Orbis. Revista Científica Ciencias Humanas
ISSN: 1856-1594
revistaorbis@gmail.com
Fundación Miguel Unamuno y Jugo
Venezuela

Luna, María Fernanda
Ruptura temporal: representación documental en lugares de desplazamiento forzado
Orbis. Revista Científica Ciencias Humanas, vol. 8, núm. 24, enero-abril, 2013, pp. 51-69
Fundación Miguel Unamuno y Jugo
Maracaibo, Venezuela

Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70926716003

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

O ORBIS
Revista Científica Electrónica de Ciencias Humanas / Scientific e-journal of Human Sciences
/ PPX200502ZU1935 / ISSN 1856-1594 / By Fundación Unamuno / Venezuela REDALYC, LATINDEX, CLASE, REVENCIT, IN-COM UAB, SERBILUZ / IBT-CCG UNAM, DIALNET, DOAJ, www.jinfo.lub.lu.se Yokohama National University Library / www.scu.edu.au / StanforEdu www.ebscokorea.co.kr, www.bib.umontreal.ca, Google Scholar, [+++]
Cita / Citation:
MARIA FERNANDA LUNA (2013).
TEMPORAL BREAKING: DOCUMENTARY REPRESENTATION IN FORCED DISPLACEMENT PLACES.
www.revistaorbis.org.ve / núm 24 (año 8) 51-69

TEMPORAL BREAKING: DOCUMENTARY REPRESENTATION IN FORCED DISPLACEMENT PLACES.

María Fernanda Luna[1]

RUPTURA TEMPORAL: REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL EN LUGARES DE DESPLAZAMIENTO FORZADO.[2]

ABSTRACT
Heterotopias (other spaces) returning to Foucault, in heterochronies as open spaces that "express a break with traditional time" (1986, p. 26). In this article, heterochronies are understood as memory layers accumulated in places of forced displacement. These sites, located in rural areas of Colombia, are depicted in documentary films produced during the period of "democratic security" (Ministry of National Defence, 2003), between 2002 and 2010. Based on the research: Heterotopia: ("other spaces") in documentaries of the Colombian armed conflict (Luna, 2011)it applies a method of discourse analysis to three documentaries on forced displacement, which is complemented by interviews and press releases about those jobs. The case studies show how the traditional sense of time, present in the daily lives of the victims of armed conflict (indigenous, peasants and children), is broken by the arrival of armed conflict. This discontinuity is projected through fragments of memory tied to a sense of place (central idea in representing Colombian documentaries).
Keywords: heterotopy, documentary, Colombian film, speech, memory.

RESUMEN
Las heterotopías (*espacios otros*), retomando a Foucault, se abren en heterocronías como espacios que “expresan una ruptura con el tiempo tradicional” (1986, p. 26). En este artículo, las heterocronías se entienden como capas de memoria acumuladas en los lugares de desplazamiento forzado. Dichos lugares, localizados en zonas rurales de Colombia, se representan en películas documentales producidas durante el periodo de la “seguridad democrática” (Ministerio de Defensa Nacional, 2003), entre los años 2002 y 2010. Con base en la investigación: *Heterotopia: (“other spaces”) in Colombian documentaries of the armed conflict* (Luna, 2011) se aplica un método de análisis discursivo a tres documentales sobre desplazamiento forzado, que se complementa con entrevistas y publicaciones de prensa sobre los trabajos. Los casos de estudio muestran como el sentido tradicional del tiempo, presente en la vida cotidiana de las víctimas del conflicto armado (indígenas, campesinos y niños), se rompe con la llegada del conflicto armado. Esa discontinuidad se proyecta a través de fragmentos de memoria atados a un sentido de lugar (idea central en la representación de los documentales colombianos).
Palabras clave: heterotopias, documental, cine colombiano, discurso, memoria.

[1] María Fernanda Luna, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad Universidad Autónoma de Barcelona, España. MariaFernanda.Luna@uab.cat
[2] En este texto los términos heterotopías y *espacios otros* -en su traducción al castellano- se entienden, siguiendo el texto de Foucault, como sinónimos.

O ORBIS
Revista Científica Electrónica de Ciencias Humanas / Scientific e-journal of Human Sciences
/ PPX200502ZU1935 / ISSN 1856-1594 / By Fundación Unamuno / Venezuela REDALYC, LATINDEX, CLASE, REVENCIT, IN-COM UAB, SERBILUZ / IBT-CCG UNAM, DIALNET, DOAJ, www.jinfo.lub.lu.se Yokohama National University Library / www.scu.edu.au / StanforEdu www.ebscokorea.co.kr, www.bib.umontreal.ca, Google Scholar, [+++]
Cita / Citation:
MARIA FERNANDA LUNA (2013).
TEMPORAL BREAKING: DOCUMENTARY REPRESENTATION IN FORCED DISPLACEMENT PLACES.
www.revistaorbis.org.ve / núm 24 (año 8) 51-69

INTRODUCCION

Heterotopias: ("other-spaces") in Colombian documentaries of the armed conflict (Luna, 2011) forma parte del estudio doctoral desarrollado dentro del grupo de investigación *Hermes: Tecnología del conocimiento y arquitectura de la inteligencia* de la Universidad Autónoma de Barcelona. Esta investigación sostiene que el concepto de *espacios otros* ó heterotopías de Foucault es útil para comprender las complejidades que involucra la representación documental en zonas rurales, particularmente en los accesos a las historias de un conflicto armado que en Colombia está muy ligado a la posesión de la tierra.

Las "heterotopías" o "espacios otros", de acuerdo a Foucault (1986), tienen la característica de ser lugares que efectivamente existen, pero por fuera del sistema regular. Tienen la capacidad de proponer realidades alternativas, así como de constituir mecanismos de resistencia. En la propuesta de Foucault, las heterotopías son examinadas desde la idea de una ruptura con el orden y la racionalidad de la modernidad. Esa es la principal razón que justifica su abordaje en estudio de la representación rural del conflicto armado colombiano, donde la presencia de la violencia en el campo, se conecta con la idea de una "modernidad rota" (Luna, 2008, p.16)

La primera etapa de esta investigación trabaja con documentales de conflicto armado producidos en Colombia durante la época de la "seguridad democrática" (Ministerio de Defensa Nacional, 2003) entre los años 2002 y 2010. Tiene en cuenta las restricciones espaciales que sufrió la población civil, particularmente en zonas rurales, derivada en gran medida de la aplicación de una política que protegió los principales centros urbanos, mientras mantuvo aislados los territorios rurales y restringió la circulación de ciudadanos en zonas estratégicas del conflicto armado.

Vale la pena destacar que al comienzo de este proyecto, en el año 2008, se presentaba cierta invisibilidad de las películas documentales que trataban la presencia del conflicto armado en las zonas rurales. Cuatro años después, el panorama ha cambiado drásticamente debido

a factores como el interés de canales de documentales globales en el conflicto armado Colombiano, las tecnologías audiovisuales de distribución de contenidos audiovisuales digitales, la creciente sistematización de los archivos nacionales y la transnacionalización de los largometrajes colombianos apoyada por políticas de Estado (Luna, 2012a, p.1565). Así, de esta invisibilidad del campo, el cine colombiano ha pasado a un creciente interés en la memoria de las zonas rurales del conflicto armado.

El proceso de memoria se ha pensado desde el contexto de las noticias de televisión en Colombia como "una tensión irresuelta entre recuerdo y olvido" (Martín Barbero, 1999, p. 40). Pero el recuerdo del lugar en el documental colombiano sobre el conflicto armado establece una relación opuesta a las noticias en tanto "dispositivos de *borramiento*[3] de la memoria" (Ibidem). Los dos polos de la dialéctica memoria/olvido estarían representados por un lado, en la exacerbación del recuerdo a través del testimonio que revisita el espacio del conflicto abriendo una heterotopía y por otro, en la reacción consciente al olvido del conflicto al que se sometieron los noticieros nacionales y que se agudizó con la televisión privada.

El concepto de heterotopía es fundamental en esta investigación si pensamos en el conflicto colombiano como consecuencia de una "modernidad rota" (Luna, 2008, *cd-rom*), precisamente porque éste concepto se refiere a lugares que desafían el orden y la pretendida linealidad del progreso. A su vez, el desplazamiento forzado en el campo colombiano funcionó, particularmente durante la seguridad democrática, como heterotopía dentro la representación mediática e institucional porque sus habitantes fueron marginalizados y expuestos a una violencia social oculta:

> Me parece que muchos discursos alrededor del desplazamiento – sobre todo los 'oficiales', que están orientados hacia políticas concretas de mejorar la situación de la población ya huida del

[3] Término con que el autor alude a un dispositivo propio de las noticias diarias en el que la acumulación de información anula la posibilidad del recuerdo.

> campo– esconden gran parte de esta problemática, que se presenta esencialmente en el campo (Oslender, 2004, p. 39).

En contraposición al olvido de la cotidianidad del desplazamiento en las noticias de televisión, las rutas de las víctimas trazan un mapa físico y emocional que Oslender propone pensar en términos de "geografías de terror" (2004, 2008). Unas geografías muy presentes en el documental, pues, si bien, los lugares del desplazamiento son espacios abandonados por el miedo, al mismo tiempo se convierten en espacios de resistencia que son representados a través del recuerdo activo ó del retorno físico. Las heterotopías en el documental de conflicto armado son los recuerdos del espacio-otro al que se regresa para contar la historia.

HETEROTOPÍAS EN EL DOCUMENTAL DE CONFLICTO: 3 CASOS DE ANÁLISIS ESPACIAL

Este artículo aborda el análisis de tres documentales enfocados en el fenómeno del desplazamiento forzado: *Pequeñas voces* (Carrillo, 2003), *La casa nueva de Hilda* (Hoyos, 2006), *En lo escondido* (Rincón Gille, 2007). Estos documentales forman parte de una muestra más amplia en la que se apoya la exploración exhaustiva de heterotopías del conflicto armado.

En general el método implementado en este estudio proviene del análisis del discurso (Rose, 2005, p.150). El diseño particular del modelo de análisis se basa en la clasificación de espacios propuesta por Lefebvre desde el campo de la geografía humana (1974, p.33). Así, las heterotopías documentales se analizan desde tres espacios: *práctico*-físico, *representado*-estético y *representacional*-social. El documental se aborda como el discurso producido por un creador que a partir de su relación con el espacio real elabora su propia "escena metafórica" (Catalá, p. 406). Se trata de un método mixto de interpretación del espacio audiovisual[4].

[4] La investigación de archivo se realizó en el CEPER, Universidad de los Andes, Bogotá financiada por la Convocatòria d'estades de curta durada 2010, PIF-UAB.

En los tres casos de estudio el complejo mundo de las consecuencias del conflicto armado se aborda desde la puesta en escena de la propia realidad. A través del testimonio documental *performativo* (Bruzzi, 2000, p. 163) los protagonistas actualizan sus memorias del evento traumático que les ha llevado a su condición de desplazamiento. Narrativamente los tres ejemplos muestran el contraste entre la continuidad del tiempo idílico de un campo representado como paraíso perdido y ruptura radical de la violencia del conflicto que aparece en estas narrativas como una discontinuidad que modifica el curso de la vida y altera las rutas cotidianas de los protagonistas. En suma, la tensión entre el deseo de volver al lugar y el miedo de encontrarse con los invasores sostiene la narración en una memoria presente.

CASO 1: PEQUEÑAS VOCES (2003)

Pequeñas voces es un proyecto de casi diez años de duración que tuvo dos etapas, la primera, a la que se ha hace referencia en este artículo, es el cortometraje que fue premio a mejor documental en el concurso *Actúa* en el año 2006 en España (Oxfam, 2008). De este trabajo nace el largometraje en 3D inicialmente llamado en inglés *Born under fire* (Ibidem), que finalmente se proyecta con el título *Pequeñas voces.* El largometraje obtuvo una circulación transnacional más amplia que la del cortometraje, en parte gracias a su selección en festivales de cine independiente entre los que se encuentra el 67 Festival Internacional de Venecia[5], donde se estrenó en el año 2010.

Pequeñas voces es un híbrido de documental y animación que mezcla testimonios reales con dibujos de sus protagonistas infantiles. El espacio remite a lo que podría interpretarse, en términos de Edward

---

Gracias a la Muestra Internacional Documental de Bogotá, el CENDOC, las direcciones de Comunicaciones y Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia, la Universidad del Valle, Pro-Imágenes y Patrimonio Fílmico Colombiano, y a las personas que aportaron material la investigación.

[5] Los datos de circulación de las películas en este artículo forman parte de la base de datos elaborada para la segunda etapa de la investigación doctoral (en proceso).

Soja, como un lugar 'real-imaginario'[6] (1996, p.11). El cortometraje crea una heterotopía con los trazos originales de los niños que, a través de este medio, reconstruyen su experiencia de desplazamiento forzado en un espacio concreto. En el cortometraje se ve como la limitación de volver a su hogar se reemplaza con la posibilidad de imaginar y, en un sentido figurativo reconstruir su identidad revisitando la tierra perdida.

Los testimonios de *Pequeñas voces* pertenecen a varios niños provenientes de municipios del oriente colombiano, refugiados con su familia en Bogotá, donde fueron parte de la ocupación pacífica al Edificio de la Cruz Roja en el año 2001. La intención del director fue ampliar estas voces de manera que resonaran en un relato emotivo que la sociedad escuchara. Carrillo pidió en la entrevista a los niños que le contaran su historia con un dibujo, basado en una simple pregunta "Por qué estás aquí" (Fontanini, 2010, *on-line*).

La heterotopía en este documental está construida a través del encuentro de un espacio ilusorio (los dibujos de los niños) que evoca un espacio real (los pueblos donde ocurrieron desplazamientos). El siguiente testimonio, extraído del cortometraje es significativo porque mezcla espacio real e imaginario y muestra la huída como un juego peligroso:

> Eso salimos corriendo para el pueblito pequeño, y como eso es loma por allá, en el Meta, ¡peor! Y eso sonaba, rumm tatatata. Y el helicóptero, tiraba humo (…) Llegaron los aviones esos de Estados Unidos y se veía como chispitas, como si fuera pólvora, todo chévere ahí ¡Uy, pero con un miedo! (*Carrillo*, 2003)

En el fragmento citado, los dibujos originales se refuerzan con sonidos y movimientos propios de la estética de juegos electrónicos, lo que amplifica la referencia a la guerra como un juego. El ejemplo explícita así la frontera borrosa de lo *real- imaginario* (Soja, 1996, p.

[6] El término en el texto original en inglés es *realandimagined.* En la traducción a castellano se pierde el juego de palabras que utiliza la palabra *land* (tierra) como puente entre lo real e imaginario.

11). Lo que aquí se pone de manifiesto es que, desde el recuerdo, el niño entrevistado percibe la guerra como un juego ilusorio, pero con consecuencias reales “chévere (...) pero con miedo”.

Si por un lado se representa una guerra casi irreal, “espectacularizada” (Requena, 1998, p.158), con helicópteros, aeroplanos y sonidos amplificados de disparo, en otras historias aparece un conflicto más próximo con guerrilleros, paramilitares y soldados que entran a las casas campesinas para ‘instalar’ un miedo cercano, más ‘real’. El conflicto próximo, más allá de la retórica inocente a la que apela el relato, cuestiona la posibilidad del juego como resistencia amenazando la continuidad del espacio familiar y el derecho a una niñez tranquila. En suma, el cruce de lo *real-imaginario*[7] como estrategia narrativa del documental, permite acceder a las contradicciones de un espacio heterotópico, que “efectivamente existe” (Foucault, 1986, p.24) como espacio del conflicto armado al margen del orden social.

A nivel de un espacio emocional, se apela a un retrato nostálgico que añora el orden existente en un campo pre-moderno. El campo se representa como un lugar idílico que existía antes de que los grupos armados llegaran a transformar la zona en espacio de conflicto. Este retrato nostálgico se refuerza con efectos de sonido de carácter bucólico: los animales, el río y la banda sonora de canciones campesinas de la región trazan un mapa de afectos hacia el lugar propio.

En cuanto al espacio físico, el cortometraje *Pequeñas voces* está compuesto de relatos que se refieren a regiones diferentes del Meta y San José del Guaviare en la región oriental de Colombia: San Luis, conocido como Pueblo Arrecho, Mapiripán, un enclave estratégico que ha sido castigado en varias ocasiones con incursiones violentas de los grupos armados, y otros lugares cuya locación exacta no se precisa en la historia.

[7] En el texto original en inglés*: realandimagined.* (Soja, p. 11)

La estructura narrativa está dividida en historias diferentes que corresponden a cada testimonio. No hay intervención de voces externas, aunque sí música y efectos sonoros. Sin embargo, a pesar del trauma que supone haber estado en medio del conflicto armado, los niños no se representan a sí mismos como víctimas. A pesar de la situación trágica del desplazamiento, en los fragmentos de testimonio seleccionados para el documental, se observa un esfuerzo de los niños por explicar los detalles de las situaciones y aún para organizarlos de forma que mantengan la atención del espectador.

Los lugares representados son los exteriores e interiores de casas rurales humildes, las carreteras, los medios de transporte y el río. Es precisamente en la representación de estas zonas rurales aisladas donde mejor se aprecia “la transformación de espacios en paisajes de miedo” (Oslender, 2004 p. 40) y donde al mismo tiempo se expresan “cambios abruptos en las prácticas espaciales rutinarias” (Idem, p. 41).

Un hecho significativo es que los niños casi no hacen diferencias explícitas entre los denominados actores armados ilegales del conflicto (guerrilla/paramilitares), aunque sus historias insinúan diferencias en las estrategias de ocupación de uno y otro grupo. En diversas entrevistas, el director ha sido reticente a enmarcar la película desde una perspectiva política ó ideológica, y privilegia la visión infantil:

> “Lo importante es que estos no son niños tristes. Estos son niños alegres que juegan y todo. Que han tenido una situación tenaz, pero también ellos, se desconectan y vuelven a ser niños y juegan. Y eso es lo importante de dar esta visión ¿no?. Que no son... pues sí, es terrible los niños, pero ellos siguen siendo niños y siguen jugando”. (Carrillo, 2008)

En general, el relato de *Pequeñas voces,* escenificado a través de la interfaz de un documental animado, busca la identificación con la mirada infantil que se plantea como resistencia ante el dolor de las memorias del conflicto. A su vez la animación funciona como licencia narrativa que permite al documental refugiarse en el mundo de la

fantasía, si bien, lo hace a partir de una heterotopía que se abre en la frontera entre el espacio real y el imaginado.

CASO 2: LA CASA NUEVA DE HILDA (2006)

La casa nueva de Hilda, estrenado en la IX Muestra Internacional Documental (2007), es un documental hecho en tránsito, la historia de un movimiento constante a lo largo de la ribera del río Atrato. Su protagonista, es hija de un líder indígena del grupo Embera-Chamí, comunidad que habita en Playita al noroccidente de Colombia. Debido a la presencia de los grupos armados, Hilda y su familia tienen que mudarse, una y otra vez, en busca de un lugar seguro.

Este grupo fue desplazado por los actores armados tres meses antes de que empezara el rodaje del documental. A lo largo de 114 minutos, resultado de tres años de seguimiento (2007, p.20), el espectador es parte de la experiencia de un nuevo nomadismo causado por el conflicto armado. La película, grabada en zonas de difícil acceso, comunica una sensación de incertidumbre:

> Ellos estaban esperando la presencia del Estado ó de las ONGs que usualmente acompañan estos retornos, pero en el último minuto, el Estado decidió suspender los planes de acompañarlos a la zona (S. Hoyos, comunicación personal, diciembre 13, 2010).

Los hombres de la comunidad se reunieron y decidieron volver a Playita con sus familias, porque en el lugar al que llegaron después del desplazamiento no tenían comida ni vivienda en condiciones adecuadas. Incluso, sin contar con garantías de seguridad suficientes, la comunidad indígena decidió arriesgarse al retorno. Cuando la directora del documental llegó a grabar se encontró con esta situación y decidió entrar con ellos a la selva para documentar el retorno:

> Al principio era difícil. Cada vez que los niños de la comunidad veían la cámara lloraban porque pensaban que era un arma. Teníamos que trabajar para que se acostumbraran a la cámara. Hilda fue de gran ayuda en este proceso. Yo le expliqué a ella que como el machete era su instrumento la cámara era el mío y ella les

> explicó lo mismo a los niños de la comunidad. (S. Hoyos, comunicación personal, diciembre 13, 2010)

Así, en el documental, la distancia entre la cámara y el grupo indígena se minimiza por la confianza construida entre la protagonista y la documentalista. Hilda parece acostumbrada a la presencia de la cámara y se siente confiada, incluso para decir que tenían miedo de hablar sobre lo que le había pasado a su pueblo con la llegada de los grupos armados. Hilda, como personaje, muestra su capacidad para relacionarse con la cámara que, más allá del seguimiento directo, ubica el trabajo en el límite con el "documental performativo" (Bruzzi, 2000, p. 163) "Hilda es una mujer maravillosa, fue ella quien me dijo: Si quiere saber qué pasó, yo le puedo contar toda la historia" (S. Hoyos, comunicación personal, diciembre 13, 2010).

La voz de Hilda varía a lo largo del documental, algunas veces es más expositiva: "somos de Playita. Yo me llamo Hilda Chamí, de Playita. Somos de allá" (Hoyos, 2006). En otros momentos habla directamente a la documentalista quién está siempre fuera de la escena: "la casa mía, aquí es que yo vivía, este es mi coco, este es mío. Vea como tienen todo derrumbado, este camino es de ellos." (Hoyos, 2006). Más allá del tono enfático que tiene su testimonio, en la heterotopía del camino a su antiguo hogar, está siempre presente la nostalgia por lo que ha cambiado drásticamente con la llegada del conflicto armado.

Durante el documental, Hilda lidera la escena; va guiando a la cámara a través de trochas selváticas, mientras cuenta diferentes historias que ocurren en medio de la búsqueda de su nuevo hogar. El documental se estructura desde el espacio utópico del retorno, desde el sueño de encontrar una porción de tierra libre de la influencia de los actores armados. En últimas, se espera la llegada a una especie de "tierra prometida" que permitirá a Hilda y a su comunidad lograr la aspiración de vivir en paz.

> Yo nací aquí en este río y mi papá era de ahí, mi abuela era de ahí, por eso es que no queremos caminar para otra parte sino ahí.

(Pero), si lo vemos mal tenemos que cambiar a otra parte (*Hoyos*, 2006).

Estructuralmente el documental es un seguimiento de tres años (Alados, 2007) al grupo indígena que relata las dificultades que tuvieron para regresar a su propia tierra debido a la presencia de actores armados. Con la cámara a hombro, narra su impotencia como comunidad sin armas que no podía hacer nada más que seguir caminando en busca de comida "Siempre hablamos, lo único que sabemos es pelear con la lengua, pero ellos pelean con armas de verdad." (Hoyos, 2006).

Este relato trata de "movimientos físicos en el espacio causados por el contexto de terror" (Oslender, 2004, p. 43). Dichos movimientos son consecuencia del desplazamiento, en este caso de grupos indígenas que vuelven con la intención de habitar de nuevo sus tierras. El regreso a Playita se convierte en una utopía y se observa entonces un "cambio radical en el sentido de lugar" (idem, p. 42) donde pasan de ser una comunidad establecida al movimiento constante por una heterotopía de retorno que re-define su cotidianidad.

Sin embargo, la tierra no es sólo una necesidad práctica para este grupo de 'nuevos nómadas'. Desde la historia de Hilda se puede entender cómo la pertenencia al territorio conecta con la vida espiritual de la comunidad indígena. En algunos apartes, ella se refiere al cordón umbilical de su padre, sus siete hijos y al suyo, que están enterrados en *Egoró*[8], una palabra que en lengua Embera significa la tierra a la que pertenecen. Esta acción sugiere una metáfora de identidad que ata el cuerpo a su territorio ancestral uniendo así el espacio interior y exterior. De esta manera se ve cómo la ruptura que deja el desplazamiento forzado puede ser aún más profunda para estos grupos en términos físicos y simbólicos.

Desde las luchas simbólicas de resistencia a la dura realidad de la guerra, que se manifiesta en la ocupación de la tierra de los indígenas

[8] La palabra dio nombre a la primera versión de la misma historia: Egoró (Hoyos y Adrián), reportaje periodístico anterior al largometraje documental.

para operaciones militares, el documental muestra como el espacio de una comunidad que pertenece a un territorio ancestral tiene que emprender el nomadismo, costumbre que no les es propia, para protegerse del conflicto armado.

Paradójicamente, el espacio del documentalista como otro, esa figura que viene de fuera y que configura el viaje como hilo conductor de la película, es el que aquí permite la apertura de una heterotopía de resistencia para Hilda y su pueblo, quienes contando con esa compañía, pueden emprender la vida cotidiana que se graba en el camino. En *La casa nueva de Hilda* el espacio del desplazamiento se hace metáfora del eterno retorno de una comunidad en busca de la tierra a la que pertenecen.

CASO 3: EN LO ESCONDIDO (2007)

En lo escondido narra la vida de Doña Carmen Muñoz, una mujer mayor que vive en San Juan de Rioseco, vereda remota localizada en la región central de Cundinamarca, Colombia. Carmen cuenta, desde la tradición oral campesina, que incontables misterios rodean su casa y asegura que su desgracia se debe en parte a un pacto que no logró cerrar con una bruja mucho tiempo atrás. El fracaso derivó en la pérdida del don para predecir el futuro y con ello quedó expuesta a convertirse en víctima de las criaturas que habitan *En lo escondido*.

Este documental es la primera parte de la trilogía *Campo hablado* dirigida por Nicolás Rincón Gille, realizador independiente radicado en Bélgica. Este trabajo, realizado con fondos de la comunidad belga, recibió premios como el Joris Ivens del Festival Cinéma du Réel 2007 en Paris y el premio del público el Reencontre International du Cinema du Montreal (RIDM, 2007) en el mismo año. En Colombia se estrenó en la X Muestra Internacional Documental (MID, 2008).

De acuerdo a una de las primeras publicaciones sobre este trabajo, se editaron 20 horas de material grabado en cinco meses de montaje y se tomó la decisión de conservar los planos secuencia para respetar el ritmo natural de la narración oral campesina (Castrillón, 2007, p. 142-143).

El espacio rural ocupa un lugar privilegiado en este documental, donde el ambiente de misterio se refuerza con el uso demarcas simbólicas (v.g. la cruz, la luz tenue de la vela). La fotografía tiene un tono de penumbra dominante, mientras el montaje recurre a transiciones clásicas como la luna llena, la lluvia torrencial y los relámpagos. Así, en la película el silencio y la quietud del campo son metáforas del miedo que afecta a la protagonista. Detalles de figuras como las huellas de una gallina grabadas en el cemento, el movimiento rítmico de las hojas de plátano y los silbidos del viento hacen que la ruralidad propia del espacio real de grabación incida en el espectador a un nivel más profundo que el del testimonio.

El miedo, al principio del documental, se ubica fuera, entre los paisajes solitarios de las plantaciones de café y plátano, pero a medida que el relato avanza, se entiende que la soledad está instalada en el cuerpo y el alma de su protagonista, como resultado de una vida difícil: “Tanto que he luchado yo en la vida y nunca he sido feliz”. (En lo escondido, 2007). Aunque, ella no se presenta como una víctima, sino como una mujer que, al escenificar su propia historia, desafía el silencio. En el documental el aislamiento y la pobreza quedan eclipsados tras el mundo mítico que narran los habitantes rurales.

Carmen toma el control de la puesta en escena de su propia realidad. Esta especie de testimonio *performativo* (Bruzzi, 2000, p. 163) parte de la intención de dar protagonismo a las formas de la tradición oral campesina (Rincón Guille, 2010, online). La cámara está fija y la acción calculada ocurre en un dispositivo casi teatral, donde los movimientos de los personajes están predefinidos para el encuadre. Como resultad se observa una estrategia de movimientos controlados, que reta la lógica de las cabezas parlantes, mientras resalta la oralidad como acción, más que como contenido de la historia.

Las acciones de Carmen, aunque en la misma locación, cambian de lugar con frecuencia. De noche, en su habitación, cuenta la dura historia de la hija que dio a luz con problemas físicos y que moriría horas después del nacimiento. Durante el día habita la cocina, donde recuerda malas experiencias con su ex-esposo, en una relación donde

el maltrato la hacía sentir casi como un animal. Pero la cocina también es el espacio donde aparece tranquila, mientras comparte tranquilamente con su madre o con su compañero. En el exterior, en contraste, está el misterio, donde en la noche, donde se lamenta de haber perdido el poder para predecir el futuro "así no podía saber lo que iba a pasar." (Rincón Gille, 2007)

La estructura narrativa tiene tres líneas dramáticas: la primera, es la historia del miedo que toma forma en las leyendas de terror que, en la superficie, envuelven el documental. La segunda línea, es la vida personal de Carmen, llena de micro-historias que escenifica a partir de objetos: una tijera, un fósforo, una cuerda, son pretextos narrativos para escenificar las dificultades y resistencias de su vida cotidiana. Finalmente, en el nivel más interno, está el trauma del desplazamiento, no explícito hasta el final de la película. De noche, bajo el portal de la casa, se desvela la intención profunda de una obra que conecta leyenda y realidad para expresar la esencia del miedo. Lo que siente una pareja de campesinos, sola, ante la amenaza latente del conflicto armado.

En Colombia menospreciamos la cultura popular. El campesino, que vive entre los llamados "agentes del conflicto" en medio de esa violencia, no es sólo víctima, se apropia de su realidad y la trasciende. En un país tan clasista como el nuestro, aún con las mejores intenciones hablamos por ellos y yo quise hacer una película no sobre, sino con mis personajes. (Castrillón, 2007, p. 140)

En lo escondido es una metáfora que funciona en dos sentidos: el miedo a lo sobrenatural y el miedo a una violencia física, 'real': "No te preocupes que no hemos visto nada, lo que es peor sucede En lo escondido," reza el estribillo de la canción del grupo 1280 Almas (Castrillón, 2007, p. 143). La frase es una marca de apertura de sentido que confirma la presencia de la visión romántica, heredera de cuentos góticos. También cabe subrayar el manejo de un espacio fílmico 'fantasmal', porque en la mayoría de los cambios de escena no hay plano de ubicación. Esto tiene el efecto de hacer que el personaje habite un espacio dislocado donde escenifica sus miedos. El "paisaje de

miedo" (Oslender, 2004, p. 40) se transforma así en un escenario que re-define la situación de conflicto.

En lo escondido no se suele clasificar como un documental de derechos humanos y es difícil de enmarcar en una ideología política determinada. Aunque, la decisión de volver a las tradiciones rurales, es cercana al naturalismo y denota un eco de nostalgia por un orden social pre-moderno. Orden que en la película es transformado por aquellos que hoy pertenecen a lo que aún se llama "cultura popular" (Castrillon, 2007, p. 140). El director hace uso de metáforas audiovisuales propias del lugar rural, pero a su vez es consciente de la distancia que significa habitar un mundo diferente (N. Rincón, comunicación personal, diciembre 14, 2012). Las leyendas de la tradición oral campesina tienen aquí el poder de reducir la distancia entre ciudad y campo, apelando a una forma de narrativa universal.

Un aspecto interesante es cómo la película se apropia de lugares que expresan la violencia a través de indicios mímimos: La casa desgastada, la luz mortecina de un bombillo viejo, una fecha inscrita en el piso, el murmullo del campo que anuncia tormenta. Estas selecciones son parte de la intención de intervenir la realidad sin quitar realismo. Tal como afirma el director "En mi trabajo documental me interesa poder revertir una visión 'neutra' y objetiva del paisaje para poblarlo de todo un saber y una narración que le dan sentido" (Castrillón, 2007, p. 143).

En la última escena se observa un cruce entre el espacio físico: el portal de la casa donde tuvo lugar el desplazamiento y el espacio interior del miedo: metáfora visual construida desde la densidad de la noche que rodea la casa. Al final, la tensión se resuelve. Cármen es la dueña de su propia historia y eso le permite volver y desplazar su propio miedo alejándolo de la presencia física de los actores del conflicto para transformarlo en un miedo a los mitos y leyendas de las tradiciones orales. Se trata, en palabras del director de:

> Describir una realidad en la que la magia fuese concreta y un imaginario en el que la realidad fuese bastante onírica. La

> tradición oral es también una manera de trascender la realidad, transformarla, asirla, dominarla (Castrillón, 2007, p. 141)

Pero si el espacio de lo inconsciente se representa a nivel metafórico a través de indicios ambientales clásicos; en contraposición, los antagonistas son presencias ajenas a la imagen, criaturas que permanecen ocultas. Carmen, privilegiando las historias imaginarias, incluso relaciona la realidad del desplazamiento, con su drama de la pérdida de los poderes para anticipar el futuro.

Finalmente, la heterotopía alcanzada por el realizador es el espacio escondido del inconsciente de la guerra que Carmen libera al final, por medio de la escenificación de la presencia de aquellos de los que ella no se atreve a hablar pero que advierte como esos seres que acechan *En lo escondido*, hasta donde no llega el límite de sus leyendas.

En resumen este documental funciona en un entramado de representación que se teje con el romanticismo de la vida rural, el simbolismo de las supersticiones orales y el recuerdo de las acciones de los grupos armados en la zona del conflicto. Finalmente, entre la yuxtaposición de paisaje bucólico, leyendas tradicionales y memorias traumáticas del desplazamiento, tiene lugar en la heterotopía rural que sostiene la poética audiovisual de *En lo escondido.*

CONCLUSIONES

Desde este estudio el documental se entiende como un objeto de análisis clave que, en el análisis espacial propuesto, permite comprender las metáforas elaboradas desde una realidad en constante cambio. Los tres casos de análisis apuntan a *espacios otros* negados por la sociedad, heterotopías rurales a las que, sin embargo, se llega desde el sistema de producción institucionalizado que existe en grandes ciudades. Dichas heterotopías muestran la otra cara de una modernidad rota, donde el tiempo se ha fracturado para dejar paso a un espacio pre-moderno de un campo que resiste y anhela el retorno a un equilibrio anterior a la violencia.

El documental, se entiende así como una herramienta de producción de memoria que escenifica espacios de conflicto armado, tradicionalmente aislados de la imagen video. A su vez, el análisis va más allá del cine como espacio de representación estética, porque las decisiones de creación están, en diferentes grados, relacionadas con decisiones éticas que regulan la distancia del documentalista con los sujetos participantes.

El documentalista, tiene siempre la capacidad de entrar y salir de la zona de conflicto, mientras la vida de los protagonistas está determinada por dicha zona. Por lo tanto, las decisiones de distancia, encuadre, gestos, voz, narración, movimientos de cámara y performance se construyen sobre una heterotopía: un espacio real habitado por seres humanos, que aunque se presten al testimonio *performativo*, no son actores, sino personas que deben convivir con las consecuencias de la representación audiovisual de sus lugares cotidianos.

La puesta en escena de los recuerdos y la materialización del lugar imaginario en el montaje, destacan como aspectos que cuestionan la idea del documental que representa la realidad. Aunque muchas perspectivas de estudios fílmicos dan por superada esta discusión, sin embargo, las preguntas éticas de la representación documental y los conflictos entre decisiones éticas y estéticas siguen presentes en la práctica documental. Además, en las grabaciones en zonas de conflicto armado los conflictos éticos son más sensibles que en cualquier otro tipo de cine y por lo tanto, aún merecen una reflexión profunda.

En las heterotopías documentales se puede observar cómo las dinámicas de lo ético: las relaciones con las personas en el lugar real del conflicto y lo estético: las decisiones de metáforas basadas en la realidad, configuran el espacio representacional que se inscribe y circula en la obra. El movimiento ético consiste en recordar que no se trabaja con actores y que la exposición audiovisual de personas y situaciones puede tener consecuencias en su vida cotidiana. En cuanto al aspecto estético, cada documental define su propia estrategia para acortar la distancia entre documentalista y sujeto. Al final se tiene un

puente a una poética realista que muestra la reacción íntima a la guerra.

Finalmente, cuando se hace referencia a los documentales como heterotopías del conflicto armado es en el sentido de un reflejo de la realidad. Se trata de un espacio-otro cuya entidad dentro de la película, aunque no existe materialmente en el momento en que se emite, porque es memoria, es una imagen que re-significa el lugar real del conflicto armado.

REFERENCIAS

Amidi, A. (2009). *Born under fire*. *Documentary about war in Colombia.* Disponible en: http://www.cartoonbrew.com/feature-film/born-under-fire-documentary-about-war-in-colombia-15429.html. Última visita 1 de febrero de 2013.

Bruzzi, S. (2000). *New documentary: A critical introduction*. Londres: Routledge.

Carrillo, J., (2008). Oxfam presenta a Jairo Eduardo Carrillo. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=2SnIGmjvvkY. Última visita 1 de febrero de 2013.

Carrillo, J. (2003). (Director). *Pequeñas voces*. [Documental]. Colombia: Producción Independiente.

Carrillo, J. y Andrade, O. (Directores). (2010). *Pequeñas voces*. [Documental]. Colombia: Ennovva, RCN Cine, Cachupedillo, Jaguar.

Castrillón, M. (2007). "En lo escondido" de Nicolás Rincón. *Revista Universidad de Antioquia* 289, 140- 143

Català, J.M. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la cultura visual*. Bellaterra: Servei de Publicacions Universitat Autónoma de Barcelona.

Codhes. (2010). ¿Consolidación de qué? Informe sobre desplazamiento armado, conflicto armado y derechos humanos. Boletín (77) Disponible en: http://www.codhes.org/images/stories/pdf/
bolet%C3%ADn%2077.pdf. Última visita el 1 de febrero de 2013.

Documentales 10ª Muestra internacional documental. Disponible en: http://www.muestradoc.com/2010/index.php?option=com_content&view=article&id=297&Itemid=189&lang=es. Última visita el 1 de febrero de 2013.

Fontanini, F. (2010). *El drama del desplazamiento interno en Colombia visto por los niños.* Disponible en: http://www.acnur.org/t3/index.php?id=559&tx_ttnews%5Btt_news%5D= Última visita el 1 de febrero de 2013.

Foucault, M. (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, 16 (1) 22-27

González Requena, J. (1999). *El discurso televisivo. Espectáculo de la posmodernidad.* Barcelona: Cátedra.

Hoyos, S. (2006). (Directora). *La casa nueva de Hilda*. [Documental].
Colombia: Independiente, FDC -Ministerio de Cultura.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space.* Oxford: Blackwell

Luna, M. (2008). Entre la crónica y el melodrama *XXV Congreso nacional de lingüística, literatura y semiótica*. Memorias. Medellín: Universidad de Antioquia, Universidad EAFIT, Universidad de Medellín. cd-rom. ISBN 9789587141993

Luna, M. (2011). *Heterotopias ("other spaces") in Colombian documentaries of the armed conflict*. Tesis de Maestría. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, (Inédito).

Luna, M. (2012a). En busca del campo perdido. Transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano. *Revista Comunicación,1*(10): 1565-1579.

Luna, M. (2012b). Breaking times: documentary representation in times of forced displacement. Comunicación presentada en NECS 2012: Time networks: screen and media memory. Lisboa, 21de junio.

Martín Barbero, J. (1999). Medios, olvidos y desmemorias*. Revista Número, 24*, 38-42.

Ministerio de Defensa Nacional. (2003). *Política de defensa y seguridad democrática*. Bogotá: Presidencia de la República. Disponible en: http://www.oas.org/csh/spanish/documentos/Colombia.pdf. Última visita el 1 de febrero de 2013.

Muller, M (2010). *67th Venice International Film Festival.* 1-11 de septiembre. Disponible en: http://www.labiennale.org/en/cinema/archive/67th-festival/screenings/sept5.html. Última visita el 1 de febrero de 2013.

Oslender, U. (2004). Geografías del terror y desplazamiento forzado en el pacífico colombiano. En Restrepo, E. y Rojas, A. (Eds.) *Conflicto e (In)visibilidad.* (pp. 35-52). Popayán: Universidad del Cauca.

Oslender, U. (2008). Geografías del terror: un marco de análisis para el estudio del terror .*Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales.* Barcelona: Universidad de Barcelona, 12, (270) (144). Disponible en: www.ub.es/geocrit/sn/sn-270/sn-270-144.htm. Última visita el 1 de febrero de 2013.

Prize Winners. 2007 en RIDM. Disponible en: http://www.ridm.qc.ca/en/programmation/prize-winners. Última visita el 1 de febrero de 2013.

Rincón, N. (s.f.). *Campo Hablado. Un projecte documentaire de Nicolás Rincón Gille.* Recuperado de: http://www.campohablado.com

Rincón Gille, N. (Director). (2007). *En lo escondido*. [Documental]. Bélgica: VOA asbl y Céntre de l'Audiovisuel à Bruxelles.

Rose, G. (2005). *Visual Methodologies*. London: Sage

Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journey to Los Angeles and other real and imagined lands.* Malden: Blackwell.

Those waiting in the dark- Festival. En Cinema du Réel .Recuperado de: http://www.cinemadureel.org/en/news/2168-those-waiting-in-the-dark-festival. Última visita el 1 de febrero de 2013.

9a Muestra internacional documental. 17-23 de septiembre. Catálogo. Bogotá: Alados.

10a Muestra internacional documental. 22-28 de octubre. Catálogo. Bogotá: Alados.