado sobre brotar y surgir de las heridas, de reconocer mis propios dolores, que el vínculo con las víctimas de la guerra se hizo más cercano desde lo espiritual.

Quiero destinar estas palabras para agradecer a las personas que de alguna manera hicieron parte de lo que escribí en estas páginas y en las del guion.

Quisiera empezar agradeciéndole a la profesora Diana Ospina por su paciencia y compañía en este proceso. No solamente asumió el papel de guía y asesora, sino que muchas veces también fue confidente y escucha durante este periodo tan complejo emocionalmente. Muchas veces los profesores deben asumir el papel de escucha, labor poco valorada en la academia.

También quiero agradecer especialmente a mi padre, sin su apoyo no habría podido haber hecho nada de lo que aquí he escrito. No solo ha sido un soporte económico en este tiempo, también sus relatos, viajes y charlas fueron una de las principales razones para que *Gascua* existiera. Igualmente, le agradezco a mi madre por sus largas charlas reflexivas, muchas durante las comidas, pues no pude tener mejor retroalimentación, y también por revisar mis textos.

También quiero dar gracias a mi hermano y hermana por leerme y darme sus opiniones y respaldo durante estos años, por tomarse el tiempo y asumir la posición más objetiva para el bien de mi trabajo. Quiero hacer mención especial a la doctora Ángela García, a quien conocí casualmente mientras escribía y con quien puedo pasar horas hablando. Agradezco su ayuda para entender ideas y conceptos

técnicos de psicología y psiquiatría que no solo sirvieron para la creación de *Gascua*, sino también en mi proceso terapéutico.

Sin pretender parecer adulator, quiero agradecer sinceramente a la Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales y sus docentes y estudiantes porque el análisis, estudio y opciones de perspectivas diversas fueron vitales para hacer reflexiones más profundas y que me llevaron a cuestionar mis posiciones, haciendo que mi trabajo mejorara, sin hablar de lo importante que fue para mí como artista y persona.

Antes de terminar, quiero dar profundos agradecimientos a tanta gente que me ayudó en este proceso de estudio, de vida en Medellín y de pandemia. Tantas personas que con solo nombrarlas sobrepasaría los límites de palabras del documento.

Por último, quiero dedicar todo este trabajo a mi abuela Dora. Una de las metas que tenía al empezar era que ella fuera la primera espectadora de *Gascua*, pero infortunadamente partió antes, dejándome las historias y sentimientos que son la esencia de este trabajo. Pero sé que estará conmigo por el resto de mi vida y que su espíritu hace parte de *Gascua*. Soy consciente de que mi labor es compartir con todos y todas eso que ella me dejó, incluso su cariño.

Víctimas de guerra

Arde por el dolor del que proviene y que contagia a todo aquél que se toma la molestia de abrazarlo.

Por último, la imagen arde por la memoria, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir: y sin embargo...

Pero, para saber todo esto, para sentirlo, es preciso atreverse, es preciso acercar el rostro a la

*ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa,
por debajo, vuelva a producir su calor, su
resplandor,*

*Su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara
una voz: '¿No ves que estoy en llamas?'*

George Didi-Hubermann²

En una marcha a favor de las víctimas de paramilitares y el Estado, una pequeña mujer recorría la Plaza de Bolívar, punto central de eventos y movilizaciones en Bogotá, caminaba por entre la multitud acompañada de otra mujer. Su figura parecía débil y pasaba desapercibida ante la multitud, pero mi atención fue capturada por ella, no podría decir qué me atrapó, era como si algo en ella fuera familiar.

La mujer llevaba un letrero de cartulina rosada, tenía un palo de balsa con el que lo sostenía y le permitía llevarlo en alto. A medida que se acercaba, podían verse más detalles del aviso, en el centro tenía una foto de documento con fondo azul de un hombre joven vestido de saco y corbata, en ambos lados de la imagen estaban escritos, con marcador azul, dos números telefónicos cuyos números se hacían más pequeños porque no cabían en el espacio. Todo el cartel estaba cubierto con plástico transparente, que era sostenido por chinchas azules en la parte posterior.

² Didi-Hubermann, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca de Juárez, México: Ediciones Ve. pp:42-43.

Ser una víctima de guerra implica un dolor de unas dimensiones que trasciende el acto violento que les dio ese calificativo y que cambia la vida para siempre. La revictimización es recurrente desde la sociedad, los entes estatales, los organismos de poder e incluso la familia; asimismo, las secuelas son tan profundas que trascienden lo físico y mental, y son permanentes. Ser víctima implica cargar el peso de la incertidumbre en su propio ser, pensar en esta idea ya es doloroso.

Una guerra tan larga como la colombiana hace que el conflicto sea parte del entorno cotidiano en el que las víctimas se convierten parte del paisaje siendo cubiertas por la indiferencia. Ignacio Martín-Baró lo describe en su libro *Psicología social de la guerra*³:

La prolongación indefinida de la guerra supone la normalización de este tipo de relaciones sociales deshumanizantes cuyo impacto en las personas va desde el desgarramiento somático hasta la estructuración mental, pasando por el debilitamiento de la personalidad que no encuentra la posibilidad de afirmar con autenticidad su propia identidad. No se pueden entender entonces las crisis orgánicas sin su referente de tensión polarizadora, como no se comprende la inhibición sociopolítica sino frente

³ Martín-Baró, I. (1990). *Psicología social de la guerra: trauma y terapia*. San Salvador, El Salvador: UCA Editores. p. 12

al clima de mentira institucionalizada o el estereotipamiento ideológico frente a la militarización de la vida social. A su vez, las personas que se van formando en este contexto, van a asumir como connatural el desprecio por la vida humana, la ley del más fuerte como criterio social y la corrupción como estilo de vida, precipitando así un grave círculo vicioso que tiende a perpetuar la guerra tanto objetiva como subjetivamente. (p.12)

La sociedad que vive en guerra se ve inmersa en una condición que asume la búsqueda de los beneficios individuales haciendo a un lado los sociales y que trazan una zanja entre las personas que conduce a la pérdida de la empatía. Esta carencia no sólo permea a los ciudadanos que la componen sino también a los entes estatales y sectores económicos privados, así como a los conceptos propios de los que son objetos de derecho como por ejemplo, la justicia y seguridad.

Para alguien como yo, que no he tenido un contacto tan directo con el conflicto colombiano, los sentimientos exactos del enfrentamiento violento están lejos del alcance de mi imaginación que aunque puede ser superada por la realidad, es el vehículo con el que cuento para ponerme en la piel de otros seres, sensaciones y dolores. Sin embargo, haciendo un rastreo más profundo, en mi propia historia puedo encontrar procesos y etapas de pérdida, también puedo reconocer en mi entorno social una afectación que es producto de la guerra que se ha incrustado en la nación tras décadas de existencia.

Desde que tengo memoria, he escuchado la frase que se repite como un mantra: 'todos somos víctimas'. Y ciertamente lo hemos sido como sociedad porque nos ha debilitado como comunidad, evidentemente nos falta gente que cumplía con funciones cruciales en la labor de hilvanar el tejido social; no obstante, también hemos sido victimarios con el menosprecio como arma y con la indiferencia como escudo.

La herida más profunda que ha causado la guerra ha sido la ruptura de las conexiones sociales, de la unión que fortalece como comunidad. Al crear seres independientes, desvinculados del resto de la sociedad, somos más frágiles y por eso la sanación del tejido social no puede consistir en la reparación de cada individuo que ha sido víctima, sino de toda una integración en la que cada miembro desempeña un papel relevante de integración.

Para dar una explicación desde mi opinión, cada uno de nosotros somos un componente de la sociedad, cumplimos un rol y establecemos una relación con los demás individuos; cuando estas relaciones son rotas abruptamente, recomponer esos nodos de cada integrante lleva tiempo y requiere de atención para restablecer el vínculo social del nodo ausente de la persona que ya no está, una guerra rompe radicalmente y de muchas maneras ese tejido y la reparación requiere de un arduo trabajo de reconciliación, de atención a quienes perdieron a sus seres queridos.

Esta integración social puede entenderse de manera más clara dentro del planteamiento del sociólogo Émile Durkheim y que es explicado por Verónica de la Paz Mellado⁴:

El concepto de integración social hace referencia a la aceptación de las minorías y grupos desfavorecidos de la sociedad, con el objeto de que logren mejorar su dignidad y su nivel de vida. (Durkheim) Sostuvo que las sociedades primitivas se mantienen unidas porque tienen experiencias y objetivos comunes, en tanto que la evolución de las sociedades en sistemas de mayor complejidad, requieren de la especialización y la interdependencia de las funciones o trabajos, entonces la sociedad se organiza en las diferencias complementarias de sus miembros, lo que él denominaba solidaridad orgánica. (p. 3)

Socialmente, la influencia de la comunidad es determinante para bien o para mal. Puede contribuir a la conformación de un grupo cohesionado o por el contrario, puede hacer que conductas discriminatorias provoquen confrontaciones tanto sociales como personales. Para Durkheim, los factores sociales influyen directamente en conductas individuales como el suicidio.⁵

⁴ De la Paz Mellado, V. (2019, Octubre). *Definición del concepto de integración social*. Asesoría Técnica Parlamentaria. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. p. 3.

⁵ Giddens, A. (1991). *Sociología*. Madrid, España. Alianza Editorial. p. 34.

Uno de los primeros referentes que relacioné con esta idea fue la película *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel (1962), en la que se muestra a un grupo de personas encerradas en un salón. No hay una aclaración de las razones de la extraña situación, sencillamente se ilustra cómo el grupo resuelve los dilemas de sobrevivir y descifrar el método que les permita salir. Aunque no hay una explicación fuera de cámaras del significado y Buñuel nunca lo reveló (tal vez no haya una razón), se pueden identificar relaciones personales, concepciones sociales e intentar hacer análisis psicosociales por las decisiones que toma la gente allí atrapada, por ejemplo, quienes buscan una solución al conflicto, quienes sacan provecho de las condiciones, quienes luchan por el poder y quienes tratan de cubrir las necesidades básicas.

Que las causas no sean claras demuestra que la historia puede situarse en incontables entornos sociales y culturales, quien haya visto la película puede dar una explicación sobre lo que ocurre desde su perspectiva. Según los ideales y concepciones de cada espectador, la narración puede llegar a ser un ejercicio vinculante e interesante; cada persona puede sentirse atrapada al igual que los protagonistas de la cinta mexicana, pero cada uno por razones distintas. Los personajes se convierten en víctimas de un conflicto que no se conoce y su dilema inmediato responde a las necesidades básicas: alimentarse, cuidar de los enfermos, satisfacer deseos de poder y liderazgo, lo cual lleva al establecimiento de una jerarquización. Aunque parecen haber motivaciones netamente individuales o que

obedecen a deseos personales, la supervivencia y la solución del conflicto están estrechamente relacionadas con una solución grupal, con un acto social. Es así como 'la Valquiria', personaje principal de *El ángel exterminador*, descubre que la solución al problema que el grupo atraviesa es regresar al concierto de piano ocurrido antes de que el grupo no pudiera salir del salón en el que están atrapados, es decir, la repetición de un hecho anterior o el regreso a una actividad conjunta en la que todos restablecen su estructura previa, la cual no puede ser reconstruida por individuos, sino por una comunidad.

Esta reflexión coincide con los procesos psicológicos hechos con víctimas de guerra. En el tratamiento se ha demostrado cómo el trauma no puede ser tratado como un asunto netamente personal, sino como un asunto grupal, pues la guerra es un hecho de impacto social. Las heridas provocadas por el conflicto no se tratan solamente para restablecer las funciones emocionales de quien las padece, también el rol que desempeña la comunidad en su recuperación y el papel que el individuo cumplirá en esta. Cuando los traumas se individualizan, la víctima es aislada de la sociedad, que a su vez convierte en hechos aislados los efectos devastadores de la guerra. Armando Aguilera Torrado (2013) explica por qué la individualización del trauma conduce a la revictimización: "Esta forma de proceder del modelo clínico con las víctimas impide la solidaridad de la sociedad y la reconstrucción del tejido social, factores fundamentales en la reactivación de los proyectos de vida y la recuperación

del papel social activo de las personas sometidas a experiencias traumáticas generadas por aspectos culturales y sociales”⁶.

Asimismo, dentro del texto de Martín-Baró (1990), María Lucía Pelento y J. Braun de Dunayevich escriben el texto *La desaparición: su repercusión en el individuo y en la sociedad, el proceso terapéutico con familiares de desaparecidos durante la dictadura argentina*. En el documento se destaca la influencia social antes y después de las desapariciones y al que quien es víctima se ve enfrentado.

La representación grupal constituye la representación mental de lo social, sostén de la identidad, que incluye el discurso social portador de las normas de interacción y los valores e ideales sociales. La pérdida del grupo de referencia y pertenencia produce una cualidad de desorganización mental que desencadena en el sujeto una crisis de identidad.

(...) Se desatendieron las reglas habituales de convivencia, surgieron otras reglas enigmáticas no enunciadas que impidieron toda comprensión de los derechos y deberes de los ciudadanos. Cambió el sentido semántico de ciertos términos y surgió un léxico nuevo.

⁶ Aguilera, A. (2013). ‘Componentes epistemológicos y metodológicos de la atención psicosocial a víctimas de guerra y violencia política en Colombia’. *Tesis psicológica. Revista de la Facultad de Psicología*, 8(1), p. 72.

Se perdió el referente de la culpa (¿todos somos culpables?). Gran parte de la sociedad estuvo sumida en una conspiración de silencio y apeló a la renegación. Aulagnier (1980) lo llama 'estado de alienación'.

(...) Por razones de supervivencia y para evitar el dolor que le provocaría al sujeto percibir y pensar el sistema social represivo en el que está inserto, éste opta por adosarse al discurso dicho por el poder. Esto desemboca en una desrealización de lo percibido y en la imposibilidad de pensar y fantasear sobre lo que sucede. A la falta de percepciones, representaciones y recuerdos que produce, como lo señalamos anteriormente, la metodología de la desaparición, se suma este ataque al pensamiento, producto del estado de alienación que desestructura más aún el aparato psíquico. Así llegamos a la idea de vacío de función social y a una de sus consecuencias más importantes: el daño al pensamiento (pp. 62-65)

Las expresiones de la guerra

Por razones ajenas a esta investigación, el año pasado conocí a la doctora Ángela García, médica psiquiatra que trabaja en psiquiatría clínica y además es perito de Medicina Legal. A medida que hablábamos, se hizo inevitable incluirla en este

proyecto, pues fue una fuente importante para aclarar ciertos conceptos. Resolví preguntarle acerca de la reintegración de las víctimas en la sociedad:

Hay un lugar que la víctima ocupa que es excluyente. La misma palabra los coloca como fuera de la sociedad (...) Es como el chivo expiatorio, como si fueran un rezago de la sociedad, un residuo social (...) Finalmente, víctimas y victimarios somos todos partes de una sola cosa, pero parte del inconveniente por ahí comienza, creo yo. Las víctimas están rezagadas al lugar de un grupo social minoritario, pero podríamos pensar que las víctimas somos todos, todos hemos recibido de alguna forma el impacto de la guerra. Entonces en realidad todos necesitamos recuperarnos.

(...)

Somos una sociedad aún dividida por clases y creo que eso limita que haya un tejido social alrededor del cual haya un propósito común que fuera la recuperación de las comunidades, de los pueblos. Sería un trabajo muy profundo acerca de la estructura socioeconómica (...) creo que en un entorno capitalista tan salvaje como en el que estamos es difícil que las personas con poder económico, que incluso son victimarios, permitan un proceso de recuperación de los pueblos que han sido históricamente explotados por ellos.

(17 de junio de 2022)

Actualmente, la distancia que se plantea entre víctima y sociedad preserva el poder hegemónico, por eso es recurrente que los aparatos de poder no sean afectados frente a la victimización, pues se separa de hechos puntuales al presentarlos como situaciones aisladas, lo que impide una reflexión o un cuestionamiento del poder y mantiene a la sociedad ajena a esta discusión. En la cinta de Buñuel se tejen conspiraciones, envidias y cuestionamientos, únicamente cuando se “recuerda” el ejercicio colectivo se resuelve el conflicto.

Es común ver en las artes representaciones enmarcadas en hechos específicos que provocan indignación frente a estas situaciones y agresores puntuales. Sobre esto, Alejandro Gamboa Medina habla desde un análisis político y social⁷.

La ‘incuestionabilidad’ del testimonio y la memoria han abierto el camino para formas de reconstrucción no académica, prácticas artísticas y trabajos en comunidad que, impulsados por buenas intenciones y una disposición política de encontrar la verdad a partir de las víctimas (...). En otras palabras, es claro que el simple acto de ‘reproducir testimonios’ no puede ser equiparado mecánicamente como propuesta crítica, progresista o contrahegemónica; se necesita de cierta elaboración, de cierta distancia

⁷ Gamboa, A. (2016). ‘Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia’. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 11(19), pp. 30-42.

crítica para desencadenar el poder disruptivo de la memoria y el testimonio.

(p. 35)

La reproducción de testimonios individuales termina convirtiéndose en discursos esquemáticos del poder hegemónico.

En el marco de su análisis, Gamboa Medina repasa la obra *Sudarios*, de Erika Diettes, una instalación que consta de 20 fotos en blanco y negro de los rostros de mujeres víctimas de distintos crímenes, las imágenes están impresas en pendones de seda que son expuestos en iglesias o templos reconvertidos en galerías. Las fotografías fueron tomadas por Diettes durante un proceso terapéutico de narración de episodios traumáticos. La artista caleña captura el gesto de las mujeres en el momento en el que narran el hecho más crudo de sus historias. En la obra de Diettes solo se ven las fotos de las mujeres y únicamente ella conoce las narraciones de cada una, el contacto del público con la instalación es con el gesto de las víctimas, retratando la esencia de dolor profundo e íntimo que provoca la guerra sin un contexto, especificidad o individualización.

La representación de las víctimas tiende a caer en estereotipos tradicionales que asumen voces desde perspectivas ajenas y que no adoptan una posición crítica. En palabras de la artista:

No es crítico el arte que ‘denuncia’ la explotación (como si los explotados necesitaran que se les explicara su explotación) o el arte que ‘habla por las víctimas’ (enmudeciéndolas al negar su agencia); sobre todo, no parecen ser críticas aquellas obras pensadas como un consensual ‘homenaje a las víctimas’ o como ‘restauración y sanación’ de las fisuras del lazo social (Gamboa, 2016 p. 39).

La voz de las víctimas no puede ser asumida por quien no ha padecido directamente los dolores de la guerra, en el trabajo de Diettes las expresiones son genuinas y son producto de la propia narración de las víctimas. El arte es en sí mismo un proceso de reencuentro y reflexión frente a los propios sentimientos que conducen a nuevas formas de vivir el duelo.

En este sentido, Georges-Didi Huberman, en su texto *El gesto fantasma*⁸, plantea que la humanidad encontró una vía para asimilar la muerte por medio del arte:

Se deberá comprender entonces que los rituales de lamentación son procesos destinados a visualizar plásticamente, a traducir en gestos e incluso a musicalizar, a poetizar, esta relación compleja con la sombra de la muerte,

⁸ Didi-Huberman, G. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo n.º 4*, 2008 (ejemplar dedicado a: Acto sobre fantasmas), pp. 280-291

la relación existente entre el suceso (drama), el afecto (*pathos*) y la construcción simbólica de las relaciones sociales (*ethos*). (p.283)

El arte es inevitablemente la manifestación de expresiones, sentimientos, reflexiones y puntos de vista personales para que quienes la contemplan tengan sus propias reflexiones al encontrarse con perspectivas propias del artista. Cuando un creador rompe esa condición al asumir posturas que le son ajenas, ese vínculo se rompe. En la creación de *Gascua*, a pesar de retratar la guerra como un asunto inexplicable e intangible, fue necesario encontrar procesos de duelo y pérdida en mis procesos personales.

Respecto al papel que desempeña el arte en el posconflicto, la doctora García dice:

El arte lo están utilizando como una de las medidas de reparación simbólicas. Por ejemplo, hay formas de arte que están siendo utilizadas en el proceso de reconocimiento de actos. El acto al cual asistieron las Farc para hacer su reconocimiento de los hechos por la masacre de Bojayá fue un acto artístico (...) Fue muy catártico, pero también llamativo como una necesidad de estructurar estos procesos de arte como forma de reparación.

(17 de junio de 2022)

En *El ángel exterminador*, es llamativo que sea precisamente la recreación de un hecho anterior, una puesta en escena, la que finalmente libera a los personajes de su encierro.

Aunque hablamos del arte como una vía de exteriorización de sentimientos, de procesos psicológicos y de reintegración y adaptación social, es necesario advertir que la guerra 'quiebra' a los seres humanos. Sean víctimas o victimarios, la ruptura del ser no tiene vuelta atrás, no puede ser reparada tal como estaba antes y los límites que son cruzados por las condiciones extremas hacen que, como una porcelana que se rompe, no pueda ser reparada íntegramente. A pesar de que los personajes de *El ángel exterminador* revivieran el punto de origen de sus males en la búsqueda de su salvación, los hechos ocurridos no les permitirían ser los mismos, las personas fallecidas no podían ser reparadas y la experiencia se convierte en un punto de giro para el resto de sus vidas, tal como ocurre en la vida de quienes viven una guerra.

Vergüenza, de Ingmar Bergman, otro referente fundamental de *Gascua*, tiene como pilar principal la narración de personas cuyas vidas son transformadas por la guerra y cómo estos cambios corresponden a un instinto de supervivencia, a un asunto de vida o muerte que deben atravesar.

Vergüenza aborda la guerra sin banderas, no es clara la causa para el espectador ni para sus protagonistas. La guerra es una presencia indefinida, pero contundente, que afecta profundamente a quienes la viven. Puede ser ubicada en cualquier conflicto: colombiano, europeo, mundial; el impacto es abrumador. Jan y Eva, como figuras del génesis, viven una situación que los obliga a tomar nuevas decisiones frente a lo que entienden como supervivencia, aunque esto implique actuar contra sus principios éticos. Bergman va develando la personalidad de cada personaje, de cómo sobreviven a lo que se enfrentan; al poner bajo el foco a ciudadanos y víctimas y alejarlo de los soldados héroes, plantea la guerra como un asunto de deterioro social. Jan, el personaje principal, es un artista sumiso, frágil emocionalmente, sin una afiliación política, que no pertenece a ningún ejército, y debe resolver asuntos de conservación, conflictos internos y su relación de pareja. Eva, por su parte, es una mujer fuerte, autosuficiente, mucho más emocional y que muchas veces se hace cargo de la situación. De alguna manera, Bergman destaca el papel de soporte de la mujer durante procesos de supervivencia.

Eva decide tener sexo con un hombre mayor, lo que para Jan es una traición peor que los maltratos y los interrogatorios de ambos ejércitos. El hombre asume un papel emocional y se convierte en una figura patriarcal que considera a su esposa una posesión que fue tomada.

Para Bergman⁹, la película se divide en dos: según él, la primera mitad falla porque la guerra asume mucho el primer plano. En la segunda mitad, al existir un cese al fuego, los personajes tienen una evolución psicológica que es mucho más interesante. El director dice que en la segunda parte de la película la realidad es un sueño, o más exactamente como una pesadilla, pues está narrado con imágenes. Esta interpretación se evidencia en el primero y en el último diálogo de la película; en el primero, Jan cuenta el sueño que tuvo la noche anterior, en el que se veía regresando a su profesión. En el segundo, Eva sueña con un ambiente bello y seguro que es destruido y en el que llevaba a su hija anhelada en brazos, pero olvidaba sus ideas importantes. El primero es un sueño de deseo y el segundo una pesadilla de perder lo que se tiene y se quiere.

El arte y la guerra

Desde que los primeros visos de *Gascua* empezaban a plasmarse en mi memoria pensaba en una historia en la que la guerra quedara al margen para apartar los focos de la pirotecnia de las batallas y prestar atención a los seres humanos que la padecen y las emociones que afloran. Aunque es innegable que dichos actos violentos deben ser expuestos, siento que por lo general, en las narraciones, las personas y sus duelos naufragan entre los relatos de crímenes de guerra. Creo necesario empezar a narrar y exponer esta realidad, tal como lo hace Erika Diettes

⁹ Cardona, Jaume. (2014). LA VERGÜENZA (Skamenn, Ingmar Bergman, 1968): Guerra y deshumanización. España. <http://www.cinepsicologia.com/2014/03/la-verguenza-skamenn-ingmar-bergman.html>

al ocultar los relatos reales para poner en primer plano los dolores de las víctimas. Al no ser vinculada directamente con ninguna guerra, la narración permite también que la relación entre la cinta y el espectador pueda llenar dichos “vacíos” con sus propias pérdidas, sean o no producto de un conflicto bélico para que cada quien pudiera establecer su vínculo más cercano.

En las narraciones aquí mencionadas, el foco se pone sobre las personas y sus reacciones frente a la presión, y aunque la guerra es un potente hecho político, las relaciones humanas componen en sí mismas relaciones políticas. En su libro *El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*¹⁰, Robert McKee dice que, en la creación del incidente incitador, o en el primer gran acontecimiento del relato, es necesario entender la política dentro de la historia:

La política es el nombre que le damos a la orquestación del poder en cualquier sociedad. Cada vez que se reúnen algunos seres humanos para hacer algo existe una distribución desigual del poder. En las empresas, en los hospitales, en las religiones, en las agencias gubernamentales y similares siempre hay alguien en los puestos superiores con un gran poder, mientras las personas en los niveles inferiores tienen muy poco o nada de poder y las del medio tienen algo. ¿Cómo gana o pierde poder un trabajador? No importa cómo intentemos solucionar las desigualdades, o que apliquemos teorías

¹⁰ McKee, R. (1997). *El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, España. Editorial Alba Minus.

igualitarias de cualquier tipo: las sociedades humanas son empecinada e inherentemente piramidales en sus estructuras de poder. En otras palabras, política.

Incluso aunque estemos escribiendo sobre un hogar deberemos cuestionar su política porque, como en cualquier otra estructura social, las familias son políticas. ¿Se trata de un hogar patriarcal en el que el padre lleva los pantalones y cuando se va el poder pasa a la madre que, cuando a su vez se marcha, lo transfiere al hijo mayor de edad? ¿O se trata de un hogar matriarcal, donde la madre lo gobierna todo? ¿O una familia contemporánea en la que los hijos tiranizan a sus padres?. (p.224)

Aunque la guerra es un hecho político de enormes dimensiones, se puede notar que en los vínculos humanos se establecen relaciones políticas y organizacionales que se establecen debido a distintos factores: laborales, emocionales, tradicionales, culturales. En *Gascua*, Alejandro, el protagonista, es un hombre introvertido que mantiene reservados sus sentimientos, que casi tiene una relación social solo determinada por su trabajo, pero termina asumiendo sobre sus hombros el rol de líder frente los abusos del poder y ante la petición de sus paisanos, y cuando sus emociones son alteradas radicalmente debido a los hechos drásticos ocurridos en el pueblo, logra el apoyo de la gente, que se ve reflejada en los sentimientos desesperados del herrero. Ser hombre, fuerte, que alza la voz y demuestra poder,

lo convierten en un líder dentro de una sociedad patriarcal; sin embargo, aunque lo asume, queda en evidencia que su personalidad no coincide con la del adalid que su arranque de ira hizo parecer.

Es fundamental entender que la guerra plantea un rompimiento del *statu quo* y del contrato social, y que muchas de las decisiones y responsabilidades que se asumen dentro del conflicto corresponden a las condiciones extremas. La partida de su esposa, el asesinato de su aprendiz y el padecimiento de salud de su hija condujeron a Alejandro a tomar la decisión de tratar de sostener al pueblo en pie y el desarrollo de los hechos determinó que el herrero se convirtiera en el líder del grupo, por encima de los poderes tradicionales (el alcalde, el cura y el mafioso armado). Vale destacar que normalmente desde la ciudad suele juzgarse desde la perspectiva de quien observa detrás del vidrio de seguridad y sale ileso de la situación, algo que ocurre con frecuencia en el país, especialmente por quienes han estado distantes de la guerra nacional, pero que ignoran las 'normas sociales' dentro de las que se desarrolla el conflicto.

El fenómeno es histórico: los genocidios tienen un componente atroz porque buscan destruir la alteridad, destruir a un grupo étnico por su cultura, lengua, costumbres. (...) Cuando predomina esa clase de destructividad, los métodos son violentos, extremos. El uso de la violencia sexual para el control de las poblaciones son actos atroces y sangrientos (...) Esos mecanismos de

dominio y control están relacionados con el sadismo y la crueldad. El uso indiscriminado del poder de armas, todo está al servicio de la destructividad, la guerra no tendría sentido en tanto que esos métodos no puedan expresarse con sadismo y con barbarie. (...) Desestructurante en cuanto a que le retira a la persona la capacidad de sentir que tiene control sobre su propia vida, que es un presupuesto básico de su existencia. Todos tenemos más o menos un elemento de control, más o menos, un marco.

(17 de junio de 2022)

Lo que aquí describe Ángela García nos invita a pensar acerca de que ninguna persona que padece una guerra tiene control sobre sus decisiones y posibilidades porque están sumergidas en el miedo sembrado por el poder.

Los relatos de guerra (local, nacional y global) abundan en todos los medios, ha sido tema central de miles de historias de ficción y documentales. En un repaso rápido por cerca de treinta fuentes, entre ellas, películas documentales y reportes periodísticos, fui hallando cierta relación e impacto en la reacción, palabras y situaciones mostradas que asimilaba conmigo, con sensaciones que había sentido, con palabras que mi abuela o mi madre pudieron haber dicho. Con estas narraciones establecí un vínculo empático y me ayudaron en la construcción del universo ficcional.

Dos ejemplos que aportaron a la creación de *Gascua*: el primero es el documental *La vida me supera*, de John Haptas y Kristine Samuelson, que retrata la historia de niños refugiados que padecen lo que en la cinta llaman 'síndrome de la resignación', una condición en la que entran en estado catatónico, en todos los casos ocurre tras sentir la posibilidad de perder su condición de refugiados y el regreso a la violencia de la que huían. En *Gascua*, la hija de Alejandro, Hilda, padece una reacción similar ante la pérdida y manifiesta su deterioro; progresivamente, entra en un estado de depresión y desesperanza con la partida de su madre y tras la muerte de su amigo más cercano, su ánimo se derrumba. Los sucesos la sumergen en un estado casi de renuncia. Encuentro un vínculo relevante con lo narrado en la película sueca, los personajes mostrados allí se refugian en su psiquis ante el hipotético viaje que hacen a su pasado familiar que les aterra. Asimismo, los padres de los menores deben cargar con sus hijos, con el peso físico de quien se ama y que cada vez crece más a medida que la adolescencia avanza. En este diagnóstico que recibí a comienzos de año, siento que hay una versión mía que no reacciona ante el estímulo, que parece encerrada y que se da por vencido y con la que debo cargar, que hace que las labores sean más difíciles de hacer pero que debo mantener con vida y hacerla despertar.

El segundo caso tiene que ver con Libia, una mujer trabajadora del pueblo que tiene un hijo adolescente, y que aunque está casada, su esposo se fue de Gascua en busca de trabajo. Esta relación de mujeres que quedan solas al cuidado de su familia es muy común en Boyacá; muchas veces los hombres nunca regresan. En

el retrato que hago de la mujer, que fue inspirada por mi abuela, ella pierde a su hijo y no sabe nada de su esposo ni de cómo buscarlo, esencialmente sufre la muerte y la desaparición de sus seres queridos.

En uno de los relatos de familiares de desaparecidos encontré el relato de Luz Marina Hache, pareja de Eduardo Loffsner Torres, dirigente sindical de la Universidad Pedagógica de Colombia desaparecido el 20 de noviembre de 1986. En su relato, Luz Marina cuenta que ella estaba viajando y nunca volvió a verlo: “Dentro de los dolores que tengo, es que yo no sé ni siquiera qué ropa tenía, cómo estaba. Y eso dentro de la búsqueda es fundamental”¹¹ (*La Pulla*, 2020), dice Hache. Esta incertidumbre y falta de certeza frente a alguien querido de quien no podría decir cómo se veía o estaba la comparé con los relatos de hombres que están lejos de sus familias por asuntos de trabajo y con la sensación personal de llevar mucho tiempo sin ver a muchas de mis personas cercanas.

Como en *El ángel exterminador* o en *Vergüenza*, aunque parezca que la guerra no existe, en *Gascua* el espectro del conflicto habita en el entorno ficcional: en las emociones que desencadena, en el miedo y en el peligro de lo incierto del destino, que es inevitablemente trágico. Es en este sentido en el que el problema es difuso y no tiene explicaciones, pero en el que el ambiente de zozobra es constante y principalmente emocional, y más que las explicaciones que pueda haber, es

¹¹ *La Pulla* (23 de enero de 2020). Lo que se siente cuando desaparecen a un familiar (Archivo de video). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=swWUjVCWkbo&t=258s>

imprescindible actuar para sobrevivir, que es diferente cuando le atañe al grupo o al individuo.

La guerra está presente en esta historia, aunque no pueda verse, puede sentirse. Se siente con la empatía, con la historia emocional de cada quien, y es en ese sentido que el arte trata de exponer los sentimientos, los míos en este caso. De lo que siento que me provocó la guerra, de lo que se trata al ver madres con carteles que buscan a sus hijos víctimas de un conflicto que no conozco.

La obra *La artista está presente* (*The Artist is Present*, 2010), de Marina Abramović, es un encuentro entre artista y espectador, se sientan en una mesa y dos sillas y se miran durante un tiempo a los ojos. Al reflexionar sobre su obra, Abramović señala cómo a través de la mirada podía conectarse con las emociones de cada persona con la que se sentó:

Había tanto dolor y soledad, hay tantas cosas increíbles al mirar en los ojos de otra persona, porque en la mirada de un extraño, que ni siquiera dices una palabra, todo sucede. Y comprendí cuando me levanté de la silla después de tres meses, que no soy la misma de antes. Y entendí que tengo

una misión muy grande, de que tengo que comunicar esta experiencia a todos¹².

Cuando la escuché decirlo, sentí que ese era el papel del arte en general, primordialmente que ese era mi rol con *Gascua*, el de exponerme emocionalmente, pero que primero debía entender lo que sentía. El arte es humanidad en cuanto expone los sentimientos de su creador y busca que quien lo vea se encuentre con sus propias emociones en la obra.

Encuentro en los relatos de Abramović y de Ángela García un punto en común: reconocer al otro. Cuando Ángela se sienta frente a su paciente a escuchar sus dolores o Marina frente a sus espectadores solamente a compartir una mirada los reconocen como personas, como seres humanos con duelos pendientes de sanación.

Como docente que soy desde comienzos de este año y estudiante de esta maestría, he notado mucha necesidad de escucha de las comunidades. Jóvenes, adultos, hombres y mujeres que requieren exponer sus dolencias, dudas y ausencias, y de

¹² TED (2015). Arte basado en confianza, vulnerabilidad y conexión.
https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=es

los que he tenido la oportunidad de ser esos oídos, pues no han logrado encontrar en su entorno más cercano quién los escuche.

Estos procesos de diálogo y de escucha ponen en evidencia la carencia de reconocimiento de cada individuo, una actividad ausente en nuestra sociedad y que es síntoma de la guerra de la nación por el peligro que representa hablar.

El Informe Final de la *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición* se desarrolló como un ejercicio producto de los acuerdos de paz entre la guerrilla de las Farc y el Gobierno colombiano. Lo relevante del ejercicio de la Comisión de la Verdad es que su labor consistió en escuchar: entrevistaron a 33.000 de actores del conflicto colombiano, víctimas y victimarios, mandatarios y campesinos, comunidades minorizadas, miembros de grupos armados legales e ilegales. El Informe Final hace un recuento histórico de la guerra en el país, reconociendo a cada uno de los grupos que formaron parte del conflicto. En el documento publicado *Hallazgos y recomendaciones*¹³, la Comisión propone:

Los procesos para la reconstrucción de los lazos comunitarios y del tejido social por décadas fracturado requieren grandes esfuerzos del conjunto de la sociedad. Quizá uno de los más necesarios sea la ética de una escucha

¹³ Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (2022). *Hallazgos y recomendaciones*. <https://www.comisiondelaverdad.co/hallazgos-y-recomendaciones-1>

activa hacia las víctimas, de la sociedad a sí misma y de la propia conciencia colectiva que clama contra la desvalorización humana colectiva. La sociedad ha destituido en sí misma el lugar de la dignidad hasta arrasar con lo que podía merecer valor, reconocimiento o sentido para vivir.

Una de las formas de avanzar hacia la reconstrucción del tejido social de las comunidades y de sus propias vidas pasa por reconocer y abordar los impactos en las esferas emocionales, relacionales y vinculares, para tramitar conflictos, comprender el contexto y sus intencionalidades, y reconocer que no son problemas del orden individual exclusivamente y que tienen una relación con el contexto en que se han vivido. (p. 76)

Muchas películas colombianas han tomado como base el conflicto del país para narrar. Por décadas se ha hablado de la guerra en nuestra cinematografía reflejando lo que ocurría en la época en la que eran contadas y abarcando muchos puntos de vista diversos de quienes la han vivido. Dentro de la gran cantidad de cintas nacionales hay un buen número de largometrajes que procuran poner el lente sobre las víctimas más que en el enfrentamiento bélico. Algunos títulos como *Los actores del conflicto* (2008), *La pasión de Gabriel* (2009), *Monos* (2019) o *Todos tus muertos* (2011) logran hacer narraciones referentes al conflicto colombiano narrado desde la perspectiva de quienes viven de cerca la guerra en sus territorios y cómo deben convivir con ella. En otros nombres como *La primera noche* (2003), *Retratos en un*

mar de mentiras (2010), *Oscuro Animal* (2016) o *Dos mujeres y una vaca* (2016) se cuentan relatos de personajes que tras ser desplazados de sus territorios emprenden grandes viajes. A pesar de narrar realidades en torno a la guerra, no encuentro mucha influencia en estas películas, considero que existe una gran distancia entre *Gascua* y estas historias, en algunos casos, por el retrato que quería hacer de la población y en otros porque no quería hacer un relato de un desplazamiento o un cambio de territorios. Sin embargo, cuatro películas tuvieron mayor influencia en mi escritura: *Los colores de la montaña* (2010) de Carlos César Arbeláez que narra la historia del conflicto desde los ojos de un grupo de niños quienes viven dentro de su cotidianidad la desaparición de sus seres queridos, las amenazas y los peligros sin lograr dar una explicación a las causas de sus miedos; *Pequeñas voces* (2010) de Jairo Eduardo Carrillo y Óscar Andrade que a partir de narraciones reales de niños desplazados se recrean con animación las historias de los menores, en este sentido, la voz en primera persona fue un aporte destacado en el estilo de la narración que escogí para *Gascua*; *La sirga* (2012) de William Vega que cuenta la historia de una mujer que debe reconstruir su vida en una cabaña junto a un lago en el que la niebla se convierte en recuerdos tumultuosos y permanentes de su vida previa que la guerra destruyó; por último quiero mencionar especialmente por la relevancia que tuvo en mi escritura y reflexión *Los silencios*.

Los silencios (2018), de Beatriz Seigner, cuenta la historia de una familia compuesta por una madre, su hija y su hijo, que llega a Isla de la Fantasía huyendo de la guerra y buscando al padre de sus hijos, que desapareció y parece encontrarse allí. Nuria,

la hija mayor, siente la necesidad de buscar a su padre y parece verlo presente en su hogar. La madre, buscando cuidar a sus hijos, también logra sentir que su esposo está con ella y manifiesta la ausencia que siente de su ser querido. Esta presencia fantasmal otorga a la historia un carácter que superficialmente parece sobrenatural, pero que ilustra el peso de perder a un familiar, es lo que Juan David Nasio llama 'el fantasma del amado': "El fantasma que tengo de mi amado es la base de mi deseo. Si el amado muere, el fantasma se desmorona y el dolor se enloquece". Los silencios son los dolores que se guardan y solo cuando se rompen pueden ser sanados. En el giro final de la película se revela que Nuria también era otro fantasma de la madre, ella y su padre logran liberarse en un encuentro con otros espíritus en el que se reconocen como productos de la guerra. En entrevista con la revista *Arcadia*¹⁴, Beatriz Seigner señala:

Los fantasmas son representaciones del duelo de la mamá y ella esto lo vive de diferente manera con cada persona que ha perdido. La niña evoca esas memorias del cuidado, del baño, de cómo hacerle la ropa para la escuela, así la lleva consigo. El papá, claro, lo vive desde el amor, pero también desde un conflicto, la rabia que siente por no haber salido de esta zona peligrosa cuando ella sintió que era necesario.

(...)

¹⁴ Pérez Echeverry, A. (29 de agosto de 2019). 'Vale ritualizar nuestro duelo colectivamente, convertirlo en algo liberador'. Revista *Arcadia*. <https://www.semana.com/cine/articulo/entrevista-con-beatriz-seigner-sobre-la-pelicula-los-silencios/77595/>

Cuando conseguimos ritualizar nuestro duelo colectivamente, conseguimos potencializar este momento y convertirlo en algo liberador y creativo de una cierta manera. Ese ritual final que une agua y fuego al mismo tiempo, es ese momento de potencia colectiva en el duelo.

En este proceso en el que tuve contacto con textos, palabras y expresiones de tantas personas, expertos y expertas, víctimas, artistas, seres humanos, me encontré frente a la necesidad de la expresión, de mis manifestaciones personales, de los vínculos empáticos por medio de los procesos de personales para ser curados. *Gascua* se convirtió en un encuentro con mis sentimientos propios y, en este sentido, coincide con los diálogos de las víctimas que buscan reconstruir lo roto, como un *kintsugi*, que se repara haciendo evidentes las cicatrices, pero que muestra su brillo dorado al ser puesto a la luz.

Familia

Nuestros problemas no son individuales, ya que conciernen a toda la familia. Cuando nosotros nos hacemos conscientes de los mismos, la familia también evoluciona. Para salir de una dificultad hay que

modificar en profundidad nuestra relación con nosotros mismos y con el pasado.

Alejandro Jodorowsky¹⁵

Uno tiene un instinto que le hace pensar en su familia cuando pasa algo malo; si hay disparos en la calle, uno piensa en los familiares que están afuera. Parece que uno pensara en los riesgos de sus cercanos ante cualquier alarma y el corazón pidiera contactarlos. Es como un instinto primario o puede ser el miedo a perder al ser querido.

Siento que esa reacción emocional es el resultado de las primeras relaciones con mi familia, fueron las primeras relaciones interpersonales que tuve, y a medida que me abría al mundo trasladaba lo que había aprendido en mi entorno con sus virtudes y defectos. Mi hogar fue forjando los primeros bocetos de mi personalidad que, a medida que fui creciendo, se fue moldeando hasta hoy.

Jacques Lacan¹⁶ define a la familia como el ente que establece las bases de relaciones humanas:

¹⁵ (2016, agosto 9). *¿Qué es la psicomagia?* (entrevista a Alejandro Jodorowsky) (Transcripción). Recuperado de <https://serenelmundo.com.ar/la-psicomagia-alejandro-jodorowsky/>

¹⁶ Lacan, J. (1978). *La familia*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Argonauta.

En efecto, la familia humana permite comprobar en las primerísimas fases de las funciones maternas, por ejemplo, algunos rasgos de comportamiento instintivo, identificables con los de la familia biológica: sin embargo, tan pronto como se reflexiona acerca de lo que el sentimiento de la paternidad debe a los postulados espirituales que han marcado su desarrollo, se comprende que en este campo las instancias sociales dominan a las naturales: hasta un punto tal que no se pueden considerar como paradójicos los casos en los que las reemplaza, como por ejemplo en la adopción. (pp. 14-15)

El día que vi a aquella madre del cartel que buscaba a su hijo, recuerdo vívidamente los sentimientos de tristeza que sentí, esa idea de querer ser su hijo para acabar con su búsqueda, pero que aun así nunca lograría calmar su dolor. No sé por qué esa fue mi primera idea, por qué esa transformación llegó a mi cabeza, solamente había sentido la necesidad de calmar un duelo causado por la incertidumbre.

Aunque no puedo explicar mis pensamientos de aquel momento (tampoco recuerdo con claridad todo el contexto), por primera vez sentí realmente que el conflicto colombiano había roto muchos vínculos emocionales primarios, familiares, como los míos y los de mi familia. Pensé en mi madre y en mis abuelas, en su reacción frente

a una situación igual y fui consciente de lo trágico que habría sido para familias como la mía.

Mientras me preguntaba cuáles serían mis sentimientos y los de mi familia, sus dolores y sus miedos enmarcados en la guerra, me acercaba (tímidamente) a las historias de víctimas de guerra y era consciente de que los hechos ocurrían mayoritariamente en entornos rurales, en ocasiones con difícil acceso y sin presencia del Estado o con un estado permisivo. Cuando recreaba estas escenas en mi mente, pensaba en el pueblo natal de mi padre y su familia, Chiquinquirá, Boyacá, especialmente en los tiempos de su niñez en los que había más carencias.

Boyacá era un lugar que para mí era muy cercano, en mi niñez pasaba la mayor parte de mis vacaciones en la casa de mis abuelos y me robaba el pan y las galletas de su panadería. Era cotidiano que mi abuelo viajara a poblaciones cercanas para surtir de amasijos otros negocios, tenía una camioneta Ford *pick-up* grande de color café, con la que nos llevaba durante las vacaciones a distintos lugares del departamento. Igualmente, mis padres y mis tíos nos invitaban a mí, a mis hermanos y a mis primos a caminar por los montes cercanos, y fui cercano a su geografía, a sus amaneceres y a la niebla, había forjado parte de mi carácter entre el paisaje montañoso y frío de Chiquinquirá, en el que culturalmente se resguardan las emociones, virtudes y pecados como se resguarda del frío entre las cobijas.

Aunque Chiquinquirá no ha sido golpeado fuertemente por la guerra más reciente, este entorno rural que lo circundaba era el que se construía en el imaginario de los relatos de guerra. Sin tener todavía clara la idea de *Gascua*, ya empezaba a germinarla en un escenario que me era cercano y en el que había visto crecer a mi familia.

Aunque Chiquinquirá es una población relativamente grande, con un hospital, un estadio, varias iglesias y un batallón militar, los relatos del pasado de la familia cuentan las dificultades para el acceso a ciertos servicios, especialmente al agua, que sigue siendo un problema en la ciudad. En estos relatos, los hijos hombres debían caminar unos cuantos kilómetros, con baldes y ollas, para ir a una pequeña caída de agua. Cerca de Chiquinquirá se pueden encontrar distintos pueblos mucho más pequeños con apenas algunos servicios, por ejemplo, para acceder a la salud, es necesario desplazarse varios kilómetros. Hoy en día cuentan con grandes carreteras, pero en aquellos tiempos era un recorrido muy largo. Actualmente, aún existen muchos lugares con una conexión muy precaria a otros municipios.

Es claro cómo el entorno contribuye a la construcción de los personajes, y en *Gascua* el territorio cumple un papel fundamental en los hechos narrados, lo remoto del lugar y el difícil acceso a servicios básicos y comunicación establecen dificultades para los habitantes del pueblo. La primera escena es una recreación de la manera en que imagino el recorrido en busca de agua que mi padre y mis tíos

tenían que hacer en su infancia. Esta es una de las historias más conocidas de la familia Muñoz y fue la primera con la que pude establecer una relación con las historias de las víctimas: las dificultades de acceso a recursos básicos. Iniciar la historia con esta imagen me permitía hablar del territorio, de la niebla que únicamente allí he experimentado y los recorridos por caminos de tierra, un grupo de muchachos teniendo que caminar entre el frío para recoger agua me permite contar desde el comienzo las características del escenario con sus limitaciones.

Robert McKee (1997) dice en su libro *El guion* que la ambientación es indispensable para establecer una relación con el espectador y que, por lo tanto, es importante dejarlo claro desde el inicio:

Las historias no se materializan de la nada, sino que surgen de los materiales que ya existen en la historia y de las experiencias de los seres humanos. Desde la primera imagen percibida, el público inspecciona nuestro universo ficticio, distinguiendo lo posible de lo imposible, lo probable de lo improbable. Conscientemente o no, los espectadores quieren conocer nuestras 'leyes', descubrir el cómo y el porqué de las cosas que ocurren en nuestro mundo particular (p. 97)

Aunque en un principio no era totalmente claro para mí por qué quise empezar a contar mi historia con esta imagen, mirándolo en retrospectiva creo que era porque

representaba el comienzo del día y con esta actividad se iniciaba. Sin embargo, también creo que lo hice tratando de retratar el paisaje, algo que posteriormente fui modificando conscientemente.

De manera algo ingenua, mi primera idea consistía en hacer una lista de relaciones entre lo que encontraba en los relatos del conflicto para luego relacionarlos con mi familia. Pero cuando iba a empezar, me di cuenta de que debía recopilar la historia que he escuchado por décadas y que había sido contada por mi abuela, mi abuelo, mi padre y mis tíos. Empecé a poner en papel todo lo que recordaba de esas narraciones organizadas en orden cronológico, solo lo escribí sin ninguna intención narrativa o de forma.

Al hacer este recorrido ancestral, momentos dolorosos empezaron a tomar relevancia en la narración y a darles explicación a reacciones posteriores de mi familia en las que podía reconocer procesos de duelo o de trauma. Uno de aquellos relatos tiene que ver con el abuelo de mi abuelo Ilvar, Augurio Muñoz Cañón, mi bisabuelo, que desde muy joven fue combatiente en la Guerra de los Mil Días, allí perdió una pierna. Augurio ejerció esencialmente el rol de padre de mi abuelo, a quien crió muy estrictamente. Muy pronto, mi abuelo quedó huérfano y tuvo que buscarse la vida siendo aún un niño, la crianza de sus hijos estuvo marcada por estas experiencias. Veo en mi familia el dolor y su recorrido hasta el presente, en que estas situaciones dejaron una herida que cambia a cada persona y al grupo

familiar para siempre, con las cicatrices y el aprendizaje, con las secuelas y el instinto. Vi en estos procesos una relación entre mi historia y la de las víctimas.

Poner en el papel una buena parte de mi historia e identificar algunos eventos determinantes también fue un ejercicio de memoria que trajo datos que no recordaba o que tenía confundidos y otros que no coincidían. Este encuentro con esa reconstrucción no fue infalible, no logré recordar muchas cosas de mi familia, algunos nombres y hechos estaban olvidados o confundidos. Recurrí a preguntarles a mis familiares cercanos para organizar parte de la información perdida.

Me impresionó cómo cada relato iba contribuyendo a la mitología de *Gascua*, presente en la historia que relato en el guion acerca del pasado del pueblo y los personajes. Los procesos y situaciones propias de las panaderías, los locos de los pueblos, las tiendas, la geografía, las calamidades, las características físicas e incluso los nombres y los apellidos. Mientras recurría a mi memoria, mucha información empezaba a encajar en los lugares y personajes, pude hacer conexiones que antes no había podido hacer porque escuchaba cada historia independiente de otra; asimismo, lograba recordar algunos de los momentos en los que las había escuchado.

Esta acción de poner en papel mis recuerdos resultó siendo determinante, pues no fue solamente una actividad de compilación de datos, sino un acercamiento a mi

memoria emocional y la de mi familia, a la ausencia de hermanos, hermanas, tíos y tías; también, al haber escuchado estas historias en mi niñez y adolescencia, pude leer estos eventos con ojos más conscientes. Catherine Russell en su texto *Autoetnografía: viajes del yo*, analizando la obra de Jonas Mekas, dice: “La añoranza del pasado que Mekas expresa construye la memoria como un medio para dividirse a sí mismo por medio de una serie de ejes diferentes: niño y adulto, viejo y nuevo mundo, pastoral y metropolitano, natural y cultural”¹⁷. Es justamente esa fragmentación la que va construyendo el mundo ficcional de *Gascua*, cada personaje es producto de uno de estos trozos que son una parte de mí, una reflexión, un recuerdo.

De manera orgánica, los datos fueron llenándose y al juntar las voces de distintas personas me topé con imágenes más complejas, detalles más exactos, pero también con opiniones contrarias dependiendo del punto de vista de quien narraba. Estas perspectivas diferentes fueron complementarias y también me permitieron encontrarme con características de mis familiares. Aprovechando la posibilidad de tener perspectivas diversas, decidí pedirles a mi papá y a mi tío Óscar que me narraran uno de los eventos más conocidos entre los Muñoz: el dedo cortado de mi tío Óscar.

¹⁷ Russell, C. (2013). *Autoetnografía: viajes del yo* en *Chris Marker Inmemoria*. México DF, México. Ed. Ambulante. pp. 199.

La anécdota ocurrió en 1964, mi tío tenía 4 años y mi padre 7. En la casa de ese entonces, el horno en el que se preparaba el pan era de leña, y se requería mucha, por lo que una vez a la semana un camión descargaba la madera en el patio. Había un gran tronco en el que se cortaban los troncos más grandes con un hacha. Mientras mi abuela, mi abuelo y el resto de los adultos estaban ocupados en las labores de la panadería, mi tío y uno de sus primos, que tenía un par de años más que él, jugaban a ser adultos con el hacha y pequeños pedazos de madera, el primo sostenía con todas sus fuerzas la herramienta y con la fuerza de la gravedad la dejaba caer sobre la madera, la labor de mi tío era sostener el pedazo de madera. Luego de un par de intentos exitosos, pasó lo que ahora cualquiera sabría que pasaría, el metal afilado cortó la primera falange del dedo índice derecho del niño. Todo fue caótico en ese momento, hubo gritos y acusaciones, el llanto del niño y el pequeño hilo de sangre que salía del dedo. La historia no terminó allí, años después, durante la adolescencia de mi tío, cuando ya era normal verlo sin un dedo completo, mientras él buscaba algo entre la ropa de mi abuela, en uno de los bolsillos de un saco encontró una pequeña caja de fósforos. Como si algo lo llamara, decidió abrirla; adentro estaba el pequeño pedazo de dedo ya deteriorado. Aquella pizca del pasado de mi tío estaba allí guardado entre las pertenencias de mi abuela como un *souvenir*. Óscar se volvió a encontrar con su dedo.

Mi tío contó desde su perspectiva la historia, la escribió a mano en papel blanco, su relato estaba cargado de metáforas y hablaba más de lo sensorial: olores, sensaciones, colores; mi padre hizo su narración en una grabación y fue mucho más

preciso, sus recuerdos eran más claros porque era un niño más grande y fue un espectador, contó en detalle muchas de las situaciones y momentos del accidente, recordaba datos de lo ocurrido antes y después.

Este encuentro de versiones me condujo a que fuera consciente de que el acto en sí, el accidente, no era parte directa de mi historia. A pesar de haber escuchado decenas de veces la anécdota, de que era mi familia, de conocer la casa y el entorno, de conocer la reacción de mis abuelos, de haber olido los aromas y de poder imaginar el resto, no puedo entender el dolor del dedo cortado, la angustia de mi abuela o la impresión de mi padre. No importa que con el tiempo me haya hecho partícipe de la historia, de los comentarios y de los chistes, yo no era la víctima y no podía hablar de un duelo que no es el mío y que para poder hablar desde esta perspectiva era necesario reconocer mis propios traumas y dolores porque son los que puedo y necesito sanar. Ahora la historia de mi familia no sigue estando en paralelo con la guerra, ambos se entrecruzan y se alimentan desde las pérdidas y las recuperaciones.

Este proceso de reconocimiento de mis propias pérdidas cambió radicalmente la perspectiva de mi narrativa, el papel de la víctima es el que asumo, pero sin intentar tomar la voz de las víctimas del conflicto, sino de procesos personales, al reconocer a mi familia y sus relaciones, y en cómo han afectado y enriquecido mi evolución personal, en los lazos rotos y los problemas que son negados y en cómo he repetido

las mismas agresiones y consuelos. En este sentido, la narración cambió radicalmente, pues ya se trataba de exteriorizar las propias emociones dolorosas y gratas para convertirlas en una nueva historia que me permitiera ser yo mismo quien las escribía y me encontraba con ellas para darles una sanación propia por medio del proceso creativo.

La profundidad de mi familia

La familia Muñoz tiene una larga historia de la que hay información desde el siglo XIX con Temístocles Muñoz, un terrateniente dueño de un gran territorio en Boyacá que alcanzaba a llegar a Santander, según se dice. Tradicionalmente, las familias boyacenses son muy reservadas y patriarcales, los hombres ordenan y las mujeres guardan silencio y obedecen: Temístocles echó a su hija Natividad de la casa al enterarse de que estaba embarazada, por ejemplo.

A pesar de que el orden jerárquico ponía a los hombres en la cima de la pirámide, las mujeres son muy trabajadoras. Es común encontrar hogares en los que las mujeres criaban a sus hijos y cuidaban de toda su casa mientras los varones emprendían largos viajes, lejos de sus familias, en busca de trabajo y, en muchas ocasiones, estableciendo otra familia. Ni mi abuelo ni mi abuela recibieron el apellido de sus padres, ocurría con frecuencia que los hombres se iban y las mujeres otorgaban sus apellidos de ellas; esencialmente, somos hijos de madres. Los

apellidos de mi abuelo y abuela biológicos eran Flores y Sierra, respectivamente, por lo que decidí poner estos apellidos a Alejandro, personaje principal de *Gascua*.

Las madres de mis abuelos desempeñaron papeles fundamentales en el desarrollo de sus vidas y las marcaron definitivamente. María de Jesús, la madre de mi abuelo Ilvar, quedó embarazada de Ignacio Flores, quien, según contaba mi abuelo, era un líder combatiente del Partido Comunista, mi bisabuela se fue con él y su grupo. Con Flores tuvo dos hijos, mi abuelo y un niño llamado Urbano, María de Jesús no soportó el abuso laboral (solo se menciona este tipo de abuso) y decidió huir, sin embargo, tuvo que elegir entre sus dos hijos y decidió llevarse a Ilvar, que era el menor, y Urbano se quedó con su padre. Mi abuelo quedó huérfano siendo muy niño y se fue a buscar su vida en Bogotá. En el cementerio de Saboyá, donde mi abuelo fue sepultado, está la tumba de su madre, que tiene una lápida borrada por los años, esta imagen inspiró a José María en *Gascua*.

Por su parte, mi abuela vivió en una casa habitada, en su mayoría, por mujeres, su madre Ciriaca Ramírez, quien se hacía llamar Magdalena o Magola, tenía una casa en Chiquinquirá. Allí aprendieron el oficio de la panadería y junto a tres de sus hijas, Ligia, Edilma y mi abuela Dora, llevaron el negocio de los amasijos a adquirir cierto prestigio, y sería lo que posteriormente llevaría a que mis abuelos se conocieran y conformaran una familia juntos.

Encuentro en este par de historias algo que me inspira a escribir sobre la comunidad. A pesar de que en ambos casos hay claramente ausencias generalmente de los padres, estas historias demuestran una resiliencia casi natural de las madres, un instinto de avanzar y seguir para cuidar de la familia. Sin embargo, continuaba el trabajo a pesar de la tristeza y el dolor de las heridas, pues se consideraba que no había tiempo para lamentos, esa costumbre determinó muchos hechos posteriores. Esta conducta de esconder los dolores es común en los miembros de mi familia, es algo que también hago. De igual manera, las hijas de mis abuelos hoy son madres solteras también, algo que considero como una condición habitual en nuestra sociedad.

En *Gascua*, mientras los hombres debaten y luchan por conservar el poder hegemónico de un líder patriarcal, las mujeres se mantienen al margen y en silencio, trabajan por mantener la vida del grupo y ofrecer los cuidados esenciales; en otras palabras, mientras ellas trabajan por el cuidado del hogar y conformar una familia, ellos quieren establecer un poder jerárquico político, pues ni siquiera son proveedores, como tradicionalmente se considera.

Aunque inicialmente pensé solo en considerar la rama paterna de mi árbol familiar, hacer esta autorreflexión inevitablemente me llevó a echar un vistazo hacia la historia del lado materno, que aunque ha sido menos narrado y documentado, también ha tenido experiencias directas con la violencia partidista y presenta

coincidencias con los Muñoz. Las mujeres Sánchez, mi mamá y mis tías, son reconocidas por la familia como quienes más esfuerzo y sacrificio han hecho por el bienestar de su familia, no solamente sus hijos, sino también sus hermanos y su madre. Mi abuela Esther tenía la misión diaria de llevar la comida a la mesa, bajo condiciones muy limitadas económicamente.

Esta era una de las principales diferencias entre ambas familias: mientras los Sánchez crecieron en Bogotá con muy pocos recursos económicos, los Muñoz eran dueños de la panadería más reconocida de Chiquinquirá y vivían con muchas comodidades. En la familia de mi madre no había recursos para lujos, la comida era apenas básica y la ropa se compartía entre varios. Por el contrario, los Muñoz tenían trabajadores para la panadería y la casa, tenían varias empleadas que se encargaban del oficio y preparaban la comida que ellos querían y pedían; en mi niñez llegué a ver empleados ir y venir por la casa. Cada uno de los siete hijos de los Muñoz tenía sus pertenencias, por lo que nadie tenía que compartir nada.

Esto influyó en la cercanía de los miembros de las familias. Encuentro la relación social de la familia Muñoz una conducta que considero particular: dentro de la sociedad tenían un estatus privilegiado, eran respetables económicamente y mi abuelo formó parte de grupos que tomaron algunas decisiones, aunque no muy relevantes, en la ciudad. Sin embargo, en el interior de la familia se mantenía cierta distancia entre ellos; mi padre, que es el mayor de todos, fue el primero en dejar la

casa para ir a Bogotá a estudiar, por lo que su contacto con sus hermanos menores fue poco y distante, cada miembro desarrolló cierta disputa de egos entre sí.

La familia Muñoz parecía encerrada, endogámica en cierto sentido. La lucha de egos en el fondo se daba porque se buscaba una aprobación de los padres y, a su vez, por una minimización de sus hermanos, que puede evidenciarse en el rechazo a varias de sus parejas. Al tiempo que buscaban validarlas, invalidaban a las de los otros. La prevención a ser juzgado, muchas veces, los sumergió en una represión propia.

Encuentro en la explicación del narcisismo de Lacan (1978) algo que puede explicar este comportamiento:

Este narcisismo se traduce en la forma del objeto. Esta puede producirse antes de la crisis reveladora, del mismo modo en que el objeto edípico se reduce en una estructura de narcisismo secundario; pero en este caso el objeto permanece irreductible a toda equivalencia y el precio de su posesión, su virtud de prejuicio, prevalecerán frente a toda posibilidad de compensación o de compromiso: se trata del delirio de reivindicación.

(...)

En un grado más, el yo arcaico manifiesta su desintegración a través de la impresión de ser espiado, adivinado, develado, sentimiento fundamental de la psicosis alucinatoria”. (pp. 100-101)

Al escribir *Gascua*, pude notar cómo los hombres, al asumir el poder, se juzgan entre ellos y magnifican las fallas con el fin de resaltar la incapacidad del otro para gobernar; sin embargo, el error se convierte en un fantasma que amenaza con el juicio. Considero esta una conducta muy común en la sociedad colombiana respecto a la visión cerrada desde el privilegio de las ciudades frente a las víctimas que intentan integrarse.

Por último, y antes de referirme a los procesos de sanación y creación, quiero aludir al aporte de mi historia familiar a las imágenes de *Gascua*. Aunque hay cierto vínculo entre el archivo fotográfico y en cómo me imagino a los personajes y escenarios, las narraciones que han sido contadas han hecho que yo cree mi propio imaginario de lo contado oralmente, es vinculante conmigo porque así puedo verlo en mi mente. Muchas de estas imágenes son emocionales para mí porque representan la soledad, la crudeza, el dolor, pero también la esperanza y el amor. Un ejemplo es la escena de Alejandro llegando a la casa en la que encuentra decenas de sábanas blancas lavadas manchadas de sangre, esta imagen es producto de un relato de mi abuela materna, Esther, quien contaba de su vida en Ibagué. Mi familia vivía en la casa del Partido Conservador durante los años de la violencia, allí era

común que los muertos llegaran envueltos en sábanas blancas que las mujeres luego lavaban, mi abuela y su suegra trataban de quitar las manchas de sangre con agua y jabón. Esta imagen de la guerra, que por más que trate de borrarse queda siempre impregnada, la considero una metáfora muy dicente del conflicto colombiano. Otra imagen que utilizo es justamente el dedo de mi tío Óscar, rasgo que otorgué a Alejandro, quien al verlo descubre que hay cosas que no se pueden controlar y que se convierten en una herida que se lleva toda la vida.

Todos estos elementos, las narraciones, las emociones y los lugares han ido construyendo *Gascua*. Así como mis abuelas se encargaron de preservar su pasado en su casa, en fotos y en objetos que dejan por toda la casa y cada uno de los cuales se vuelve una señal para que la memoria reviva tiempos anteriores mejores o no, y no se pierdan debido a su inminente vejez y olvido, esta es mi manera de dejar estos recuerdos exhibidos para no olvidarlos.

La sanación a través de la creación

Durante la escritura de *Gascua*, recurriendo a la historia de mi familia, sentí una relación distinta con el proceso y con el pasado varias veces contado. A medida que construía el universo ficcional tenía una nueva perspectiva como narrador, lo que hacía que viera desde un nuevo punto de vista aquellas historias que eran contadas desde la orilla del narrador, que muchas veces trataba de poner a los participantes

en el papel de villanos y héroes. Al ser yo quien las volvía a contar y debía crear a los personajes, tenía que pensar en las virtudes y defectos de estas personas y me encontraba con otras posibles explicaciones de lo acontecido, de cuáles podían ser sus motivaciones y alternativas de quienes formaron parte de estos hechos. Los ojos del guionista me dieron la posibilidad de reparar y liberar por medio de las letras algunos sentimientos que estaban atorados en la garganta y que hicieron más fácil respirar tranquilo.

No sé muy bien cómo explicar este proceso interno, pero siento como si hubiera hecho un proceso de reescritura de la historia familiar, como si el hecho de ser escrito a mi manera me diera la posibilidad de hacerlo en beneficio de mi recuperación. Esta experiencia hizo que varias de las escenas se convirtieran en un ritual de sanación que también logró que vinculara y asimilara las reacciones de mis familiares.

Estas reflexiones me llevaron a pensar en cómo los procesos de sanación enriquecían la creación, la primera respuesta la encontré en la psicomagia de Alejandro Jodorowsky. Es un ejercicio ritual en el que la persona realiza la pulsión de los complejos mediante la construcción de una metáfora teatral con la que se enfrenta el trauma de manera simbólica para liberarlo, un ejemplo de un ritual de la psicomagia puede verse en *La danza de la realidad* (2013), del director chileno. En una escena, el pequeño Alejandro manifiesta un profundo miedo a la oscuridad;

para enfrentarse a esta, el niño y su madre deciden convertirse simbólicamente en la oscuridad pintándose el cuerpo de negro, ahora él es la oscuridad y está acompañado de su madre. Jodorowsky cuenta que la psicomagia fue producto del encuentro con muchos curadores espirituales y sus rituales, y del reconocimiento del papel de la representación simbólica y metafórica en los procesos.

Encontré similitudes en la escritura y la psicomagia en la medida en que la recreación de los hechos familiares me permitió darle una conclusión distinta, más favorable, respecto a lo que fue o también a reconocer y liberar lo que causó la pérdida y el dolor para ser reivindicado y resignificado.

Durante este proceso he pensado en cómo ciertos métodos que en el “mundo real” pueden ser desvirtuados, no aprobados, o sencillamente que no creo en ellos, pueden convertirse en desarrollos creativos y narrativos. Quiero explicarlo por medio de un ejemplo de lo que me pasó en la escritura.

Hace algunos años me enteré de las constelaciones familiares, que consisten en hacer una representación de la familia, cada miembro es una estrella y las uniones filiales son la conexión de los astros conformando la constelación. Durante el proceso hay una suerte de puesta en escena en la que algunas personas representan a otros familiares del paciente al que se le hace la terapia y que a su vez reconoce y libera los complejos frente a quien hace el papel de su ser querido.

No creo en la terapia de las constelaciones familiares por varios motivos que no me interesa detallar, sin embargo, el concepto de las representaciones de familiares rondaba mi cabeza mientras creaba los personajes de *Gascua* y decidí utilizarlo en este proceso. No conocí a muchas de las personas que forman parte de las narraciones familiares, a algunas apenas las había escuchado nombrar, pero no sabía nada de ellas, así que creé algunos de los personajes para establecer una relación con ellas, utilicé los datos que tenía e inventé a la persona con el fin de desarrollar un vínculo familiar. El ejemplo más claro es Guillermo, era un hermano menor de mi abuela que fue asesinado por la policía a los 25 años, en 1960, cayó muerto en el solar de la casa en la que vivían mi abuela y mi bisabuela. En *Gascua*, Guillermo es un muchacho de 12 años, hijo de Libia, novio de Hilda y aprendiz de Alejandro, que muere casi de la misma forma que el hermano de mi abuela, el vínculo con la persona real es la muerte, pero a partir de esto y en sintonía con la historia, decidí crear al personaje como si fuera mi familiar.

Este proceso ritual que utilicé me permitió sentir de una manera distinta el duelo de mi familia porque lo apropié como autor a través de una historia que habla del descubrimiento y reconocimiento de mi propio duelo. Aunque no creo que este método sea exclusivo o producto de las constelaciones familiares, fue el camino que encontré para materializarlo.

Durante este periodo me encontré con el pódcast *Leyendas legendarias*, producido por tres comediantes mexicanos, el presentador hace una investigación respecto a un tema y lo narra a sus compañeros, quienes hacen comentarios. El presentador-investigador es José Antonio Badía, artista plástico magíster en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. En una de esas conexiones en las que uno llega a lugares donde no espera llegar durante un proceso creativo, escuchando los pódcast me fui enterando de los intereses de Badía y di con su tesis, titulada *La magia caos como proceso creativo y herramienta para la creación de piezas de arte*¹⁸, y así define la magia caos:

La magia caos no es un sistema cerrado, sino que más bien utiliza o toma prestado de otros sistemas.

(...)

La magia caos estipula que para lograr hacer magia, lo que realmente prima e importa es que el practicante o mago pueda ‘tomar prestado’ sus principios, ideas, rituales incluso divinidades como ángeles y demonios libremente de cualquier sistema como podría ser la ciencia ficción, la física cuántica, el mito de H. P., Lovecraft o personajes del cine o televisión.

¹⁸ Badía, J. (2013). *La magia caos como proceso creativo y herramienta para la creación de piezas de arte*. (tesis de maestría. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez). <https://es.scribd.com/document/461888174/Tesis-Magia-Caos-Badia>

Esencialmente, la magia caos consiste en invocar una idea con un ritual que estimule el propósito de lo que quiero lograr. Por ejemplo, si mi propósito es resolver un enigma podría invocar a Leonardo da Vinci, Atenea o Batman, no importa la fuente del personaje, sino la idea. El autor mexicano resalta cómo la labor de los artistas en la antigüedad era materializar la idea de los dioses para ser venerados y su creación era una conexión entre estos y los humanos.

José Antonio Badía expuso la pieza producto del ritual de magia caos y llegó a la siguiente conclusión:

(...) Sobre la capacidad de la magia para resignificar al objeto de arte, nos dimos cuenta que, el hecho de que el artista construya una pieza a partir de los elementos y rituales de la magia, solo dotan a la pieza de un significado subjetivo por parte del artista. La pieza, en un principio, es mágica por y para el artista solamente; ya que no podemos justificar que una pieza es mágica solo por el hecho de haber sido erigida bajo estos elementos. (p. 166)

En esta cita el artista hace una revisión del impacto en el espectador, sin embargo, lo importante es que para el artista el proceso creativo se vuelve 'mágico' porque llegó a ella a través de los rituales que lo vincularon con su obra. Lo considero relevante porque al estar haciendo una escritura creativa que pretende ser

vinculante y reparadora de mis procesos de pérdida y duelo, el guion se convierte en un objeto mágico de sanación, se convierte en esa exposición de mis emociones y de su alivio y reconocimiento.

Yo

Cine como sueño, cine como música. No hay arte que, como el cine, se dirija a través de nuestra conciencia diurna directamente a nuestros sentimientos, hasta lo más profundo de la oscuridad del alma. Un pequeño defecto del nervio óptico, un efecto traumático: veinticuatro fotogramas iluminados por segundo, entre ellos oscuridad, el nervio óptico no registra la oscuridad.

Yo soy el centro del péndulo, el que se alinea con el eje sobre el que se mueve. Creo que el artista siempre es el eje sobre el que se mueve su obra y es inevitable que cargue con los genes de su creador.

Dado que buscaba la empatía para narrar, debía hacer una búsqueda muy personal para establecer dichos lazos. Aunque los relatos muchas veces no eran propios, sí lo eran los sentimientos provocados por la reflexión y la búsqueda entre mis experiencias.

Hay algo en el proceso creativo que no puede definirse con precisión, pero que consiste en exponerse emocionalmente, en poner en palabras algo que es personal y profundo, y que hace de cada pieza algo único que no puede repetirse, como el alma. Cuando inicié esta escritura, *Gascua* no era más que una idea sin mucha forma que se convertía en imágenes sueltas en mi cabeza. El origen de una historia puede ser algo pequeño, simple, que el autor interpreta y la convierte en un gran relato; esta percepción, de entrada, ya establece una conexión entre el artista y la idea que está relacionada con lo emocional que se quiere contar. Para Ingmar

¹⁹ Bergman, I. (1960). *Cuatro obras*. Ed. Titivillus.

Bergman, el cine es un arte que tiene que ver con lo emocional más que con lo racional:

Para mí una película empieza por algo muy vago: una observación al azar o un fragmento de conversación, un acontecimiento indefinido pero agradable que no tiene relación con ninguna situación particular. Puede ser unos pocos compases de música, un rayo de luz en la acera de enfrente. A veces, en mi trabajo en el teatro, he imaginado actores maquillados para papeles que nunca han sido interpretados.

Estas son impresiones de un milésimo de segundo que desaparecen tan rápidamente como vienen, pero dejan detrás un estado de ánimo especial... como los sueños agradables. Es un estado mental, no un verdadero argumento, pero que abunda en asociaciones fértiles y en imágenes. Más que todo, es un hilo de brillante colorido que emerge del oscuro saco del inconsciente. Si empiezo a enrollar este hilo, y lo hago con cuidado, una película completa surgirá de él. (p. 13)

Ese momento de origen fue el encuentro con aquella madre con el cartel. Algo pareció calibrarse emocionalmente con aquel encuentro y disparó una serie de imágenes y reflexiones que deben ser expresadas. Este hecho detonó una gran cantidad de cambios como señales y referencias en clave de lo que *Gascua*

requería. Fue una experiencia totalmente nueva, cuando se trataba de planear el paso siguiente que la historia debía llevar, las experiencias escuchadas fueron el vínculo que me sirvieron como piezas para construir el universo ficcional.

A pesar de que antes de empezar el proceso de escritura consideraba una tarea sencilla el contraste entre las narraciones de víctimas y las familiares, lo cierto es que el ejercicio resultó muy difícil emocionalmente. Creo que era el camino correcto a pesar de lo complicado que pudiera ser, mis emociones tuvieron que moverse de su estado cómodo para encontrar en mi pasado y en el de mi familia mis propios procesos de duelo en busca de la empatía que requería el relato.

En su libro *El libro del dolor y el amor* (1996)²⁰, Juan David Nasio diferencia el duelo normal y el patológico:

Se sabe que la melancolía fue una de las primeras enfermedades mentales sistematizadas y tratada por la medicina. Los autorreproches del melancólico no se encuentran siempre en el duelo normal. A partir de esta comprobación de que las quejas del melancólico no se dirigen al objeto perdido, sino a sí mismo. Freud concluye en la célebre hipótesis de la identificación del yo melancólico con el objeto desaparecido. Por otra parte,

²⁰ Nasio, J. (1996). *El libro del dolor y el amor*. Barcelona, España. Editorial Gedisa.

es porque el melancólico se autocritica que Freud, inspirado en Abraham, concluye: 'En realidad, estas críticas no son autocríticas. Estas críticas sobre el objeto incorporado en el yo'. A partir de allí, propone una tesis hasta entonces indiscutible: el yo del melancólico incorpora el objeto perdido y se identifica con él. (pp. 190-191)

Sentí esta cita muy cercana de unos meses a hoy, cuando Nasio (y en su cita, Freud también) hace referencia a la melancolía como una enfermedad mental. Desde el año pasado fui remitido a psicología por algunos síntomas relacionados con la depresión y en los primeros días de este año, en mi primera cita de psiquiatría, fui diagnosticado con distimia, también conocida como trastorno depresivo persistente, es una depresión moderada, pero más duradera.

En la siguiente cita de psicología tras el diagnóstico mi terapeuta me habló de aquella definición de melancolía que recibían los trastornos depresivos y que ella personalmente estaba más de acuerdo con llamarles así, pues consideraba los términos más recientes como una serie de síntomas que se convierten en requisitos mientras se dejaba a un lado el sentido emocional e incluso poético de lo que la melancolía significaba. La pregunta que siguió a su explicación fue qué era para mí la melancolía.

Esta pregunta me puso a pensar durante mucho tiempo acerca de lo que pasaba conmigo, al diagnóstico, a la manera como he vivido mi vida. Fue inevitable asociar en la escritura de *Gascua* toda una reflexión melancólica en la que, sin ser muy consciente de ello, siento que la historia que cuento es sobre la melancolía, sobre lo que añoro y lo que perdí, sobre los oficios que ya no existen y el frío que se siente cuando el calor de las personas cercanas desaparece. Mi familia paterna era más cálida en muchos aspectos, sostenida por la increíble fortaleza de mi abuela, quien era el último lazo que mantenía unida a toda su descendencia, y esa unión se ha disuelto cada vez más con el transcurrir de los días. Y miraba con tristeza al pasado y lo añoraba, esperando que todo volviera a ser igual, pero consciente en el fondo de que todo aquello es irrecuperable y tal vez en dicha añoranza por el pasado resurgen los relatos de la historia familiar que hablan de tiempos más gratos.

Pienso en lo que gané y perdí en estos dos años del inicio de la maestría y no puedo hablar únicamente de este tiempo, pues este repaso abarca toda mi vida y en cierto modo me llevó a replantearme muchas situaciones personales que no solo tenía que ver con el proyecto, sino también con los cambios que venían ocurriéndome, como mudarme de ciudad, tener un nuevo lugar para vivir y buscar un nuevo trabajo, mi vida pasaba por una nueva transformación, que siempre viene acompañada por nuevos estados de ánimo y sentimientos. Adicionalmente a la reflexión y trasegares personales, mientras estos cambios ocurrían, el mundo experimentó una inesperada pandemia que cambió de manera súbita los planes de toda persona y que directamente afectó mis planes en Medellín, me vi en una situación en la que

debía cambiar mi vida en una dirección contraria a la planeada y que fue ajustándose sobre la marcha, esta vez me trajo de vuelta a Bogotá y mi relación más larga ya había terminado; estaba cerca de mi familia, pero sintiéndome más solo y perdido.

Es difícil revisar mis sentimientos, no pueden explicarse fácilmente en palabras y entenderlos es complejo porque están compuestos de muchos elementos, por muchas y diversas emociones. Para mí ha sido especialmente complicado, considerando que muchas de mis emociones se deben a un asunto químico en mi cerebro que no logro comprender bien, pero que provocan en mis acciones y reacciones una alteración que muchas veces es inesperada. Además, tiendo a subvalorarme y al poner mis dolores en paralelo con los padecimientos de las víctimas parecen meros caprichos.

Muchos de los sentimientos de dolor se originan en lazos que están rotos y que nunca han sido reparados, como una pieza que está suelta, que mediante el uso va descomponiendo al resto de la maquinaria, y que es necesario repararla para que deje de incrustarse y causar dolor. En este proceso me he encontrado con muchos dolores que nunca sané, he perdido cosas y nunca supe cómo restablecerlas, también he evitado que otros sepan mis padecimientos para evitarles una preocupación o una reacción que pueda dolerme. He dedicado parte de mi vida a

evadir ante los demás mis emociones y me ha costado establecer vínculos cercanos.

Hablando con la doctora García, ella proponía que una reparación real de las víctimas debía contemplar una exposición de los hechos ocurridos en la guerra que permitiera a quienes la padecieron la posibilidad de ser escuchados y exteriorizar sus dolores, y que para quienes hemos vivido la violencia desde la distancia seamos conscientes de sus duelos y podamos acogerlos como sociedad. Al escuchar estas palabras pensaba en mi proceso de sanación: ¿acaso guardar en lo más profundo mis dolores ha hecho que no pueda curarlos?

Tal vez fui muy afectado por el miedo. Me petrifiqué ante muchos de los riesgos, no quise causar incomodidades a nadie con mi pena y solo me convertí en una semilla de soledad y tristeza. Comparo mi situación con la de mi abuela, quien nunca quiso enfrentar sus conflictos familiares para no provocar una ruptura, terminó cargando el peso sobre sus rodillas, que se debilitaron y se quebraron hasta derrumbarla.

Pienso en la idea de borrar la espectacularidad de la guerra para prestar atención a las víctimas y noto que en ellas hablo de mí. De que para mí son más profundos los sentimientos que los hechos y así los represento, que el conflicto armado es una excusa para no hablar de lo que se puede ver, sino de lo que siento. Esa transpolación en la que la guerra es una alegoría de los hechos de mi vida y las

víctimas, una representación de mis sentimientos. Es así como logré poner en palabras ese vínculo emocional que pude tener con las narraciones de los damnificados por el conflicto, poniendo mi vida como subtexto.

Muchas otras escenas tratan de retratar más metafóricamente mis emociones con imágenes y situaciones porque para mí es imposible exteriorizarlas en palabras, ver a Libia cocinar con el pequeño Álvaro o a Guillermo reparar el reloj de su padre logra expresar mucho mejor esos sentimientos de añoranza o nostalgia que se despiertan en mí, coinciden más con mis recuerdos y mi deseo de acercarme a las personas que quiero. No recordaré sencillamente que mi abuela me amaba, vendrá a mi memoria que siempre, sin falta, me llamaba en mi cumpleaños porque lo recordaba; que cuando volvía a Bogotá me mandaba con bolsas de pan y ponía dinero en mis bolsillos a escondidas; o simplemente verla despertarse cada mañana a amasar el pan que mantenía a su familia. No puedo escribir el amor que abundaba en esas situaciones.

En este sentido, lo que me conmueve y pone en marcha mi sanación es único y solo puede ser narrado por mí, desde lo que yo puedo sentir, y allí me hallo en un lugar en común con las víctimas del conflicto que exteriorizan sus propios duelos con el fin de curarlos, y en una opción que mi abuela y muchas mujeres de su edad y región nunca tuvieron la posibilidad de contar. No quiero guardar ese dolor.

Encuentro particular apoyo en la narración de autoficción²¹, Alfonso Martín Jiménez la define así:

El término autoficción, propuesto por primera vez en la contraportada de Fils (...) se refería en un principio a un tipo de obra que mezclaba la autobiografía y la ficción, ya que narraba eventos estrictamente reales, pero enmarcados en un ámbito ficcional. (...) No obstante, el término autoficción ha sido empleado posteriormente de una forma más amplia, ya que bajo ese membrete se han llegado a incluir un tipo de obras que mezclan los sucesos autobiográficos con los ficcionales, o que llegan a describir solamente sucesos ficcionales que nunca le han ocurrido al autor. Basta con que el personaje tenga el mismo nombre que el autor para que la obra (ya contenga una amalgama de eventos factuales o ficcionales, ya presente exclusivamente sucesos ficcionales) se incluya en el ámbito de la autoficción.

Aunque posteriormente hablaré un poco más en detalle de la autoficción, debo decir que aunque *Gascua* no fue escrita en primera persona, ni el personaje principal tiene mi nombre, la autoficción me permite vincularme desde mis secretos y emociones más profundas y personales en los que Alejandro (siendo Alejandro la segunda opción de mis padres para mi nombre) se convierte en una suerte de avatar

²¹ Martín Jiménez, A. (2016). Mundos imposibles: autoficción. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, pp. 161-195. Recuperado a partir de <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/6979>

que me da la posibilidad como autor de crear ficciones y mi reacción frente a lo que puede ocurrir ante otra vida creada por mí y que pude haber tenido.

Uno de mis referentes principales es *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, transcurre en la década de los setenta en la Ciudad de México, en el barrio Roma, en el seno de un hogar de clase media. Cleo, una empleada del servicio doméstico que trabaja para una familia de clase media alta, tiene que lidiar con un embarazo de un novio que la abandona, además de los conflictos de los oficios y emociones de su trabajo.

Cleo es una joven migrante que llega a la ciudad para hacer los oficios del hogar de una familia con cuatro niños. Ella, además de limpiar y cocinar, cuida de los cuatro menores, que son su compañía constante. La joven, de origen indígena, vive en un entorno que le es ajeno y en el que las personas más cercanas se convierten en su refugio emocional, entre ellos está su novio Fermín, con quien pasa generalmente sus días de descanso. Sin embargo, él la amenaza y desaparece cuando Cleo le revela su embarazo, y aunque recibe el apoyo incondicional de la familia, es inevitable que ella se sienta como una madre sola.

Mientras Cleo vive su dilema, la familia atraviesa la separación de los padres, aunque en la pantalla el suceso ocurre en un segundo plano, es claro que ahora deben afrontar la vida con un padre ausente. Cleo se convierte en un soporte vital, pero la familia siempre le asigna el papel de la criada, aun en sus viajes, por lo que

su labor es casi silenciosa. Cleo pierde a su hija durante el parto y las dos familias terminan complementándose y supliendo el lugar de los miembros ausentes.

Mientras encontraba información respecto al proceso creativo del director mexicano fue estrenado en Netflix el documental *Camino a Roma* (2020)²², un detrás de cámaras de la realización de la película. Cuarón dice que tuvo una experiencia durante el rodaje que lo hizo reflexionar sobre la realización de una escena en particular:

Estoy filmando una escena y estoy de muy mal humor. Y estoy de tan mal humor, que decido parar cinco minutos y caminar. Y voy caminando al fondo de la calle y volteo y digo: '¿Bueno, por qué estás tan enojado? Tienes esta oportunidad de poder reproducir la calle de tu infancia, pero al milímetro. (...) Tengo este castillo de juguete con el que puedo jugar. Tengo esta gran oportunidad. Además, marcando mis propios tiempos, cómo quiero filmar. Sin ninguna otra presión, más que la que yo mismo me daba. Así que había que tranquilizarse. (...) No tienes por qué estar enojado'. Y regreso a filmar la escena, que no estaba quedando bien. (...) Y queda muy bien la escena y me doy cuenta de que acabo de hacer la escena en donde mi padre deja a mi familia. Y por primera vez, no estoy juzgando desde afuera, sino nada más

²² Durán, A., Nuncio, G. (productores), Clariond, A., Nuncio, G. (directores) 2020. *Camino a Roma* (documental). México, Agencia Bengala.

entender lo que sentía el señor. No estoy justificando moralmente sus actos ni tampoco sus acciones, sino entendiendo sus emociones. (...) Estaba básicamente dándole direcciones a un personaje que yo había juzgado antes. Mi mal humor no venía de una cuestión de la dinámica del día. Tenía que ver con la dinámica de lo que estaba haciendo.

Aunque un vínculo emocional no está estrictamente relacionado con la narrativa de autoficción, el análisis de Cuarón sobre la escena indica que la recreación de una situación de su infancia devino en una reflexión emocional respecto a su propia historia, en la que él se ve desde aquella perspectiva, esta vez de observador y no de partícipe, como le ocurrió en su niñez, y que un hecho que es parte de su historia personal lo condujo a una reflexión emocional nueva.

Mientras escribí *Gascua* y volví a buscar mi propia historia familiar, trasladar algunos hechos de forma narrativa o recordar mis reacciones y mis sentimientos ante dichas circunstancias (algunas que ni siquiera viví) me permitió encontrar que muchas de las historias familiares fueron contadas tras el filtro de la perspectiva que mis familiares y yo vivimos; sin embargo, cuando escribí pensando en los personajes que componen la escena asumí el papel que hasta ese momento era antagónico, pero del que ahora puedo ver sus motivaciones. Del mismo modo ha ocurrido con mis emociones y mis dolores, en mis miedos a exteriorizarlos y darme cuenta de

que muchas veces están soportados en prejuicios como, por ejemplo, la desconfianza de poner en las manos de alguien más mi propia fragilidad.

Al revisar algunos filmes que vi y que pudiera considerar autoficcionales, el primero que vino a mi mente, porque poco antes la había visto, fue *Dolor y gloria* (2019), de Pedro Almodóvar, y empecé a buscar sus declaraciones respecto a su película. Di entonces con una entrevista para el programa radial *Hoy por hoy*, Antonio Banderas refiere una experiencia durante la grabación de una escena en la que el personaje principal habla con su madre en un balcón, “A Pedro le gusta mucho relatar el personaje, leerlo contigo, jugar contigo (...) Pero esa mañana ocurrió algo muy hermoso y que me hizo entender muy profundamente la dimensión de lo que estaba pasando y de lo que es el mundo Almodóvar. Él comenzaba a leer mis líneas y había unas líneas muy específicas donde yo le decía a mi madre unas cosas muy específicas (...), pero cada vez que iba a decir la línea no podía. Y comenzaba de nuevo y no podía. Y me di cuenta de que había algo ahí tan profundo, tan complejo”²³. Aunque la situación relatada no hubiera existido en la vida del autor, para él representaba un vínculo real con su madre.

Cuando escribo pongo en palabras las historias que hablan de mi pasado, algunos sucesos ocurrieron antes de que yo naciera, pero que finalmente forman parte de lo que soy hoy. Ahora, en el entorno imaginario que creé, puedo ser partícipe de

²³ (Hoy por hoy). (2019, marzo 21). El camino hasta Dolor y gloria. Pedro Almodóvar y Antonio Banderas en Hoy por hoy (archivo de video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fjDNilpE6hs>

aquellos hechos que nunca pude vivir o exteriorizar los dolores que fueron motivados por diversas situaciones. Dentro de este mundo ficticio tengo la posibilidad de construir situaciones que me permiten reconciliarme con mis sentimientos.

En las anécdotas de Cuarón y Almodóvar se puede evidenciar una exposición emocional en su obra; durante la puesta en escena, sus sentimientos se ven enfrentados a heridas que estaban en reposo, pero que son reavivadas ante la recreación de los sucesos dolorosos, como ocurre con los relatos de víctimas de conflictos cuando sacan sus relatos oscuros a la luz, parafraseando a Carl Jung.

Durante la escritura de *Gascua* procuré restablecer los vínculos más lejanos con mi familia y poner a prueba mis sentimientos, y experimenté qué tanto podía poner de mi ser más íntimo. No pude llegar a lo más profundo, pero logré remover mis emociones y reconocer muchos de mis duelos, tristezas y orgullos. También, al contar las historias familiares, puedo ver desde otra perspectiva sin prejuicios las reacciones de mis seres queridos y aceptarlas, logrando establecer un vínculo más cercano con mi familia y su historia, especialmente con los sacrificios emocionales de mi abuela.

Mientras escribía este documento y la primera versión de *Gascua*, pasé mucho tiempo reflexionando respecto al duelo y la pérdida desde un punto de vista muy

personal. Mientras lo hablaba con mi terapeuta, ella sugería pensar más en renuncias que en duelos y no lograba entender muy bien a qué se refería. Luego entendí: todo este proceso, estas palabras, las situaciones imaginarias narradas en el guion, los recuerdos, los lugares y los relatos que eran reflexiones personales emocionales se convirtieron, de repente, también en un homenaje póstumo.

Duelo

La última vez que vi a mi abuela fue en noviembre del año pasado. No recuerdo muy bien cuándo fue ese día y tengo en mi memoria haber llegado a Chiquinquirá y haber esperado en la terminal durante unos minutos a mi papá, hacía mucho tiempo que no iba a Chiquinquirá. Llegué a su casa y la encontré en la sala, sentada en la silla en la que pasó la mayor parte de sus últimos años y en la que la imaginé pensativa y sola. Me hice justo a su lado a hablar con ella de este proyecto mientras la grababa: me contó de su pasado, me contó que cuando era niña en Chiquinquirá iba de la plaza de mercado a la estación del tren, me contó cómo vivía con su madre y sus hermanas y hermanos, cómo las mujeres de su hogar aprendieron a hacer pan y así lograron levantar a su familia, y de lo difícil que era tener acceso al agua.

Me habló con su voz pausada y la buena memoria de alguien que parece haber repasado lo que debía decir en ese momento, pero que ahora sé que lo repasó durante toda su vida, recordando con orgullo aquellos tiempos. Cuando terminamos

de hablar, tomamos agua de panela (creo) y unos pocos minutos después me despedí de ella, puse mi mejilla junto a la suya por unos segundos mientras la abrazaba, le besé la frente y le tomé las manos agradeciéndole, normalmente así me despedía de ella.

Es extraño cómo estas situaciones que parecen triviales en el momento en el que se viven adquieren trascendencia luego de la muerte. Esos detalles que hasta hace unos meses parecían banales se graban en el recuerdo que uno tiene de otra persona. Tuve un par de posibilidades de encontrarme con ella, pero por situaciones ajenas a mí no pude volver a visitarla y ahora siento como si la vida hubiera querido que mi último recuerdo con ella fuera ese momento en el que los dos hablamos para este proyecto, como si ese fuera su regalo para mí, su herencia.

Desde el año pasado sigo un canal de YouTube llamado Farid y Diego, en el que los dos hacen análisis filosóficos y psicológicos acerca de varios temas. En un capítulo dedicado a la pérdida hacen una referencia al libro *The Work of Mourning* (*El trabajo del duelo*, de Jacques Derrida, 2001), en el que escribe cartas a varios de sus colegas y amigos en tono de despedida, busqué el libro (únicamente pude encontrarlo en inglés) y en su carta sobre Edmond Jabès (de la que pude encontrar una traducción), Derrida habla sobre cómo las relaciones establecen una marca en la vida de las personas: “Cuando la amistad comienza antes que la amistad, se relaciona con la muerte, por supuesto, nace en el duelo, pero está también

doblemente afirmada, doblemente sellada: este reconocimiento que se produce antes del conocimiento, yo creo que está destinado a sobrevivir. Desde su nacimiento: en todos sus libros de preguntas, tanto los que llevan su nombre como los que no, más allá de sus libros de sus títulos, más allá de las palabras ciegas. Edmond Jabès sabía que los libros no pertenecen a nadie, ni las preguntas, por no hablar de las respuestas”.

Puedo entender lo que Derrida dice cuando habla de que cuando el amor por alguien vive desde antes de la relación está destinado a sobrevivir, más allá de la muerte, y el cuerpo se conserva en ser del otro. En el canal antes mencionado, Farid Dieck²⁴ dice respecto a esta reflexión:

Cuando ya no hay mundo, ya no hay nada que nos sostenga, pues entonces yo debo cargarte. Entonces pasas de ser un ser en el mundo a ser un ser en mí. (...) Para que tú seas después de tu muerte física (...), tienes que ser a través de mi recuerdo, de mi contemplación, de mi memoria.

Resulta revelador encontrarme escribiendo sobre los recuerdos y las memorias de mi familia, muchas narradas por mi abuela y de repente mi labor sea contarla a ella, que esa última vivencia juntos haya estado tan estrechamente relacionada con el

²⁴ Farid y Diego (1 de mayo de 2021). *El duelo* (pérdida) [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_brwSa7E9mI.

ser que ella me deja para que ella siga siendo. Ese tránsito narrativo que se convirtió en preservar su vida a través de mi voz, lo que venía siendo un ejercicio de reflexión y contemplación que quería compartir con ella, que quería que ella viera.

En el mismo video, Diego Ruzzarín hace referencia al *El libro del dolor y del amor*, de Juan David Nasio, y su concepto de la pérdida. Para Nasio (1996), el golpe de la pérdida puede ser tan fuerte como una amputación porque, así como alguien a quien se le corta un brazo o una pierna, la persona puede sentir el miembro faltante, en lo que se conoce como miembro fantasma; con la muerte y los vínculos emocionales que se pueden tener, la persona puede sentir la presencia de su ser querido fallecido, a esto lo llama el amado fantasma:

La sorprendente afinidad de estas dos alucinaciones fantasmáticas muestran también hasta qué punto la persona amada es, en rigor de verdad, un órgano interno del yo tan esencial como puede serlo una pierna o un brazo. No puedo más que alucinar esa cosa esencial cuya privación perturba el funcionamiento normal de mi psiquismo. (p. 40)

Esta idea de cómo el amor puede ser vinculante me hace pensar en las relaciones que he llevado en mi vida. Mi relación con mi abuela no era la más cercana, pero en este ejercicio de escritura la puso en un lugar relevante de mi atención artística y, por lo tanto, emocional. Tras su muerte volví a sentarme frente al computador

para continuar con este proyecto y nada parecía tener sentido, sentía de manera especial su ausencia. Ya no podía volver a su casa a hablar con ella, aunque sintiera la necesidad de hacerlo. Hablaba de cómo había aguantado estoicamente sus dolores, pero ya no estaba y su fuerza, que siempre admiré, ya no estaba más que en mi memoria y en las experiencias que tuve con ella, esa fortaleza que dejó su marca en mí.

En los conceptos de Derrida y Nasio encuentro una idea común del rastro que una persona amada deja en uno, de cómo las relaciones amorosas están destinadas a dejar algo en mí y que me acompañarán para el resto de mi vida porque también me ayudaron a construirla. Siento que después de la muerte de mi abuela, mi rol cambió de ser un relato de mis sentimientos y permitió que *Gascua* se enriqueciera con esa huella eterna que ella me dejó, la cual debo contar por medio de esta historia.

Gascua

Por aquel entonces, sin embargo, algunos años antes del rodaje de esta película, decidí simplemente fijar en un papel los recuerdos que me atormentaban, sin pensar todavía en una película. Quería componer una historia sobre la evacuación en los años de la guerra; lo principal sería la historia relacionada con el instructor militar. Pero este tema resultó ser demasiado insignificante para estar en el centro de un relato o de una novela. Por eso lo dejé estar. Pero aquella historia, que tanto me había impresionado durante mi niñez. Seguía atormentándome, seguía viviendo en mi memoria y finalmente entró en la película como un pequeño episodio²⁵.

Andréi Tarkovski

El ejercicio creativo se convirtió en un péndulo que iba desde los relatos de las víctimas de guerra hasta mi historia familiar, teniendo presente este movimiento que

²⁵ Tarkovski, A. (1986). *Esculpir el tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de México.

traía y arrastraba información para la construcción del universo ficcional de *Gascua*. Era de vital importancia que estos componentes tuvieran una carga emocional para mí y que, de alguna manera, tuvieran una resonancia con mis emociones.

Inicialmente, para narrar la historia que quería contar, y no siendo un procedimiento común para mí el de la escritura de guion, intenté de manera intuitiva establecer la estructura de la historia que quería contar. Es así como empecé a hacer un acercamiento un poco tímido a mi propia historia familiar escribiéndola en papel, tal como recordaba haberla escuchado. Este ejercicio me sirvió para compilar información y exteriorizar algunos de los recuerdos que tenía. Aquello que inicialmente era un ejercicio de recopilación de datos fue mostrando características propias de los personajes que ahí se retrataban, de los hechos que erigieron a mi familia y de la vida cotidiana en un pueblo pequeño.

En esta misma búsqueda fue necesario precisar algunos detalles de los hechos narrados, no consideraba indispensable hacer una reconstrucción calcada de estas historias, el objetivo era buscar otras voces complementarias que otorgaran perspectivas distintas de un mismo suceso.

Aunque el duelo no haya sido mío, mi pasado me conecta con muchas de las experiencias porque las viví personalmente, como convivir con mi tío, conocer los

lugares de los que se habla, las reacciones de mis abuelos, los sonidos y el clima del pueblo son experiencias que son usuales para mí.

El proceso empezó de manera muy intuitiva al escribir historias de mi familia, buscar fotografías y hallar relatos de las víctimas. En este punto aún no tenía claro cómo era el proceso de realización de un guion; antes de empezar a escribir debía empezar por compilar información, por eso hice un primer acercamiento a los relatos de las víctimas del conflicto armado colombiano en reportajes periodísticos y documentales, pero con el tiempo consideré fundamental buscar historias en otras guerras alrededor del mundo, en entornos sociales y geográficos completamente distintos que englobaran de manera más general los alcances de la guerra en quienes la padecen.

Como un ejercicio experimental, decidí poner en paralelo distintos relatos familiares y del conflicto, el resultado fue enriquecedor, pues pude encontrar coincidencias en los discursos: la escasez, el miedo, la desesperanza, las limitaciones, los cuidados, la fe, la protección de la familia. Y aunque escuché y leí muchas fuentes, decidí escoger las que tuvieran más resonancia con mis sentimientos como expresiones que podía imaginar en la boca de mi madre o mis abuelas (incluso algunas muy parecidas a las que usan en su cotidianidad), situaciones y relatos que me transportaran a mi niñez o algún hecho específico del pasado familiar, expresiones

que me provocaran emociones, imágenes que me remitieran a los procesos de sanación.

Mediante dibujos y montajes experimenté al mezclar fuentes de orígenes distintos con el fin de crear efectos diversos con el objetivo de pensar narrativas que fueran para mí cercanas y que fueran creaciones propias. Es decir, hacer interpretaciones personales del material que iba adquiriendo.

Autoficción

Al igual que un rompecabezas cuando empieza a armarse, *Gascua* estaba compuesta por pequeñas piezas de un gran cuadro que aún no es reconocible fácilmente, pero que se ha ido construyendo de a poco. Cuando empecé a trabajar con mi asesora, Diana Ospina Pineda, quien me hizo la sugerencia de usar el recurso narrativo de la autoficción, que busca relacionar realidad con situaciones imaginarias que pretenden establecer una conexión entre el escritor y su historia con la intención de exponer ante el espectador una proyección del autor. Para algunos creadores, la autoficción es poco común en el cine, sin embargo, dando un breve vistazo a las historias contadas en el celuloide, me encontré con referencias personales muy frecuentes en directores como Nanni Moretti, Woody Allen y Pedro Almodóvar, por nombrar algunos.

Durante la creación de esta historia consideré fundamental establecer este vínculo empático entre mi historia familiar y las víctimas de la guerra. Este ejercicio pretendía crear un escenario irreal que retratara la pérdida usando situaciones reales familiares como punto de partida en la que la autoficción se convierte en un tejido entre las historias de víctimas de la guerra y las de mi familia. En este recurso narrativo, el autor es representado en el personaje principal. Esta enunciación puede ir desde poner el nombre del creador hasta detalles y situaciones que realmente ocurrieron, contados de manera fidedigna. *Gascua* no es la excepción, el nombre del personaje principal es Alejandro José Flores Sierra, que es mi *alter ego* y cuyo nombre tiene un trasfondo en mi historia familiar.

En la conferencia *Narrador filmico y autoficción: nuevas posibilidades del punto de vista*, entre Francisco Javier Gómez-Tarín y Agustín Rubio-Alcover, llevada a cabo durante el V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social de la Universidad de La Laguna en España, se plantearon elementos característicos propios de la autoficción en el audiovisual. Los exponentes propusieron tres opciones: perspectiva ideológica, referente a una posición ética, moral, política y social del creador; perspectiva audio-iconográfica, referente a una recreación espacial audiovisual que vincule de manera creíble con la perspectiva personal del autor; y perspectiva enunciativa, referente a la representación de códigos que son asimilados por el espectador por medio de su propia experiencia visual.

En el contexto del cine, en el que además de la narración literaria entran en juego los componentes sonoros y visuales, la autoficción juega un papel adicional de construcción que no solo influye en la trama de la historia, sino también en lo que significa para el autor. Se pueden citar docenas de ejemplos, pero referencio dos, el primero es *Roma* (Cuarón, 2018), en la que el director mexicano recreó el barrio y la casa de su infancia al detalle, el segundo es *Dolor y gloria* (Almodóvar, 2019), en la que para el decorado del apartamento del personaje principal se utilizaron los muebles originales del director. En *Camino a Roma* (2020)²⁶, Cuarón habla de la importancia de los vínculos del creador con su obra utilizando una anécdota de Luchino Visconti:

Visconti, en *Ludwig*, había un pastel, y exigió que fuera la receta original de ese pastel. Decían: 'Bueno, podemos hacer un pastel y lo decoramos como ese pastel'. No, tiene que ser la receta original. ¿Sabes? Y es algo que no tienes por qué enterarte. Y me parecía como un exceso. ¿Sabes? Me parecía que eso era por necesidad. Lo que descubrí en esto, es que una vez que tienes eso ya no te preocupas. Como quitar los elementos que están de por medio para tratar de encontrar o de retratar lo que no se ve. Lo que es intangible.

²⁶ Durán, A., Nuncio, G. (productores), Clariond, A., Nuncio, G. (directores), 2020. *Camino a Roma* (documental). México, Agencia Bengala.

Aunque las historias narradas en estas cintas no son una representación fiel de sus creadores, la reconstrucción visual siempre pretende vincularlos emocionalmente a su obra.

Es así como la referencia de personajes que representan a personas reales remueven de forma profunda sentimientos en el narrador. Casi como un ritual, el autor busca recrear situaciones que le permitan exteriorizar sentimientos profundos de maneras nunca vividas, pero que en el ejercicio se convierten en actos de sanación parecidos a la ya mencionada psicomagia. Esta relación emocional adquiere una voz propia más profunda que la del narrador en primera persona, pero que fue construida con un contexto narrativo. “La mirada del realizador es, en estos casos, la esencia del texto, pero esa mirada oscila en un amplio marco que va desde sí mismo hasta el contexto más inmediato, sin dejar de ser íntima”²⁷ (Gómez-Tarín, Rubio-Alcover, 2013).

El término autoficción era nuevo para mí y me parecía atractiva la definición primera de la mezcla de autobiografía y ficción. A medida que me acercaba a investigaciones y reflexiones al respecto fui dándome cuenta de lo complejo que puede ser dar un concepto preciso. En ocasiones, pensaba en cómo estaba escribiendo y si *Gascua* era una obra de autoficción o no. No creo que hubiera reflexionado mucho durante la realización del guion y, a veces, las explicaciones

²⁷ Gómez-Tarín, F., Rubio-Alcover, A. (2013). *Narrador filmico y autoficción: nuevas posibilidades del punto de vista. La sociedad ruido: entre el dato y el grito.*

eran tan amplias que podían hacer parecer que la autoficción podía ser atribuida a cualquier obra de arte porque todo artista deja un poco de su ser y sus voces en su trabajo.

Luz Helena Herrera²⁸ habla de la autoficción en el cine en su tesis doctoral y, de cierta forma, expone una duda similar. Dice en su texto que es más fácil ser consciente de la autoficción en la literatura porque el vínculo entre protagonista y autor es más directo y muchas veces tiene que ver con el nombre, que es el mismo del escritor, o una especie de nombre cifrado que lo relaciona con el autor. Herrera marca una diferencia sustancial con la autoficción en el cine, pues en la obra filmica las características trascienden el nombre, ya que se cuenta con la imagen y en muchos ejemplos las características del realizador pueden verse en el físico del actor o en sus gestos. También las condiciones de creación son más grupales que las literarias, una persona dirige, otra escribe y otra actúa. ¿A quién pertenece la autoficción entonces?

Diferentes creadores asumen los tres roles en ocasiones y su labor autoficcional es evidente y directa, pero cuando hablamos de un trabajo con varios creadores es difícil saber sobre qué se puede fundamentar una autoficción. Herrera menciona en su tesis:

²⁸ Herrera Zamudio, L. (2007). *La autoficción en el cine: una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vicent Colonna*. (Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid). <https://repositorio.uam.es/handle/10486/1680>

(...) La información se encuentra, aunque solo sea de forma patente, en el interior del texto. Por el contrario, ubicar a un autor a partir de sus datos personales, requiere de un saber exterior a la obra; la coincidencia se encuentra implícita, cifrada, escondida. Si el autor está vivo, al momento de la proyección de la película en cine, dichas indicaciones son imperceptibles, a menos de que este sea de una notoriedad excepcional; pero una vez que la edición en DVD sea accesible, entonces el material extra puede ofrecer el paratexto necesario para decodificar dichos datos, aunque esto se lleve a cabo con un efecto retardado.

En general, no es posible decidir si se trata de una autoficción basándose solo en datos personales; sin embargo, se trata de rasgos que, efectivamente, servirán para modular la relación de identidad establecida entre autor y personaje. (p. 59)

Como Luz Helena Herrera lo menciona en su cita, cierta información no está disponible para cualquier persona que se interese en la película. Podría alguien estar viendo *Dolor y gloria*, pero no haber visto nunca a Pedro Almodóvar ni saber nada de su vida, no tendría elementos para poder catalogar su obra como una

autoficción y solamente podrá descubrir el código al tener dicha información. Gómez-Tarín y Rubio-Alcover²⁹ exponen en su conferencia.

La inscripción del autor en el discurso, como tal, reviste características muy específicas y poco habituales. De hecho, el propio concepto de autor debe ser relegado a un segundo término cuando nos situamos en el territorio del audiovisual, ya que el autor, en el seno de la obra, es lo que denominaremos, en términos de André Gaudreault, el meganarrador, único gestor posible desde una perspectiva teórica, toda vez que un autor individual es poco menos que utópico. De ahí una de las grandes diferencias con el texto escrito.

En este sentido, no sabía de qué manera hacer autoficción porque apenas hacía el guion de un audiovisual. ¿De qué manera podía garantizar que lo que cuento se trata de mí, mi familia y mis emociones?

Durante la escritura de *Gascua* he visto e imaginado un escenario como el que retratan las historias de mi familia, y aunque su relación con la crudeza de la guerra es apenas tangencial –Chiquinquirá, el pueblo originario de mi familia paterna, ha estado casi que aislado del conflicto armado desde hace más de 60 años–, me

²⁹ Gómez-Tarín, F., Rubio-Alcover, A. (2013) *Narrador fílmico y autoficción: nuevas posibilidades del punto de vista. La sociedad ruido: entre el dato y el grito.*

permiten hacerme a una idea del territorio y de las relaciones personales en un pueblo y de cómo se trataban los asuntos internos de mi familia, de lo que se podía expresar o no, así como de los roles que desempeñaban las personas que ocupaban la casa, pero que trascendían a la familia. Hablo de mi familia como víctima de la pérdida, lugar en el que coincide con las víctimas de la guerra.

Mientras escribía, me daba cuenta de que mi vida entera atravesaba a *Gascua*, lo que estaba viviendo, las relaciones que tenía, mi familia, mi modo de vida, mi trabajo; incluso cuando lo que era una historia de la guerra que buscaba poner en primer plano a las víctimas hizo que emergiera un subtexto en el que hablo de mi vida propia, de reconocer mis dolores, de mis propios procesos de sanación, de poner mis emociones de relieve para reconocerlos. Herrera³⁰ hace una observación que considero pertinente:

(...) En la autoficción biográfica lo real es materia de creación; el autor tiene la posibilidad de liberarse de ataduras y obligaciones que lo determinan en la vida cotidiana y, sin alejarse de sus referentes, realiza el número de versiones de sí mismo que desee. (p. 92)

³⁰ Herrera Zamudio, L. (2007). *La autoficción en el cine: una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vicent Colonna*. (Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid). <https://repositorio.uam.es/handle/10486/1680>

En la búsqueda de empatía, llegué a una reflexión profunda. Así que mientras tecleaba las escenas, actos y diálogos de *Gascua* fui siendo más consciente acerca de cómo recorría ese triángulo del espectador, el victimario y la víctima, pasando de uno a otro y reconociéndome en cada uno en distintas situaciones y creando esas distintas versiones. Tal vez no habría sido posible o habría tenido otra relación con la escritura y resultados distintos si no estuviera en terapia psicológica, que en muchos sentidos me condujo a revisiones de temas psicológicos y filosóficos en busca de explicaciones sobre lo que me pasaba.

Claramente, y así su nombre lo indica, hay algo muy personal en la autoficción, pero que no tiene que ver con un recurso narrativo solamente. A medida que escribía y en paralelo repasaba relatos y llevaba procesos de sanación como terapias y meditaciones, iba notando que todo permeaba mi escritura y que la autoficción es, en sí, un proceso creativo en el que recurrimos a nuestra memoria histórica y emocional, la utilizamos para hacer las paces con nosotros mismos, en la que ponemos nuestros traumas, duelos inconclusos y alegrías, y nos sanamos. La autoficción pone en la obra memorias representadas en figuras, señales o talismanes, como el pastel de Visconti, que son los que nos vinculan y a su vez llaman la atención de nosotros mismos y nuestras emociones para reconocer y recordar lo que queremos contarles a los demás.

Aprender el oficio de guionista

Aunque había trabajado antes con guiones y audiovisuales, esta era la primera vez que escribía uno. A pesar de que tenía algunas imágenes y situaciones, no sabía cómo ponerlas en palabras; es una labor diferente leer un guion que escribirlo. No me siento como una persona muy elocuente y siempre me ha costado verbalizar lo que siento y lo que imagino.

Con la llegada de la profesora Diana Ospina Pineda comenzó la escritura del guion. Tras una introducción respecto a los contenidos que debíamos abordar, la maestra propuso el trabajo de ir construyendo *Gascua* desde pequeñas piezas que se hicieron cada vez más grandes y con más detalle. Aunque muchos de estos procesos son comunes en la escritura de guion, el método era para mí muy conveniente porque me daba la posibilidad de ir detallando cada pieza pasando de lo simple a lo complejo.

Con la creación del *storyline* se dio inicio a la creación de la historia. Desde esa simple frase que resumía la idea que quería contar, cada parte y cada palabra que componen la frase se convierten en un componente de la obra final. Luego apareció

una sinopsis breve que devino en una escaleta, todos estos procesos son comunes dentro de la escritura audiovisual. La creación de la idea controladora marcó la directriz de la intención de lo que quería narrar. En pocas palabras, esta consiste en una premisa que sirve de hoja de ruta hacia la conclusión de la historia:

“Tras la pérdida del otro debemos lidiar con el duelo y sobrevivir a su ausencia”.

Mientras escribía *Gascua*, la historia iba “pidiendo nuevos ajustes”. La creación de personajes requería de detalles más precisos, aunque finalmente no fueran a estar presentes en el guion, pero que enriquecían las personalidades y hacía que los giros y decisiones que debían tomar tuvieran una base. Es en este momento en el que *Gascua* conectó con mi historia familiar.

Las características de mis familiares iban acomodándose en los personajes. Alejandro es mi *alter ego*, sin embargo, sus rasgos físicos son similares a varios de los hombres de la familia Muñoz. Lo que pasaba en la panadería tiene que ver con lo que vi en mi niñez y lo que oí de los relatos de mi abuela y familiares sobre la etapa previa a la conformación de su familia. Algunos de los nombres, apellidos y lugares son transcritos de gente de ese pasado y aunque pueden parecer aportes básicos a *Gascua*, estos datos fueron marcas que permitieron ubicarme como parte de la historia.

Por sugerencia de la maestra, durante la construcción de Alejandro surgió la idea de escribir un cuento corto en primera persona. En él inventé una historia paralela de él que pudiera dar una idea de la personalidad del herrero. La historia habla de Alejandro visitando el cementerio para cumplir con un trabajo y accidentalmente tropieza con una piedra que resulta ser una lápida rota y abandonada, el hombre crea un vínculo afectivo con la tumba abandonada y la visita regularmente hasta convertirla en su confidente.

Tras la escritura del relato corto, consideré que era una característica que podía identificar al personaje, por lo que decidimos incluirla en la historia. La imagen de la lápida vieja tiene origen en la tumba de mi bisabuela, que visité el día del entierro de mi abuelo, en la piedra era difícil reconocer lo que estaba escrito y pensé en los muertos que están ahí, perdidos en el olvido y sin información al respecto. Fui documentando estos textos en el *blog* <https://gascua.webnode.es/>.

Cuando trataba de escribir sin rayar en el papel, me resultaba difícil poder ubicarme en la escena, es decir, no podía organizar a los personajes en la situación o saber lo que hacían durante la escena. Como diseñador gráfico, es una actividad común hacerme a un imaginario y plasmarlo en bocetos muy sencillos que permitan plantear una idea de lo que quiero, no era fácil poner en palabras las descripciones,

por lo que para poder escribir a veces me imaginaba planos y movimientos de cámara, a pesar de que no podía ponerlo en el guion.

Cuando ya logré terminar la primera versión, la profesora Diana y mi hermano Juan Sebastián Muñoz, guionista y profesor de cine, hicieron una revisión de análisis y sugerencias tras la lectura de *Gascua*. El resultado de los *script-doctors* produjo una realimentación importante que está presente para el ajuste durante la segunda escritura.

En la apreciación que ambos hicieron se propuso revisar algunos de los arcos dramáticos, especialmente el de los dos personajes que llegan hasta el final. Asimismo, se sugirió dar una mirada y precisar algunos detalles referentes al universo ficcional con el propósito de que la verosimilitud sea más clara, como la presencia de animales o cultivos.

También se señaló la necesidad de prestar atención al ritmo climático de la historia, lo que pasa antes y después de este y el balance entre el instinto de supervivencia versus el instinto de conservación. Juan Sebastián Muñoz sugirió reforzar las escenas grupales con el fin de poder evidenciar la cantidad de personas que habitan el pueblo; así, al ser contrastadas las escenas del comienzo y el final, pueda sentirse que son cada vez menos. También que, para reforzar el papel fundamental de las

mujeres, su silencio y su papel como agentes esenciales de la supervivencia, se podía construir una comunicación no verbal entre ellas.

Se propusieron tres referentes: *Viridiana*, de Luis Buñuel; *La aventura*, de Michelangelo Antonioni, y *Algo muy grave va a pasar en este pueblo*, de Gabriel García Márquez.

Influencias

No puedo hablar de la creación y escritura del guion sin hablar de las referencias y fuentes que tuvieron mucho que ver en la construcción de *Gascua* y su aporte creativo en la reflexión acerca de la guerra, la familia y yo mismo. Muchas cintas, relatos, e incluso canciones, facilitaron que la historia se cimentara dentro de una idea, y aunque ya he mencionado varios de ellos en los capítulos anteriores, quiero destacar en este espacio los referentes que hablan de la representación de los entornos y los grupos sociales.

La soledad y olvido de *Gascua* están relacionados con mucha de la vida en el campo, que aunque es muy activa y laboriosa para los campesinos, mucha gente que habita en el casco urbano lleva una vida monótona y solitaria, interactúa muy poco y puede verse sentada en las tiendas de las esquinas tomando cerveza como

si no fuera a pasar nada más en el resto del día. Recuerdo una ocasión en la que estuve solo durante más o menos 10 días en la casa de mi padre y tras unos días me sentía terriblemente aislado, no tenía la posibilidad de salir, ver a otras personas, salir a cualquier tienda, ir a cine. Llegar a la plaza del pueblo requería de una caminata de un par de kilómetros. Estar solo nunca ha sido para mí una dificultad; sin embargo, estar tan aislado, lejos de los lugares, me hizo sentir lejos del mundo.

Desde que soy muy niño, la música de Joan Manuel Serrat se ha escuchado con frecuencia en mi casa. Él habla mucho de la vida de pueblo y de los oficios, pero la que pude conectar con la soledad y el olvido, y que parece describir a *Gascua*, es *Pueblo blanco*.

“Por sus callejas de polvo y piedra
Por no pasar, ni pasó la guerra
Solo el olvido
Camina lento bordeando la cañada
Donde no crece una flor
Ni trashuma un pastor”³¹.

³¹ Serrat, J. (1971). *Pueblo blanco* (canción). En *Mediterráneo*. Novola.

En mayo asistí a un concierto del cantautor catalán, en el que dio detalles del proceso creativo y la composición de las canciones. Decía que no todo lo que ponía en las letras ocurría en su vida, pero que al ponerlo en la música las canciones se van armonizando con lo que quiere contar, si se hace un dibujo de la plaza, tal vez la casa amarilla de la esquina deba ir azul con la pintura, con lo que hay alrededor.

Fue un concierto especial con Serrat en el que habló de sus canciones y lo cerró con *Pueblo blanco*. La letra habla de algo que vive, pero parece detenido en el tiempo y que el olvido es igual a la muerte, en el mismo sentido de Derrida. Hubo muchas sensaciones en común entre la canción y *Gascua*: en lo lejano del lugar y en sus detalles.

“Escapad, gente tierna

Que esta tierra está enferma

Y no esperéis mañana lo que no se nos dio ayer

Que no hay nada que hacer”³².

En esta estrofa se puede ver la necesidad del movimiento para encontrar el cambio, motivo por el cual, finalmente, Alejandro se libera. Aunque no son claros los motivos, para mí, los habitantes de *Gascua* desaparecen cuando encuentran algo que están

³² Serrat, J. (1971). *Pueblo blanco* (canción). En *Mediterráneo*. Novola.

buscando. Por ejemplo, los niños que leen cómics en la carpintería son liberados por el arte, o Hilda desaparece cuando siente el amor y el cuidado de su padre.

Considero mucho más emocionales y dicientes los gestos y los actos que las palabras en sí. Pienso en mis experiencias personales y llego a la conclusión de que los recuerdos más entrañables, más allá de las palabras, están vinculados con hechos en los que mis sentimientos fueron estimulados. En Boyacá, es común que la gente hable poco y diga mucho con sus ojos. Creo que cuando uno conoce bien a alguien, conoce sus gestos y reacciones. En el cine colombiano encontramos un ejemplo claro en el que se evidencia esta clase de relaciones familiares, cuyas acciones son más elocuentes que sus diálogos, en *La tierra y la sombra*, de César Acevedo (2015).

En medio de un cañaduzal, un hombre regresa a una vieja casa que está oscura por dentro en medio de un ambiente soleado. El regreso de Alfonso es para preservar a su familia, su hijo se encuentra postrado en la cama por una enfermedad pulmonar terminal debido a la actividad azucarera. Alicia, exesposa de Alfonso, lo trata con prevención y le lanza miradas recriminatorias de un pleito pasado. Esperanza, la esposa de su hijo, carga con la pesada labor del hogar y el trabajo en el ingenio, el mismo en el que trabaja Alicia y que enfermó a su esposo.

La omnipresencia de la empresa azucarera impacta todo el ambiente y la vida en *La tierra y la sombra*, nunca vemos directamente a la empresa y a sus dueños, sino solamente a los trabajadores y sus camiones, sin embargo, su presión es implacable, incluso destinando a la muerte a sus empleados. El dilema del destino ligado a la empresa es paradójico: un trabajo que mata y da el sustento para vivir. La casa de la familia, que está bajo un gran árbol, es el único refugio, como recordando que el amor, el apoyo y el cuidado familiar son la única manera de preservar la vida.

César Acevedo plantea una historia de un territorio condenado en el que la familia se reúne para cuidarse, mostrando un contraste entre la explotación laboral y ambiental, y la protección familiar, una tierra caliente y estéril, y una sombra reconfortante. El director de fotografía de la cinta, Mateo Guzmán, hace referencia a las intenciones que se quieren retratar: “En su esencia, la película plantea contar un sentimiento de vacío, pérdida y desesperanza, pero también, a medida que transcurre la historia, de sacrificio, sanación y perdón”³³.

Para Acevedo, era vital la ilustración poética de un escenario hostil con el fin de exaltar los sentimientos de los personajes, considera que la solución y sanación de los conflictos están relacionados con sensaciones internas familiares que los invita

³³ Negrete, E. (2015, junio 22). *La intensidad emocional de ‘La tierra y la sombra’*. *Confidencial Colombia*. Recuperado de https://confidencialcolombia.com/actualidad/la-intensidad-emocional-de-la-tierra-y-la-sombra__240038/2015/06/22/

a pensarse como un grupo que se cuida mutuamente y que debe abandonar la tierra, su tierra, a cambio de su vida. Es de destacar también el papel de las mujeres, que se encargan del cuidado de la casa y de traer el sustento hasta que son despedidas. Martín Agudelo dice en su texto *Amor se escribe con llanto*: “Sin embargo, pese a las distancias y desencuentros, solo el amor podrá redimir a los miembros del grupo familiar. En este escenario, resulta inevitable preguntar sobre la posibilidad de entender el amor como el único reducto de la esperanza que cabe considerar. Pareciera que pese al diagnóstico de denuncia que se presenta en la película sobre la tragedia apocalíptica generada por la injusticia, solo el amor permitirá que se mantengan los anhelos vigentes, aunque se siga escribiendo ‘con llanto’. Solo el amor podrá redimir a los habitantes de la casa del aislamiento sentimental en el que se encuentran”³⁴.

Siento que en mi vida todo me ha hablado de alguna manera, que terminó siendo representada en *Gascua*, desde la casa de mi abuela, que en la historia es la iglesia que se deteriora; de la niebla, que es el cielo en la tierra, y cómo con el pasar del día se desvanece. El difícil acceso al pueblo simboliza lo difícil que es llegar a nuestras propias emociones y de establecer los vínculos empáticos. *Gascua*, finalmente, es una búsqueda continua de mí mismo, de mis distintas versiones, de Nicolás-Alejandro, de Nicolás-víctima, Nicolás-abuela, Nicolás-victimario, Nicolás-Álvaro, Nicolás-pueblo.

³⁴ Agudelo, M. (2015). *Amor se escribe con llanto*. *Ética y Cine*. Recuperado de <http://www.eticaycine.org/La-tierra-y-la-sombra#nb3>

Bibliografía

Audiovisual

(*Hoy por hoy*). (2019, marzo 21). El camino hasta *Dolor y gloria*. Pedro Almodóvar y Antonio Banderas en *Hoy por hoy* (archivo de video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fjDNilpE6hs>

Alatríste, G. (productor), Buñuel, L. (director). 1962. *El ángel exterminador* (cinta cinematográfica). México: Producciones Gustavo Alatríste.

Almodóvar, A., García, E. (productores), Almodóvar, P. (director). 2019. *Dolor y Gloria* (cinta cinematográfica). España: El Deseo S. A.

Bustamante, D., Forero, J., Pérez, P. (productores), Acevedo, C. (director). 2015. *La tierra y la sombra* (cinta cinematográfica). Colombia, Burning Blue.

Calsberg, L. O. (productor) y Bergman, I. (director). (1968). *Vergüenza* (cinta cinematográfica). Suecia: Cinematograph AB, Svensk Filmindustri (SF).

Celis, N., Cuarón, A., Rodríguez, G. (productores), Cuarón, A. (director).
2018. *Roma* (cinta cinematográfica). México, Participant Media, Esperanto
Filmoj.

Durán, A., Nuncio, G. (productores), Clariond, A., Nuncio, G. (directores).
2020. *Camino a Roma* (documental). México, Agencia Bengala.

Farid y Diego. (1 de mayo de 2021). *El duelo (pérdida)* (archivo de video).
YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_brwSa7E9ml.

García, D., Lenouvel, T., Mecchi, L. (productores), Seigner, B. (directora).
2019. *Los silencios* (cinta cinematográfica). Colombia, Brasil, Francia: Ciné-
Sud Promotion, Miriade Films, Día Fragma Fábrica de Películas.

La Pulla (23 de enero de 2020). *Lo que se siente cuando desaparecen a un
familiar.* (Archivo de video). YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=swWUjVCWkbo&t=258s>

TED (2015). *Arte basado en confianza, vulnerabilidad y conexión.*
https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=es

Literario

(2016, Agosto 9). *¿Qué es la psicomagia?* (entrevista a Alejandro Jodorowsky) (transcripción). Recuperado de <https://serenelmundo.com.ar/la-psicomagia-alejandro-jodorowsky/>

Agudelo, M. (2015). *Amor se escribe con llanto. Ética y Cine*. Recuperado de <http://www.eticaycine.org/La-tierra-y-la-sombra#nb3>

Aguilera, A. (2013). *Componentes epistemológicos y metodológicos de la atención psicosocial a víctimas de guerra y violencia política en Colombia*. Tesis psicológica: *Revista de la Facultad de Psicología*, 8(1), pp. 68-79.

Badía, J. (2013). *La magia caos como proceso creativo y herramienta para la creación de piezas de arte* (tesis de maestría. Universidad Autónoma de

Ciudad Juárez). <https://es.scribd.com/document/461888174/Tesis-Magia-Caos-Badia>

Bergman, I. (1960). *Cuatro obras*. Ed. Titivillus.

Cardona, J. (2014). *La vergüenza* (Skamenn, Ingmar Bergman, 1968): *Guerra y deshumanización*. España.
<http://www.cineypsicologia.com/2014/03/la-vergüenza-skamenn-ingmar-bergman.html>

Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (2022). *Hallazgos y recomendaciones*.
<https://www.comisiondelaverdad.co/hallazgos-y-recomendaciones-1>

De la Paz Mellado, V. (2019, Octubre). Definición del concepto de integración social. Asesoría Técnica Parlamentaria. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.

Didi-Hubemann, G. (2012). *Arde la imagen*. Editorial Serie Ve.

Didi-Huberman, G. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo* n.º 4, 2008 (ejemplar dedicado a: Acto sobre fantasmas), pp. 280-291

Diettes, E. (2011). *Sudarios*. Colombia: Erika Diettes. Recuperado de <https://www.erikadiettes.com/sudarios-ind>

Gamboa, A. (2016). *Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia*. *Calle 14, revista de investigación en el campo del arte*, 11(19), pp. 30-42.

Giddens, A. (1991). *Sociología*. Madrid, España. Alianza Editorial.

Gómez-Tarín, F., Rubio-Alcover, A. (2013) *Narrador filmico y autoficción: nuevas posibilidades del punto de vista. La sociedad ruido: entre el dato y el grito*.

Herrera Zamudio, L. (2007). *La autoficción en el cine: una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vicent Colonna* (tesis de

doctorado, Universidad Autónoma de Madrid).
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/1680>

Lacan, J. (1978). *La familia*. Editorial Argonauta.

Martín-Baró, I. (1990). *Psicología social de la guerra: trauma y terapia*. San Salvador, El Salvador: UCA Editores.

Martín Jiménez, A. (2016). Mundos imposibles: autoficción. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, pp. 161-195.
Recuperado de <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/6979>

McKee, R. (1997). *El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Editorial Alba Minus.

Nasio, J. (1996). *El libro del dolor y el amor*. Editorial Gedisa.

Negrete, E. (2015, junio 22). *La intensidad emocional de 'La tierra y la sombra'*. *Confidencial Colombia*. Recuperado de

https://confidencialcolombia.com/actualidad/la-intensidad-emocional-de-la-tierra-y-la-sombra__240038/2015/06/22/

Nuevas posibilidades del punto de vista. Actas - V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social - V CILCS - Universidad de La Laguna, diciembre de 2013. Recuperado de http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas/033_Gomez.pdf

Pérez Echeverry, A. (29 de agosto de 2019). *Vale ritualizar nuestro duelo colectivamente, convertirlo en algo liberador. Revista Arcadia.* <https://www.semana.com/cine/articulo/entrevista-con-beatriz-seigner-sobre-la-pelicula-los-silencios/77595/>

Russell, C. (2013). *Autoetnografía: viajes del yo*, en Chris Marker Inmemoria. Ed. Ambulante.

Soriano, A. (2018). *El ángel exterminador, un enigma.* <https://medium.com/@anamariasoriano/el-%C3%A1ngel-exterminador-un-enigma-1cd32bb97ec6>

Tarkovski, A. (1986). *Esculpir el tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Vila, N. (2019). El 'síndrome de resignación' entre niños refugiados reabre el debate en Suecia al conocerse manipulaciones. 2022, septiembre 10, de La Vanguardia. Sitio web:

<https://www.lavanguardia.com/internacional/20191025/471176378350/sindrome-resignacion-ninos-refugiados-apatia-suecia-debate.html>

SONOROS

Serrat, J. (1971). *Pueblo blanco* (canción). En *Mediterráneo*. Novola.

ANEXOS

Este documento está acompañado de la primera versión del largometraje *Gascua*, que se referencia por medio de esta investigación.

Asimismo, en el *blog* <https://gascua.webnode.es/> se encuentran publicadas piezas adicionales de narración y ejercicios creativos.