

# Heterotopías y desalientos en *Pisingaña* (1985): una mirada cinematográfica al conflicto armado rural colombiano<sup>1</sup>

Carlos-Germán van der Linde / Universidad de La Salle

## Cine, conflicto armado y el concepto de heterotopía

*Pisingaña*, de Leopoldo Pinzón (1985), es una película colombiana basada en *El terremoto*, de Germán Pinzón (1966), hermano del director y quien realizó el guion (Restrepo 1984; Rey y Bernal 1986). La historia relatada en la novela se concentra en los dramas cotidianos, la abulia y la opresión que padece la clase pequeño burguesa capitalina, mientras que la historia de la campesina víctima del conflicto armado tiene mayor relevancia narrativa en la pieza cinematográfica. *Pisingaña*, según Rueda y García (2015), es el primer argumental colombiano en tratar la expulsión del campo y su migración a los centros urbanos. De acuerdo con las autoras, hubo que esperar casi dos décadas para que la cinematografía del país volviera sobre ese tópico con *La primera noche* (2003), de Restrepo.

La película ofrece un cuadro del conflicto armado en tiempos de negociación de desarme: la filmación inicia en 1982 y logra exhibirse en 1985 (Bernal 1986, 9), por lo que es contemporánea a los procesos de negociación de La Uribe, Meta con las FARC, de Hobo, Huila con el M-19 y de Corinto, Cauca con el EPL (Fundación Paz y Reconciliación 2019). Según la oficina de la Unidad de Víctimas, para 1984 había un acumulado de 60.285 personas desplazadas y en 1985 hubo 14.334 desplazados.<sup>2</sup> A pesar de este marco, Pinzón no logra todavía impulsar —ni el cine nacional está preparado para hacerlo— un giro en la aproximación cinematográfica a la guerra en las regiones. No consigue esa suerte de vuelta a lo rural, al campo como escena, drama y argumento del conflicto armado en las representaciones audiovisuales (Ospina 2017), que se constata en el siglo XXI, en particular a partir de la Ley del Cine —ley 814 de 2003— (Ospina 2019, 149. Cfr. Laurens 2009; Wood 2010; Luna Rassa 2012; Malagón 2020). La historia se conforma con indicar que el conflicto armado es la causa del desplazamiento forzoso del campesinado. No hay tratamiento sociológico, psicológico ni antropológico del territorio rural. Pese esta deficiencia, *Pisingaña* sí es un predecesor que, en los últimos años, se ha ganado la atención de la crítica académica interesada en representaciones sobre la violencia (Wood 2009; Suárez 2012; Silva 2017; Monje 2020).

*Pisingaña*, a inicios de los años ochenta, inaugura una narrativa temprana del conflicto y propone la clave de la

persistencia histórica de la violencia política en la constitución de la identidad nacional a través de las siguientes palabras: “la primera violencia, el Bogotazo, la segunda violencia. Siempre la violencia”. Esta frase es dicha igual por dos personajes que pertenecen a dos generaciones distintas. Una generación que nació a comienzos del siglo XX —la madre de Jorge, el coprotagonista— y otra generación que nació a mediados de siglo —un compañero de trabajo de Jorge, coetáneo suyo—. El siglo XX colombiano ha sido la historia de violencias constantes. El fenómeno del desarraigo forzado, vivido por la campesina, reactiva la violencia como una experiencia concreta.

Graciela, por su parte, es el personaje principal de la película y se la escenifica como representación del sujeto rural que llega a Bogotá. En la trama, es la imagen de los campesinos desplazados por la guerra del conflicto armado. Ella no relata su propia historia como víctima ni como subalterna, es narrada desde la focalización de Jorge (Monje 2020), que representa al hombre blanco burgués (Wood 2009, 50). Esto hace que en primera instancia la película se perciba como estereotipada (Suárez 2012; Silva 2017). En la ciudad se emplea como doméstica del matrimonio compuesto por Jorge y Helena, y las dos historias de vida, la urbana y la rural, se cruzan. El encuentro de estos dos sustratos humanos se enmarca en el gran debate del país sobre la paz, sin dar un tratamiento político al mismo. Se conforma con la esfera familiar, y desde ahí el trabajo de Pinzón cierra el hiato inicial de una violencia distante y ajena, e introduce una fuerza no violenta que suspende la normalidad de la familia abúlica de clase media (Wood 2009, 48). El campo y la ciudad son los dos escenarios puestos en contraste por la película para revelar sus tensiones distópicas y sus posibilidades de reconciliación en el intento de una heterotopía (Foucault 1986).

El concepto de heterotopía aparece por primera vez en la obra foucaultiana en *Les Mots et les choses* (1966), en un sentido muy distinto al que tiene lugar en la conferencia, dictada en 1967, publicada en francés solo hasta 1984 y traducida al inglés en 1986. En *Las palabras y las cosas*, la heterotopía se afina en el lenguaje verbal, en el discurso (Harvey 2000, 183), mientras que en la conferencia el concepto se vincula con lo espacial y lo temporal y, sobre todo, es el ámbito donde los dispositivos toman forma (Sacco et al. 2019, 201). No obstante la diferencia, conserva en su semántica los rasgos de heterogeneidad, multiplicidad, oposición a la utopía,

concreción material y transgresión tanto de las reglas del lenguaje (Foucault 1968, 3), como del conjunto de relaciones designadas (Foucault 1986, 24).

En cuanto a la recepción de la noción, se destacan Lefebvre (1991; 2003), Hetherington (1997) y Harvey (2000), entre otros. Según el primero, la heterotopía ayuda a explicar la variedad de espacialidades o topías (1991, 163, 366; 2003, 37, 131), incorporando de la propuesta de Foucault el que en los márgenes de los terrenos homogenizados emergen resistencias heterológicas y heterotópicas (1991, 373; 2003, 129). En efecto, la apertura heterotópica del lugar hace parte de las condiciones de posibilidad de la producción de espacio (Lefebvre 1991). Hetherington diferencia entre transición (*transition*) y aplazamiento (*deferral*) porque con ello la heterotopía resalta el orden espacial que constituye los territorios no como cosas sino como procesos (ix, 8, 54, 69). En particular, el proceso mismo es un terreno de neutralización, que constituye sitios de diferencia y de donde emergen los nuevos órdenes sociales heterotópicos, con la característica de ser ámbitos del “no todavía” en busca de un “allá” que nunca se concreta como una cosa. Con esto, Hetherington intenta demostrar que las heterotopías, por un lado, son relacionales más que ontológicas y, por otro, son modos alternativos de ordenamiento social (141).

Harvey entiende que a través de la heterotopía foucaultiana las conexiones con el orden social dominante se podría romper, invertir o, al menos, atenuar. Lograr esto supone un poder o conocimiento que a su vez es susceptible de ser redistribuido en sitios de diferencia como ámbitos donde los modos alternativos de relacionamiento sean posibles (2000, 185). Así, el concepto tiene la facultad de mejorar la comprensión de la heterogeneidad de los espacios. Sin embargo, critica Harvey, tanto en el sentido foucaultiano como lefebvriano, la heterotopía no puede escapar con facilidad de la noción de cierre, pues la apertura de la heterogeneidad del espacio-otro no puede permanecer indeterminadamente abierta, es decir, como latencia. Debe cristalizarse en algún momento o, lo que aquí resulta ser inseparable, en algún lugar. Convertirse en realidad obliga algún tipo de permanencia, de institucionalización (186).

A partir de la apretada síntesis sobre el concepto de heterotopía, en este artículo se considera que este tiene la virtud de animar modos alternativos de ordenamiento social que, por su propia condición de concreción en la realidad, tenderán a una fijación, a una suerte de inercia (la clausura). Sin embargo, por su otra condición heteróclita y tendencia a la renovación, siempre estará dispuesto a la reforma de las mismas estructuras que ha producido. El cine como lenguaje, por sus propias dinámicas de clausura y apertura, es susceptible de ser leído de manera productiva a través del concepto de heterotopía, en su doble dimensión de signifiante y significado. En esta dirección, Luna Rassa (2012) avanzó una importante reflexión para el cine colombiano sobre la violencia

y, en particular, sobre el conflicto armado acontecido en la ruralidad.

Considero, como Rassa (1581-1582), que el concepto de heterotopía es versátil para auscultar la cinematografía sobre el conflicto armado rural y, en particular, *Pisingaña*, porque permite examinarla como un encuentro problemático de subjetividades más que una oposición entre lugares: el campo y la ciudad. La formulación heterotópica que propongo radica en atender el encuentro de los personajes, con todo lo problemático que ello conlleva, y explorar si tal encuentro logra fundar un espacio-otro definitivo o no consigue librarse de las asimetrías de una zona de contacto ni de los ordenamientos sociales imperantes.

### El conflicto armado y la inviabilidad del campo

En herencia de la visión romántica de la naturaleza, se crean imágenes idealizadas de lo rural y del pasado (Elias 1989). El sentimiento romántico ubica la idealización en un punto apartado en el tiempo (*then*) y en el espacio (*there*). Desde la distancia de la ciudad, se recrea una paisajista que parece evocar un paraíso perdido. En esta dirección, *Pisingaña* aporta dos contenidos. El hijo adolescente del matrimonio de Jorge y Helena dice: “A mí sí me parece una animalada venirse a esta ciudad inmunda, donde no cabe otro tugurio. Y además, dejar la vida sana y la tranquilidad del campo” (Pinzón 1985, 33:13–33:23). El otro contenido es la escena inicial que abre la película. El inicio corre sin presencia de humanos, el mundo rural está compuesto por sonidos e imágenes de la naturaleza. Ambas visiones bucólicas de inmediato son canceladas. Y el campo idealizado se convierte en un escenario distópico.

En relación con el segundo contenido, deja en claro desde el inicio que el territorio rural ya no es más la casa común para el campesinado. El horror en el campo es la estética con la que se funda el universo narrativo del argumental: entra la bota militar, suenan disparos, una gallina es abaleada en la pantalla; con cámara al hombro —en un plano subjetivo— se huye de la escena y solo se detiene por un par de instantes para enfocar unos anteojos rotos y luego una prótesis dental, hasta que entra al plano, de manera abrupta y con brevedad, una joven mujer. Un fundido en negro separa estas imágenes que acompañan los créditos y da paso a la historia en la ciudad.

En relación con el primer contenido, tan pronto el hijo adolescente termina de decir “la vida sana y la tranquilidad del campo”, la película muestra la agresión sufrida por Graciela Alvarado. Poco a poco la escena de la violación va aumentando en intensidad, dramatismo y exposición. La paisajística romántica tiene una existencia fugaz, no se materializa como un sitio posible. Tanto en el contenido de

las imágenes (la violencia) como en el sintagma filmico (la interrupción), la paisajística se deshace de inmediato. De esta manera, se desmonta la imagen romántica del adolescente — para quien es notorio que no vive en la ruralidad de forma permanente— y del público de la película que coincidiera con este personaje.

La película se funda así con la imposibilidad de un campo como signo de libertad y realización (*locus amoenus*). El pacto narrativo de la película es una invitación de cancelación: niega la vida rural como experiencia del romanticismo por vía de la violencia. Con ello se vincula el relato ficcional con las tesis de los científicos sociales sobre los motivos estructurales del conflicto armado rural. Según Ortiz (1985) y Berquist (1992), entre otros, el conflicto armado se origina en una disputa por la tierra que reclaman los trabajadores del campo. Pronto los partidos políticos dominantes coaptan esas tensiones y se ideologizan en una confrontación entre el pensamiento conservador y el liberal. El resultado es una larga y compleja historia de violencias políticas en Colombia y un desplazamiento masivo del campesinado a las ciudades. El éxodo interno causado por la guerra puede postularse como uno de los rasgos de la identidad nacional de finales e inicios de siglo (Rueda 2004, 402).

En la guerra, han participado diversos agentes: al inicio, las organizaciones campesinas armadas, los grupos de auto-defensas, las guerrillas y, luego, los paramilitares. En la novela *El terremoto* (Pinzón 1966), es claro que el comando violador se hace pasar por el Ejército y no cabe duda de que son bandoleros (26). El señalamiento a los bandidos o bandoleros, hecho en la novela que para 1966 contiene su propia ambivalencia: ¿o son los bandoleros del bipartidismo o son las recién constituidas guerrillas?, pervive en la película: ¿se alude ahora al Ejército o al paramilitarismo?

El público ya sabía que Graciela estaba siendo vigilada, ahora se confirma que la mirada acechante es la de un grupo armado de ambigua identificación. No tiene insignias oficiales en sus uniformes que ofrezca una acusación indiscutida, pero el porte de botas de cordones sirve de indicativo de que se trata de una acusación contra el Ejército Nacional.<sup>3</sup> Las botas pantaneras son distintivas de los grupos guerrilleros y estos, por oposición, se refieren a los militares del Ejército como “patiamarrados”. En una nota de prensa del 1995 se escucha la expresión, en una de las arengas de la guerrilla, en la toma a Silvania, Cundinamarca: “Méтанles candela a esos patiamarrados, méтанles una bomba, gritaban los subversivos armados” (*El Tiempo* 1995). En *Alias María* (Rugeles 2015), los guerrilleros también usan esta expresión para referirse a los soldados.

Es claro que el señalamiento no corresponde a la guerrilla porque los agresores acusan a Graciela de colaboración con los “bandoleros” y los “subversivos”. Estas son etiquetas empleadas para referirse con desprecio a las guerrillas. Dicha

manera de nombrar, al tiempo, revela el carácter antirrevolucionario de los agresores. Desmarcarse de una acusación fácil a la guerrilla, en tanto enemigo público e indiscutido del gobierno y, por acción discursiva, de la nación (Blair 1995), y dejar abierta una posible alusión al Ejército o el paramilitarismo, no es suficiente para demostrar la existencia de un tratamiento político o ideológico frontal por parte del director.

Pinzón se conforma con la exposición de la causa del desarraigo; por lo tanto, el tratamiento de la razón política es residual (Suárez 2012, 64). Sin embargo, es importante considerar tal alusión al menos por dos razones. Primera, por fuera de la ficción, se tiene que para mediados de la década de 1980 ya es reconocido que el abuso de poder del Ejército, cuya fundación en 1953 tuvo el objetivo expreso de reprimir las guerrillas campesinas provenientes del conflicto bipartidista (Ortiz 1984). Segunda, se ironiza la legitimidad del Estado en relación con el monopolio exclusivo de la violencia en aras de conservar la unidad nacional, pues, contemporáneo al filme ya se sabe del siniestro matrimonio del paramilitarismo con las Fuerzas Armadas colombianas (Reyes Posada 1991). Esto pone en duda la objetividad y la imparcialidad de la lucha desde el lado oficial.

*Pisingaña*, recurriendo a una suerte de estética macabra como expresión del exceso de la violencia, muestra las caras sonrientes de los guerreros, mientras allanan la finca de Graciela. Acto seguido, destruyen el rancho. En clave simbólica, destruir el hogar es equivalente a la destrucción de la humanidad, al dejar a la persona sin lugar para habitar su mundo, porque la víctima no tiene más alternativa que dejar su territorio. Claro está, la película se encarga de mostrar que ese atentado no se queda solo en el plano de lo simbólico. Graciela, en tanto cuerpo femenino, es apropiado como botín de guerra, entonces, su cuerpo se convierte en objeto de una violación masiva.<sup>4</sup> Así, el campo nunca más será un ámbito de libertad. Por la violencia del conflicto armado se ha convertido en un *locus terribilis*<sup>5</sup> o una *dystopia*.<sup>6</sup>

La distopía aniquiladora de la vida en el campo deja de ser un mero dato, un suceso que acaece allá, en una zona alejada. Pinzón busca que la experiencia violenta sea compartida por su espectador (Rey y Bernal 1986, 18) y de esta manera se rompe la distancia de una violencia ajena (Wood 2009). A través de un plano subjetivo desde el punto de vista de Graciela, se ubica al espectador en el lugar de la víctima. El comandante del escuadrón militar se acuesta sobre Graciela, y al hacerlo también los espectadores quedan bajo la sujeción del victimario. Un beso grotesco del comandante, en un primerísimo primer plano, se transforma en una enorme boca que devora la pantalla y con ella engulle a los espectadores. La pantalla se funde en negro (48:06). El espectador no ve nada, solo oye los gritos de la mujer siendo violada. El efecto estético transporta al espectador a la realidad de la ficción: la tortura de Graciela es sufrida por el espectador.

*Pisingaña* “engulle” al espectador en la imagen devastada del campo y de la violación por el garante de su bienestar. El Estado, a través de su aparato de captura, en nombre de la defensa de la paz, se atribuye el derecho a penetrar los cuerpos de la sociedad civil, en especial los de las mujeres (Rueda y García 2015; Gómez Sánchez 2019). He aquí la distopía que articula la película sobre el proyecto de país: la violación es el eje narrativo de la película hasta convertirse en una obsesión (Suárez 2012, 61). La violación aglutina en el argumental la experiencia del conflicto armado. Así lo expresa su director en una ponencia para el Foro sobre dramaturgia y cine latinoamericano: “Hay, sobre todo, un relato terco que atraviesa la historia, que rompe la narración y hace flexible la estructura, que es obsesiva y enfática” (Pinzón 1986, 21).

El conflicto armado rasga el cuerpo femenino (el de Graciela) y decapita el cuerpo masculino (el padre de la campesina). En su conjunto, los cuerpos femenino y masculino, esto es, el sujeto rural, son desterrados y arrojados a la ciudad, un sector desconocido para ellos. Su extranjería es presentada con tintes cómicos —algo impertinentes— cuando Graciela se pierde en el barrio al salir a la tienda o queda aturdida con el ruido de la brilladora. Más allá de la posible exotización por el tono distendido, esta inadecuación del sujeto rural en la ciudad explica la posterior necesidad de crear vínculos de pertenencia para que el nihilismo de la violación y su actualización onírica no la ahogue. Para poder vivir y no solo subsistir, los desplazados crean nuevos vínculos de permanencia que pertenecen al orden de lo subjetivo, personal y afectivo, sin recurrir a una identidad política envolvente como la patria o la nación. En esto último coinciden Pinzón (1985) y Rueda (2004, 405).

Quienes no son guerreros deben abandonar su lugar originario si quieren sobrevivir. *Pisingaña* y una narrativa literaria y cinematográfica<sup>7</sup> denuncian que la violencia —en el modo bélico del conflicto interno— crea vorágines, que no solo cancelan cualquier paisajística romántica de las áreas rurales, sino que, sobre todo, imposibilitan el devenir del campo en tanto espacio-otro. En consecuencia, resulta inviable como *locus amoenus* (ámbito de realización) para el campesinado, y la imagen del rancho en llamas mientras Graciela es acusada y violentada se vuelve metonimia de esa vorágine (distopía). Esto lo informa *Pisingaña* y lo confirma, por ejemplo, *Los colores de la montaña* (de Carlos César Álvarez, 2010), 25 años después. En esta última, la madre debe huir con su hijo, Manuel —el protagonista—, si quiere evitar el destino de su esposo y salvar al niño. He ahí el orden causal por el cual Graciela llega a la ciudad, quizás con la esperanza de encontrar una zona segura donde ponerse a salvo. Sin embargo, la película bloquea la idea de la ciudad como el espacio de civilización y progreso.

## La ciudad como otra expresión distópica

La caracterización de Jorge Castro, el empleador de Graciela, como representante de la clase media y burocrática de un país en vía de modernización, que además se encuentra en una crisis matrimonial letárgica, proviene de *El terremoto* (Pinzón 1966). La novela urbana, casi veinte años después, alimenta al personaje cinematográfico y le presta el drama matrimonial abúlico de la clase media-alta capitalina.

Jorge es un empleado de oficina en un cargo de mando medio que comparte con su clase los sueños pequeño-burgueses de tener una casa amplia y bonita, comprar un televisor de última tecnología y costearse viajes. Para su esposa es muy importante tener tiempo libre dedicado al ocio. Una vía para acceder a él es tener una empleada del servicio, lo que se convierte además en un signo de estatus y cierta holgura económica. Dicho ideal de *confort* del matrimonio sirve de bisagra en la trama, pues será la ocasión para que Graciela llegue a emplearse en esa casa como doméstica.<sup>8</sup> Así las cosas, Colombia es un país donde se comprueba la idea de David Harvey de que, a pesar de todos los males de la ciudad, las áreas urbanas sirven como refugio para las opresiones rurales (Harvey 2000, 158).

En pos de lograr ese sueño de comodidad y estatus, Jorge debe someterse a los maltratos de su jefe, un alto ejecutivo del sector empresarial urbano. El subalterno es removido de su cargo y puesto en una posición inferior por no haber reproducido las prácticas de dominación sobre sus propios subordinados. El balance de su vida profesional es de profunda insatisfacción y de un vacío vital, que solo encuentra disipación en un bar. Este es la única zona de sociabilidad espontánea, libre de las presiones de clase. No obstante, también es un lugar que se presta, de modo confuso, a la liberación de las presiones cotidianas, en parte charlando con los amigos o jugando billar y, sobre todo, a través del acoso a las mujeres: las meseras en el espacio cerrado del bar. Suárez señala la coincidencia de los personajes y los lugares donde tienen ocasión las conversaciones sobre la violencia política del país y las expresiones de violencia de género (2012, 63-64). Allí se anudan las prácticas de la violencia pública y privada, simbólica y material. En este momento, la película crea una analogía en la que las mujeres de la ciudad se encuentran en posiciones de vulnerabilidad como las mujeres del campo, y los hombres civiles son tan acosadores como los hombres militares. Esta analogía parece pasar desapercibida ante la fuerza de la estética grotesca de la violación sexual.

En el plano familiar, las cosas no marchan mejor. La vida sentimental de Jorge es tan monótona y burocrática como la del trabajo. Helena, su esposa, es anémica; posible

somatización de la infelicidad que le produce su matrimonio. Sin olvidar que ella es hipocondriaca. Si se acepta la interpretación anterior, entonces, es viable proponer que la hipocondría es el grado superlativo de la somatización de su insatisfacción sexual y existencial. La vida familiar y afectiva de Helena parece espejo de la historia de vida de su suegra. He aquí una rápida enunciación femenina de las relaciones sociales y familiares: las mujeres persisten en conservar el matrimonio por asegurar que los hijos crezcan al lado de sus padres. Los varones, por su parte, recurren a las amantes, a las prostitutas o al acaso como sustitutos de las relaciones con sus esposas. Por supuesto, en esta escena, las grandes insatisfechas son las esposas de la clase media (de las otras clases no se dice nada en la película), porque sus maridos no las aman con cuidado y ellas no acuden a prostitutas o a amantes. Tampoco la maternidad se presenta como plan de realización, aunque sí se abraza como sustituto. Por lo que vivir una fantasía de clase burguesa exitosa es todo el sustento anímico para Helena.

La falsa idea de la realización personal por medio de la consagración al trabajo le roba tiempo, energía y disposición al amor. Así se ve en la escena en la que, después de ocho meses de no tener encuentros sexuales, por un breve instante, la conversación de los esposos se carga de tensión sexual; sin embargo, esta no se desarrolla porque no hay tiempo para el amor: la cámara realiza un *zoom in* y un *zoom out* para encuadrar la tensión sexual que se detona por el erotismo de un seno a medio exponer (Pinzón 1985, 1:26:48). Las únicas bellas palabras del matrimonio dichas en toda la película, tienen lugar en ese momento. Intercambian un par de cumplidos, pero con rapidez se produce el momento anticlimático en que, para Jorge, es más memorable la fecha del campeonato de su equipo de fútbol que la fecha de cumpleaños de su esposa. Sin duda, esa última vez que hicieron el amor se debió a la euforia de él por el triunfo de su equipo de fútbol y no como una verdadera manifestación de amor. Así, la energía libidinal nunca se carga y, menos, se desenvuelve en la pareja en el presente de la narración fílmica, porque del pasado de pareja no se sabe nada, solo que tienen dos hijos.

A esta altura, la película ha optado por una postura de deconstrucción de cualquier utopismo. Foucault no cree en el modelo de la utopía como una imagen esperanzadora y reparadora. Antes bien, considera que el dinamismo continuo se encuentra por fuera de ella. Según Foucault, la utopía sería un modelo correctivo de la realidad social, es su imagen invertida como en un espejo. De esta torsión resulta una sociedad perfeccionada, pero solo posible en un espacio virtual:

Utopias are sites with no real place. They are sites that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of Society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces. [...] The mirror is, after all,

a utopia, since it is a placeless place. In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror. (Foucault 1986, 24)

Harvey es más radical y considera que la utopía es un artificio que teme al caos y se asegura en el orden y la inmovilidad (Harvey 2000, 159-63). Si la utopía es el grado máximo y feliz de realización de una sociedad, por inferencia, cualquier cambio por fuerza debería conducir al deterioro. La fibra política de la utopía desemboca en una dinámica policiva que reprimiría la dialéctica del progreso social. Esto lo comprende Harvey como el componente panóptico de la utopía que antes vislumbraba Foucault. En consecuencia, el utopismo por asegurarse esa suerte de perfección tiende al exceso de control: “The rejection, in recent times, of utopianism rests in part on an acute awareness of its inner connection to authoritarianism and totalitarianism” (Harvey 2000, 163).

El anterior cuadro utópico tiene mucho de autoritarismo y control. Estos rasgos tienen, en la película, un correlato en la estructura empresarial: la oficina del jefe de Jorge, como espacio representado que activa metáforas sociales sobre lo que debe ser el poder y el éxito (Luna Rassa 2012, 1581), es signo de alto estatus al ser tan amplia y ostentar objetos de modernidad tecnológica y de lujo. A su vez, la empresa está ubicada en los pisos altos de un edificio de arquitectura moderna, con una imponente vista a la ciudad. El jefe siempre marca una posición jerárquica ante sus empleados, quienes viven algún grado de explotación y acoso laboral. El mensaje es que para ser un alto ejecutivo hay que ser una suerte de déspota con los empleados. De esta manera, la película revela que si el modelo de progreso está marcado por la clase ejecutiva empresarial (y no por la agraria o la industrial), se caracteriza por ser abusivo y, hasta cierto grado, autoritario. Harvey sostiene que las figuras de la ciudad y de la utopía se entremezclan desde hace mucho: “In their early incarnations, utopias were usually given a distinctively urban form and most of what passes for urban and city planning in the broadest sense has been infected (some would prefer ‘inspired’) by utopian modes of thought” (2000, 156). El costo de ese modelo es la insatisfacción y la falta de felicidad de sus subalternos. La película bloquea la idea de la ciudad como el ámbito de civilización y progreso. En este punto, Pinzón contradice los postulados de la modernidad intelectual promovidos por Sarmiento en *Facundo*. Bogotá, antes de ser una ciudad letrada, es la ocasión de la opresión de una clase empresarial-ejecutiva sobre la fuerza laboral pequeño-burguesa. En *Pisingaña* no se habla de la clase obrera. Esta omisión no es un defecto, es una mirada a otro lugar de la sociedad ya observado por *Chircales* (Rodríguez y Silva 1972).

*Pisingaña*, una vez más, denuncia que tanto en la ciudad como en el campo existen fuerzas aplastantes generadoras de sujetos insatisfechos o derruidos, pues sus espacios vitales no son lugares de realización: don Jorge siente vértigo y tiene una constante impresión de que ha perdido algo, su pálida esposa es dependiente e hipocondriaca y Graciela tiene pesadillas que reviven su violación. Hasta aquí se comprueba una visión desalentadora por parte de la película, desde la cual no son posibles las analogías románticas del tipo “el campo es a la libertad lo que la ciudad es a la constricción” ni analogías modernistas como “la ciudad es a la civilización lo que la selva es a la barbarie”. En consecuencia, las imágenes utópicas del campo y la ciudad resultan insostenibles. Los sentidos económicos, políticos o anímicos que —se pensaba— ordenan aquellos sitios se quedan vacíos, tal cual como la experiencia frustrante del yo (sujeto masculino que habita la ciudad) y la alteridad (sujeto femenino que habita el campo). Así, tanto la paisajística bucólica del campo como la modernidad burguesa de la ciudad están atravesadas por una representación distópica. Hasta este punto, sin embargo, son dos fenómenos paralelos. Distantes el uno del otro, puestos en contigüidad. Es claro que la violencia del conflicto armado sigue siendo un asunto con una locación predeterminada: la ruralidad. La ciudad es escenario de insatisfacciones y de cierta sintomatología nihilista. Aunque muchas veces las distopías adoptan formas urbanas (Harvey 2000, 157), la ciudad no es la geografía de la violencia política. Pinzón pone sobre la mesa una violencia económica y laboral, desconectada del conflicto armado hasta que Jorge y Graciela se encuentran.

### Breve ensayo de una heterotopía de la reconciliación

En una entrevista publicada en *Arcadia*, en 1986, el director opina, sobre la escena del intercambio sexual entre Jorge y Graciela, que “[e]l encuentro los supera a ambos y los dos vislumbran una nueva posibilidad. Por un instante son otros: los que podrían haber sido” (Rey y Bernal 1986, 18). En función de ese instante, la película abandona su tono distópico y ensaya un sector distinto, uno heterotópico. Las heterotopías son, por su etimología, espacios-otros, sin la virtualidad que, en el filme, aplica para el campo visto desde la ciudad o el modelo de éxito empresarial ejecutivo anhelado por el matrimonio burgués.

La posibilidad de un ensayo reconciliador se fundamenta en que las heterotopías toman una amplia variedad de formas o realizaciones particulares sin una suerte de esencia universal que las defina a todas ellas *per se* (Foucault 1986, 24). Es oportuno recordar que el concepto remite menos al área física y más a una red de relaciones. Luego, no es un concepto extensivo sino relacional. Por eso, se lo concibe como un emplazamiento (Foucault 1986) y un proceso (Hetherington

1997), que tienen a la apertura como condición necesaria para producir espacios (Lefebvre 1991) y agrupaciones de relaciones (Foucault 1986). La pregunta anticipada es si esta producción de un ámbito heterotópico reconciliador en *Pisingaña* puede ser permanente: de fondo se interroga si los relacionamientos interpersonales horizontales fueron sólidos y si no es así auscultar la fuente de su fracaso.

La heteropía en la película configura una pausa momentánea de la tradición machista (jerárquica) y da lugar a otro orden social, uno de tipo solidario (horizontal). Ha hecho carrera que los hombres asedien a las mujeres, y eso lo muestra la película cuando Jorge y sus amigos van a la calle (de las pocas tomas en zonas abiertas) a acosar mujeres con miradas y piropos (Wood 2009, 49; Suárez 2012, 62). Ya en la casa (área cerrada) se revela la tradición de que los patrones y sus hijos se creen con el derecho a acorralar a las empleadas domésticas, asumiendo a la mujer subalterna como un capital de estatus (según Helena) y sexual (por ejemplo, para el hijo mayor del matrimonio). Respondiendo a esa naturalización del acoso, Jorge besa a Graciela. Ella, por supuesto, reacciona rechazándolo, aun cuando ya se había manifestado cierta inclinación favorable por su patrón. Graciela se desmaya ante el beso y al recuperarse intenta suicidarse. Es claro que prefiere la muerte a otro abuso sexual (Pinzón 1985, 53:19-55:24).

En ese preciso instante, Jorge entiende que él ha sufrido por más tiempo, pero ella ha sufrido más con mucha mayor intensidad (Pinzón 1985, 55:35-55:52). Esa comprensión produce un giro afectivo (Clough 2007): Jorge le asegura a la niña que se cortarían las manos antes que hacerle daño. El hombre deja de ser un depredador y ellos dos se articulan a través del juego infantil de la pisingaña. El juego es un flujo de afectos que les permite a estos dos sujetos insatisfechos buscar un mediano balance entre la supervivencia y el bienestar (Clough 2007, 71). La promesa confiable de no agresión es aceptada y creída por la niña y así Graciela se convierte en Pisingaña. Este nombre cariñoso es el símbolo de la reparación.

El nuevo punto axial —la reconciliación desplaza a la violación— permite que Jorge y Pisingaña vivan por un breve tiempo un emplazamiento esperanzador, para un hombre mayor, profesionalmente frustrado y emocionalmente vacío, y para una niña campesina pobre, violada y afectivamente destrozada. La habitación de Pisingaña es la sede de esa heterotopía. El emplazamiento esperanzador se abre sitio en la distopía de ese hogar infeliz.<sup>9</sup> Esto hace que la identificación del concepto no sea coincidente con el postulado de Luna Rassa sobre “la zona rural como un espacio-otro del conflicto” (2012, 1580), porque no es suficiente ser otro lugar para constituirse en lugar-otro. Es condición de esta heterotopía particular abrirse campo dentro del mismo orden social hegemónico como una externalidad *dentro* del ámbito homogeneizado de la casa (Lefebvre 1991, 373).

En oposición a la estética grotesca de la violencia con un campesino decapitado y una adolescente violada en masa (Silva 2017) y en oposición a la diferencia de edad, este instante de cuidado y entrega goza de pausa: Pisingaña con alegría recoge flores de un jardín ajeno<sup>10</sup> y Jorge espera nervioso fuera de la habitación, mientras toma la fortaleza y determinación para tan importante experiencia (su aguardar se escenifica en una secuencia de casi cuatro minutos). Es importante señalar que el encuentro no sucede de inmediato tras el juego de la pisingaña. En el interregno se muestra a Graciela contemplando el portarretrato con la foto de Jorge (Pinzón 1985, 1:00:05) y a este confrontando a un amigo por referirse a la violación de Graciela con burla y menosprecio (1:02:30).

Una vez reunidos en la habitación, una imagen poética —a mi juicio la más bella del filme— simboliza el deseo y temor de Pisingaña: se cubre de pies a cabeza con la cobija (1:09:49). Ella ha estado escribiendo en un cuaderno el nombre de Jorge como si fuera un ejercicio de caligrafía o una plegaria. Ese cuaderno y las guirnaldas, destacados con primeros planos, son expresión de los vínculos de pertenencia creados por Graciela (Rueda 2004, 405). Graciela desde hace un tiempo ha estado anhelando no a su patrón, sino a un hombre a quien amar y por quien ser amada. Ella le confiesa, aún arropada, que ha puesto y quitado los adornos cada noche. Mientras dice esto, la cámara hace un acercamiento al rostro cubierto. Jorge le desvela la cara, la llama —por segunda vez en la cinta— Pisingaña y ella sonríe con amor (1:10:38).

La pausa y delicadeza en el tratamiento de este encuentro contrarrestan lo repelente que puede ser, para muchos espectadores, la sexualidad de un hombre mayor con una adolescente, la sexualidad de un patrón con su empleada. El intercambio de miradas, en la heterotopía esperanzadora, interpela a la desplazada y doméstica de una nueva manera. Ella deja de ser un sujeto estereotípico y ahistórico que debe ser clasificado y narrado, ahora es un intersujeto con Jorge (Wood 2009, 51). En atención a la escena del juego de la pisingaña, la horizontalización heterotópica es de doble vía: Graciela le pregunta si él no siente asco de ella (por haber sido violada) y Jorge le cuestiona si no sería al revés (en alusión a la diferencia de edad, más que su posición de poder). Graciela responde que no es asco, siente miedo de no poder querer a un hombre (por su daño emocional y corporal) (Pinzón 1985, 59:42 – 59:56). Entonces la heterotopía significa, al inicio, retar los prejuicios y arribar a la mutua aceptación, y, después, intentar un terreno neutral para un nuevo ordenamiento (Hetherington 1997, 141).

El rebautizo, en cuanto refundación del ser, repara los afectos de la mujer antes dañada. Pisingaña, ahora, acepta al hombre con el delicado gesto de cerrar los ojos mientras es besada, lo cual es signo de reconciliación con su pasado y con el otro masculino. Aquella noche, en esa pequeña habitación, una nueva sociedad aconteció. Esa habitación debe

entenderse como un microcosmos. La representación de un microcosmos no es una versión en miniatura de la realidad, es la posibilidad de otro mundo deseable; pero con una fuerte característica de diferencia: ser un mundo-otro.

Si en la escena del juego de la pisingaña Jorge supo abrigar a Graciela, ahora es ella quien lo acoge y es por quien la heterotopía esperanzadora tiene ocasión. Jorge la llama Pisingaña por segunda vez en reconocimiento de la ritualidad de poner los adornos en la noche y quitarlos a la mañana, de esperarlo, de aceptarlo: “Yo sabía que era para usted, como saber que me voy a morir” (1:12:03). Tras estas palabras, vuelven los primeros planos a las decoraciones como significante, extendido al cuaderno y a las flores, del amor y del emplazamiento horizontal. Después de hacer el amor, los dos personajes aparecen adornados con guirnaldas y flores. Se entiende que la pueril pilatuna de robar flores tiene por propósito embellecer la habitación —como un siglo antes lo hiciera María para Efraín, en *María* de Jorge Isaacs— y coronarse con ellas.

En este punto climático, la película interroga a su público si esa heterotopía puede escapar de manera definitiva de las fuerzas petrificantes del pasado, de las convenciones artificiosas y de la dominación de clase. Si tiene la potencia suficiente para ser ella misma un nuevo ordenamiento que se haga a un lugar en la sociedad. *Pisingaña* deja muy en claro que no es posible, pues la heterotopía se frustra en el mismo momento de su realización. Esto debido, primero, a la intervención de Helena, la esposa, y, segundo, a la reacción de Jorge. La esposa sorprende a la pareja. Se concreta así el riesgo del descubrimiento que se anunciaba en la yuxtaposición de las imágenes de los amantes y de Helena en la cama matrimonial. Ese acto de reordenación —de vuelta al orden hegemónico— no es resultado de un reclamo de fidelidad, en tanto expresión, equivocada o no, del amor. Por el contrario, la esposa y su reacción son la vigía de las buenas costumbres, que no es nada distinto a guardar las apariencias. Jorge lo sabe, por eso las únicas palabras que le dirige a Graciela son: “el bien siempre gana” (1:14:42). Con ello, vuelve a su rol de patrón y se pone del lado de las tradiciones.

No es el deseo o el derecho de realización de Helena que resulta irreconciliable con la vivencia reparadora de Graciela. Es la posición de la patrona, del viejo orden social, que en silencio encara a Jorge y le demanda tomar partido. Graciela sabe la respuesta de antemano, por eso le dice a Jorge como despedida y sentencia: “Al fin y al cabo yo me voy. Pero pobre usted que se queda” (1:14:53). Con mucha lucidez la adolescente interpreta bien la reacción cobarde de Jorge, quien al verse sorprendido juega el papel ridículo de estar borracho y confundido. Esta respuesta no se corresponde con la dedicación mostrada por Graciela. Ella sabe que Jorge acaba de renunciar a la heterotopía recién fundada. Con los vectores de permanencia y salida del texto “Al fin y al cabo yo me voy. Pero pobre usted que se queda”, Graciela es consciente de la imposibilidad del nuevo ordenamiento social por

el que se esforzó. Al menos en lo inmediato, ella saldrá de esa topía que consiste en una convivencia vacía y monótona, pero siempre en busca de signos de estatus. Esto es lo que Harvey denomina la “utopía burguesa”: un ordenamiento de las prácticas sociales familiares, del hogar y la vivienda, de la economía doméstica (tanto del dinero como de los sentimientos), y del barrio.

En la entrevista de 1986 (Rey y Bernal), Pinzón concibe el encuentro sexual como la cristalización de una nueva heterotopía. Sin embargo, al revisar con atención las secuencias en el interregno del juego de la pisingaña y el intercambio sexual, se comprueba que la respuesta frágil y regresiva de Jorge puede anticiparse. Resulta problemático que la determinación expresa de Jorge de acostarse con Graciela sea una reacción machista: en el salón de billar sus colegas siguen acosando a las camareras; excepto Jorge, pero este tampoco les recrimina. Ellos emplean palabras descalificadoras, como “sirvienta” para referirse a Graciela y Jorge no protesta. Solo se sobresalta ante la mención de la violación en masa con el agravante de denominar “clientes” a sus violadores (1:02:31). La resolución de la escena, que debilita el giro afectivo referido antes, es que Jorge se toma las burlas como un desafío a su ego masculino y se propone acostarse con Graciela esa misma noche. El objetivo no se alcanza porque su hijo mayor lo anticipó en el acecho. El padre lo reprende con absoluto cinismo y se refiere a la muchacha como “sirvienta”. Evoca el respeto que debe haber en esa casa y le prohíbe volver a acercársele. Allende el cinismo, la puesta en escena del reclamo parece más motivada por celos, como expresión del macho dominante que reclama su reinado, que por un sincero sentimiento de empatía hacia la mujer vulnerable y vulnerable.

Después de la noche de la imposibilidad de la heterotopía, sus gestores son derruidos tanto en lo simbólico como en lo material: Jorge es removido de su cargo, que le significa quedar en una posición de desmejoramiento financiero, esto es, un fracaso como sujeto burgués. El final de la película muestra a Jorge en la misma monotonía de salir a trabajar y darle dinero a su esposa. Abulia de la que tanto reniega, pero por la que opta en el momento decisivo. Esta salida contrasta con la bella película colombiana *Confesión a Laura* (Osorio 1990): Santiago, otro hombre burgués insatisfecho, quien, por muy diferentes razones tampoco se queda con su amante, Laura, decide dejar la casa en medio del caos de El Bogotazo. Eso le significa una ruptura con la cotidianidad y la obtención de su libertad: librarse de la dominación de su esposa Josefina y caminar a su realización individual. Mientras que Jorge se postra ante la abulia: sale de casa como un día cualquiera, como ayer, como hace un año. El cobarde Jorge prefiere abdicar su felicidad y la de Graciela en una heterotopía que resistir a las fuerzas centrípetas de la pequeña burguesía.

Las consecuencias para Graciela son el destierro, por segunda vez, de su lugar de realización (*locus amoenus*),

a saber, el microcosmos heterotópico. La regresión de su nombre-otro, Pisingaña, y, por tanto, volver a ser la doméstica anónima y ahistórica. Esto es, volver a la postal exotizada de la alteridad rural. En este punto, se comprueba que la perspectiva de Wood —“no longer standing as dominant and subaltern” (2009, 51)— no es extrapolable más allá del breve ensayo heterotópico. Por otra parte, se descubre también que, casi dos años después, Graciela se ha suicidado. Incluso cuando no hay evidencia filmica contundente, se puede sostener que lo ha hecho como reacción a un nuevo acoso sexual (el intento de suicidio tras el beso no consentido es indicativo de esta posibilidad). Si se acepta mi hipótesis de la causa del suicidio final, se debe entender que las fuerzas devastadoras de la ciudad, en cuanto espacio distópico, finiquitaron la tarea destructiva iniciada en el campo por el conflicto armado. Ante ese estado de cosas, el desaliento invade Or la película: el fracaso de una heterotopía esperanzadora solo da cabida al interregno machista y la adherencia definitiva de Jorge al orden hegemónico de la utopía burguesa.

### El desaliento como salida

La obra temprana de Pinzón, *Pisingaña*, de alguna manera abreva en la representación audiovisual de la identidad nacional en el cine predecesor, a saber, la contraposición entre la élite (la ciudad, clase ejecutiva y la burguesía) y lo popular ahistórico que espera ser narrado (lo rural, el campesinado y la mujer) (Puerta 2015, 78-81). La guerra librada en los campos colombianos es la materialización de la tensión de fuerzas poderosas, entre otras, las fuerzas centrípetas (de la matriz conservadora) y centrífugas (de la liberal). Estas matrices interpretan de manera opuesta todo plan de progreso y modernidad del Estado nación. Por lo mismo, el conflicto armado, representado por la cinematografía de Colombia — en tanto una voz, entre otras, articuladora de la gran narrativa de lo regional y nacional—, es un examen a las fracturas y recomposiciones del proyecto de país.

*Pisingaña* no elabora ningún tipo de versión nostálgica del pasado que una utopía quisiera recuperar y proyectar al futuro. El sentido profundo de la película es que una sociedad heterotópica *no* es posible para Colombia. La bota militar cancela la posibilidad del campo como una heterotopía y la obra de Pinzón no consigue hacer una recuperación de una representación de lo rural (en el sentido de Luna Rassa 2012), pues, aunque ironizada, la paisajística aportada por los personajes es distante y exotizante. La migración a las ciudades tampoco es una alternativa, y la muerte de Graciela, como resolución de la película, es la comprobación.

La posibilidad de la heterotopía estribó en el enclave de horizontes humanos y no de lugares. Radicó en el emplazamiento definido como una intersección (no tan solo la contigüidad) de dos sujetos culturales distintos, cuya consolidación

no se logra por completo. Esto es, la horizontalización se fractura pronto y el diferencial de poder —patrones y

empleada— se reactiva. Así, el desaliento final se devora todo, como la boca del comandante que viola a Graciela.

### Obras citadas

- Acosta, Luisa Fernanda. 1998. “El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958”. *Signo y Pensamiento* 17, no. 32: 29-40.
- Arbeláez, Carlos César, dir. 2010. *Los colores de la montaña*. El Bus Producciones, Jaguar Films.
- Berquist, Charles, ed. 1992. *Violence in Colombia. The contemporary Crisis in Historical Perspective*. Delaware: SR Books.
- Blair, Elsa. 1995. “La imagen del enemigo. ¿un nuevo imaginario social?”. *Estudios Políticos* no. 6: 47-71. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5263628>.
- Caballero Calderón, Eduardo. 1954. *Siervo Sin Tierra*. Madrid: Alcázar.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Estadísticas del conflicto armado en Colombia*. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/estadisticas.html>.
- Clough, Patricia Ticineto, ed. 2007. *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- Drouilleau, Félicie. 2010. “Etre bonne à Bogotá dans la deuxième moitié du XXe siècle: Lectures del *El día del odio* de J. A. Osorio Lizarazo”. *Les Cahiers d’Artes. Art, littérature et témoignage en Colombie: la part des femmes* no. 5: 59-78.
- El Tiempo*. 1995. “Métanles candela a esos patiamarrados”. *El Tiempo*, mayo 29. Acceso 11 de noviembre de 2021. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-334363>.
- Elias, Norbert. 1989. *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 1968. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Frost. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. 1986. “Of Other Spaces”. *Diacritics* 16, no. 1: 22-27.
- Fundación Paz y Reconciliación. 2019. “Procesos de paz en Colombia”. Acceso 15 de noviembre de 2021. <https://www.pares.com.co/post/procesos-de-paz-en-colombia>.
- Gómez Sánchez, Luz Tatiana. 2019. *Mujeres Bizarrras: Cuerpos y resistencias en las narrativas del conflicto armado colombiano*. Tesis de maestría. Universidad de La Salle. [https://ciencia.lasalle.edu.co/maest\\_filosofia/35](https://ciencia.lasalle.edu.co/maest_filosofia/35)
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 1987. “Locus terribilis”. En *La vorágine: Textos críticos*, compilado por Monserrat Ordoñez, 233-36. Bogotá: Alianza.
- Harvey, David. 2000. *Spaces of Hope*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hetherington, Kevin. 1997. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. New York: Routledge.
- Isaacs, Jorge. *María*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Laurens, Mauricio. 2009. “Campo, ciudad y procesos sociales en el cine colombiano”. *Comunicación y Ciudadanía* no. 2: 86-95. <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/comciu/article/view/1843>.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Traducido por Donald Nicholson Smith. Massachusetts: Basil Blackwell.

- Lefebvre, Henri. 2003. *The Urban Revolution*. Traducido por Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Luna Rassa, María Fernanda. 2012. “En busca del campo perdido: transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano”. En *Narrativas audiovisuales: convergencia mediática, transnacionalización e intercambio cultural*, editado por Virginia Guarinos y María Jesús Ruiz Muñoz, 1578-92. Sevilla: Universidad de Sevilla. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6091121>.
- Malagón, Camilo. 2020. “Post-Conflict Visual Ecologies: Violence and Slow Violence in *Chocó* by Jhonny Hendrix Hinestroza and *La tierra y la sombra* by César Augusto Acevedo”. *Revista de Estudios Colombianos* no. 55: 30-41. <https://orcid.org/0000-0002-6743-4749>.
- Monje, Daniel. 2020. “Percepciones de la violencia en Colombia a partir de la película *Pisingaña* de 1985”. *Fuera de Campo* 4, no. 1: 56-71. <http://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/wp-content/uploads/2020/06/FDC12-FueradeCampo.pdf>.
- Ortiz, Carlos Miguel. 1984. “Las guerrillas liberales de los años 50 y 60 en el Quindío”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* no. 12: 103-53. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/36180/37642>.
- . 1985. *Estado y subversión en Colombia. La violencia en el Quindío años 50*. Bogotá: Fondo Editorial CEREC.
- Osorio Gómez, Jaime, dir. 1990. *Confesión a Laura*. Focine, ICAIC.
- Ospina Pizano, María. 2017. “Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema”. En *Territories of Conflict*, editado por Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen, 248-66. Rochester: University of Rochester Press.
- . 2019. *El rompecabezas de la memoria: Literatura, cine y testimonio de comienzos de siglo en Colombia*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Pinzón, Germán. 1966. *El terremoto*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Pinzón, Leopoldo, dir. 1985. *Pisingaña*. Focine.
- . 1986. “Ponencia de Leopoldo Pinzón para el Foro sobre dramaturgia y cine latinoamericano”. *Arcadia* no. 13: 20-21.
- Puerta Domínguez, Simón. 2015. *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Restrepo, Luis Alberto, dir. 2003. *La primera noche*. Congo Films.
- Restrepo, Martha Elena. 1984. “Entrevista a Leopoldo Pinzón”. *Cuadernos de Cine Colombiano* no. 14: 9-27.
- Rey, Alejandro y Augusto Bernal. 1986. “El melodrama invertido”. *Arcadia* no. 13: 10-18.
- Reyes Posada, Alejandro. 1991. “Paramilitares en Colombia: contexto, aliado y consecuencias” *Análisis Político* no. 12: 35-42. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74535/67291>.
- Rodríguez, Marta y Jorge Silva, dirs. 1972. *Chircales*. Fundación Cine Documental.
- Rueda, Amanda y Paola García. 2015. “Figuras femeninas y desplazamiento forzado. Nuevos enfoques en las cinematografías colombiana y peruana contemporáneas”. *Amerika. Mémoires, identités, territoires* no. 13. Acceso 6 de julio de 2019. <https://doi.org/10.4000/amerika.6980>.
- Rueda, María Helena. 2004. “Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente”. *Revista Iberoamericana* 70, n.º 207: 391-408. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2004.5574>.
- Rugeles, José Luis, dir. 2015. *Alias María*. Rhayuela Cine, Axxon Films, Sudestada Cine.

- Sacco, Pier et al. 2019. "Two versions of heterotopia: The role of art practices in participative urban renewal processes". *Cities* no. 89: 199-208.
- Sarmiento, Domingo Faustino. 1985. *Facundo o civilización y barbarie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Silva, Manuel. 2017. "Esbozo sobre el conflicto armado en el cine colombiano". *Cinémas d'Amérique Latine* no. 25: 78-99. Acceso 6 julio de 2019. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.3928>.
- Suárez, Juana. 2012. *Critical Essays on Colombian Cinema and Culture: Cinembargo Colombia* [2009], traducido por Laura Chesak. New York: Palgrave Macmillan.
- Wood, David. 2009. "Popular Culture, Violence and Capital in 1980s Colombia Cinema". *Revista de Estudios Colombianos* no. 33-34: 47-62. [https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2033-34/Art%2033-34\\_DavidWood.pdf](https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2033-34/Art%2033-34_DavidWood.pdf).
- . 2010. "Desde las entrañas de la nación. Ruralidad, topografía y modernidad en el cine colombiano". *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* no. 18: 80-96. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/enxsayo/article/view/45881>.

### Notas

- 1 El presente artículo inédito hace parte de los resultados de la investigación "Narrativas diversas sobre el conflicto armado colombiano. Testimonios y representaciones estéticas de la violencia". El proyecto fue registrado en el Sistema de Investigación Universitario Lasallista (SIUL) con el código UAC101005.
- 2 Cifras tomadas de la Unidad de Víctimas (<https://cifras.unidadvictimas.gov.co/Home/Desplazamiento>). En el periodo 1985-2012 (año de la película y de la instalación de la mesa de negociación de la paz entre la guerrilla de las FARC y el gobierno colombiano, que deliberó hasta 2016 en La Habana), 5.712.506 personas habían sido desplazadas por el conflicto (Cifra del Centro de Memoria Histórica. [co/micrositios/informeGeneral/estadisticas.html](https://micrositios/informeGeneral/estadisticas.html)).
- 3 En la recepción académica de la película, no son pocos los autores que identifican al Ejército Nacional como el agente agresor de Graciela, la campesina violada (Acosta 1998; Laurens 2009; Silva 2017, entre otros). El señalamiento al Ejército es muy probable porque el surgimiento del paramilitarismo en la modalidad contemporánea, cuya expresión paradigmática son las Autodefensas Unidas de Colombia, es unos años posterior al proyecto de *Pisingaña*.
- 4 El 24 de junio de 2020 aparece en los medio de comunicación la lamentable noticia de una niña embera chamí de 12 o 13 años (mujer rural adolescente como Graciela) objeto de violación el día 22 de junio por siete militares adscritos al Batallón San Mateo (Cfr. <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/siete-militares-habrian-violado-a-nina-embera-510446>). Al día siguiente los soldados aceptaron su culpa (Cfr. <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/medida-de-aseguramiento-contra-soldados-que-aceptaron-abuso-sexual-contra-menor-indigena-511168>).
- 5 Rafael Gutiérrez Girardot, en "Locus terribilis", se refiere a la selva de *La vorágine* (1924) de Rivera como un lugar opuesto al *locus amoenus*. En este último, tanto las personas reales como los personajes de ficción experimentan una afirmación del ser que les permite edificar su personalidad comunitaria e individual. En oposición, el *locus terribilis* es un sector simbólico que devora al yo psíquico y orgánico. Es una naturaleza o destino suprahumano insuperable que resulta aniquilador y devastador.
- 6 *Dys-topia* (distopía) comparte con *u-topia* la raíz *topos* (lugar). Tomás Moro enseñó en su obra *Utopía* (1516) que una sociedad "perfecta" debe tener un lugar-otro (*other-spaces*) de realización, uno temporal (el futuro) y espacial (allá). Esa distancia espacio-temporal es lo que le imprime su tono de irrealidad, que en rigor es improbabilidad por su idealismo (Cfr. *Encyclopedia Britannica*). John Stuart Mill, en 1868, acuñó el término *dystopia*, y su significado, en oposición a utopía, es "an imaginary place where everything is as bad as it can be" (Cfr. *Collins English Dictionary*).
- 7 El siguiente no es un listado exhaustivo, pero le servirá al lector del artículo como referencia de historias de trashumancia forzada. Cinematografía: *La primera noche* (2003), de Luis Alberto Restrepo; *La sombra del caminante* (2004), de Ciro Guerra; *La Sirga* (2012), de William Vega; *La sargento Matacho* (2015), de William González; *Alias María* (2015), de José Luis Rugeles; y *Ciro y yo* (2018), de Miguel Salazar, entre otras. Corpus literario: *Las muertes de Tirofijo* (1972), de Arturo Alape;

*Años de tropel* (1985), de Alfredo Molano; *La multitud errante* (2001), de Laura Restrepo; *Los ejércitos* (2007), de Evelio Rosero; y *Abraham entre bandidos* (2010), de Tomás González, entre otras.

- 8 Para un estudio sobre representaciones del servicio doméstico en la narrativa colombiana recomiendo el trabajo de Drouilleau (2010), en el que se hace referencia a *Pisingaña*. Drouilleau considera que la narrativa permite acceder a imaginarios y representaciones sociales de la domesticidad.
- 9 Esta yuxtaposición de espacios se corresponde con el tercer principio expuesto por Foucault (1986, 25).
- 10 Esta otra toma en exteriores contrasta con la escena de los hombres acosando mujeres en la calle. Las zonas abiertas, ahora, son lugares lúdicos: Graciela de manera divertida e infantil roba flores y sale a correr con el hijo menor de Jorge. Gracias a la ilusión amorosa, la ciudad deja de ser un laberinto indescifrable y aparece como un patio de juegos. La cinta, con intención o no, muestra que los exteriores, tanto urbanos como rurales, son habitados de modos distintos por hombres y mujeres.