

“Narrativas del desplazamiento: *La primera noche* y *Retratos en un mar de mentiras*...hacia un análisis comparativo”

Eduardo Caro Meléndez

A dónde van las huellas que atrás quedaron
A dónde van las voces que oigo en mi sueño
 Qué me oculta aquél que las silenció
 Qué mordaza negra las apagó
A dónde van las pisadas perseguidas por el dolor
A dónde van las lágrimas derramadas por el rencor
 A dónde van las sonrisas de los niños
(líneas de la canción *¿A dónde van?* de María Mulata, presente en *Retratos*)

Es probable que, para muchos, el problema social de los desplazamientos forzados y forzosos (principalmente del campo a las ciudades) sea un fenómeno de la historia reciente en Colombia. Sin embargo, argüimos—juntándonos a otros críticos—que tales fatalidades han sido parte intrínseca de este país desde los orígenes mismos de las violencias nacionales. A pesar de este hecho, el cine colombiano se había hecho el de la vista gorda y/o había estado mudo ante tales realidades. No es sino hasta la década del 80 que *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1985) aparece como el primer filme que se atreve a develar tal devastador efecto de las violencias socio-políticas; no obstante, al parecer, por las limitaciones de la industria filmica de los 80's fue una propuesta que no trascendió las fronteras nacionales e incluso ni aparece reseñada en *Largomentrajes colombianos en cine y video* de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano; por ende, es un filme que no ha sido explorado ni estudiado exhaustivamente y, quizás, merecería un estudio más detallado.

Afortunadamente, para darles voces a esta temática y a estas voces víctimas de desplazamientos (de diferentes formas y a diferentes niveles) y silenciadas por tanto tiempo han surgido *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003) y *Retratos en un mar de mentiras* (Carlos Gaviria, 2009). Por un lado, *La primera noche* es la historia de Paulina (Carolina Lizarazo) y Toño (John Alex Toro)—una pareja de primos problemáticamente enamorados—quienes ante la brutal muerte de sus familias (padres, madres, tíos, etc...) en el campo a manos de “fuerzas extrañas”, tienen que huir despavoridos hacia Bogotá. De modo similar, *Retratos en un mar de mentiras* nos revela

las atrocidades de las que habían sido víctimas las familias de Marina (Paola Baldi3n) y su primo Jairo (Juli3n Romero) y, a la vez, detalla las penurias que, en el presente dieg3tico, viven tanto Marina (nombre curiosamente asociado al mar, el cual se podr3a considerar otro personaje de vital importancia en este filme) como su primo Jairo, quien se gana la vida como fot3grafo amateur. Interesantemente, la relaci3n de parentesco Paulina-To3o y Marina-Jairo es un punto de contacto entre estos dos filmes objetos de estudio aqu3.

Al tratar de establecer paralelismos, nos encontramos con que tanto el universo narrativo en *La primera noche* como el de *Retratos* han sido elaborados sin necesariamente seguir par3metros dieg3ticos lineales, es decir las dos di3gesis—emulando la naturaleza, las implicaciones y las consecuencias de los desplazamientos forzosos—forman parte de sendos rompecabezas que nosotros los cinevidentes tenemos que ir armando a medida que se desarrollan los eventos tr3gicos. A prop3sito de este t3rmino, aunque se podr3a explorar cierto ingrediente de realismo m3gico en *Retratos* (sobre todo en la escena cuando el abuelo de Marina “resucita” en el f3retro para decirle “¿cre3ste que te ibas a escapar de m3?”), primordialmente proponemos que los dos mundos cinem3ticos narrativos forman parte, m3s bien, de lo que se ha denominado realismo tr3gico lo cual, para el caso de Colombia, se ha venido evidenciando en gran parte de su producci3n cultural desde la d3cada de los 80’s. Un detalle que une a estos dos filmes es el hecho que las violencias (amenazas, violencia f3sica, verbal y psicol3gica, las muertes y los desplazamientos, entre otras) se originan en el campo; es decir, como consecuencia del terror aplastante impuesto, los desplazamientos se inician en el campo y siguen sus trayectorias hacia las grandes ciudades, en estos dos casos hacia la capital del pa3s—siendo 3ste otro punto de contacto. Es decir, Bogot3 se convierte as3 en la gran metr3poli capitalina que alberga a millones de familias afrocolombianas, ind3genas y campesinas desterritorializadas; fen3menos 3stos que sustancialmente han marcado nuevas din3micas campo-ciudad y un nuevo paisaje sociocultural urbano, fundamentalmente desde la d3cada de los 70’s, tal como nos lo ayuda a articular Oswaldo Osorio en su reciente texto *Realidad y Cine Colombiano 1990-2009*, al afirmar:

Es sabido que la Violencia—con may3scula—salvo por el chispazo inicial del *Bogotazo*, fue eminentemente rural. La guerra se desarrollaba en el campo y en las peque3as poblaciones. [En] la ciudad, a lo sumo,

asomaba el conflicto en forma de delincuencia común. Pero con el recrudecimiento de las otras violencias, la guerrillera y la paramilitar, y sobre todo con la del narcotráfico y sus consecuencias a mediano plazo, la violencia—con minúscula; que preferimos llamar violencias, en plural—se fue haciendo cada vez más presente en las ciudades, lo cual, naturalmente, se fue reflejando en el cine. (23-24; las acotaciones son nuestras)

Retomando el aspecto de los espacios geográficos que los dos filmes enfatizan, por un lado *La primera noche* se enfoca inicialmente en el rancho donde felizmente vivían las familias de Toño y Paulina en el pueblo. Allí Elvia (Ana María Sánchez), la madre de Toño, es abaleada al resistirse a abandonar el rancho y el pueblo a pesar de las constantes amenazas de “fuerzas extrañas” y de los ruegos de sus hijos—. Tratando de salvarse, Toño emprende la huida junto con Paulina y sus hijos; tras recorrer un largo y escabroso trayecto, llegan al rancho donde vive Nando, un amigo de la familia. En medio de la desesperación y el dolor, Toño le dice: “[a] mi mamá le pegaron un tiro en el pecho, a Matías lo mataron frente a la tienda, a Rodolfo le mataron el caballo; fuera de Paulina y los niños no quedó ni mierda”. Es decir, los protagonistas aterrorizados salen huyendo del campo a la ciudad. Por su parte, en *Retratos* la narración diegética se inicia en Bogotá adonde han llegado Marina y Toño y es a partir de allí—tras la muerte del abuelo de Marina—desde donde se nos van desenredando los macabros eventos de muertes y desplazamientos vistos (o más bien recordados) por Marina, una de las víctimas, desde cuando era pequeña y presencié, por ejemplo, el asesinato de su padre y la muerte de su madre, incinerada cuando el rancho fue quemado, tal como ocurrió con el rancho de la familia de Toño en *la primera noche*. En otras palabras, mientras que en *la primera noche* la diégesis se inicia en el campo, en *Retratos* se inicia en la ciudad; sin embargo, al ordenar las piezas de los dos rompecabezas, lógicamente, es en el espacio rural donde se originan los fatales atropellos.

Otro aspecto significativo que los dos universos diegéticos comparten es el viaje por carretera que hacen los desplazados; por esta razón, se ha considerado que corresponderían a lo que en la crítica o terminología fílmicas se ha denominado *road films*, es decir películas de carretera; término/concepto éste que los críticos han asignado más a *Retratos* que a *La primera noche*. Y es que, precisamente, en estos viajes de escape por carretera tanto la mirada de Restrepo como la de Gaviria no escatiman esfuerzos en

mostrarnos las bellezas naturales, la exhuberancia de la flora y la fauna y los increíbles contrastes de la prodigiosa geografía nacional colombiana. Es decir, si sacáramos las violencias y traumáticas historias vividas por los personajes, estos filmes fácilmente serían excelentes videos de promociones turísticas de agencias de viajes o entidades similares, como aquella agencia de viajes en una esquina de Bogotá donde Paulina y sus pequeños hijos tienen que aguantar frío, hambre y desprecio de algunos transeúntes capitalinos; agencia de viajes con la que Restrepo nos hace un guiño con el aviso de promoción turística colgado en una de las ventanas y que decía “Disfrute el fin del mundo” .

De modo similar, la lente fílmica de Gaviria, a medida que Marina y Jairo avanzan en su recorrido en un Renault 4, nos da un exquisito paseo por los imponentes paisajes (o como se diría en inglés “breathtaking views/landscapes”) que enmarcan la travesía desde la fría urbe o “la jungla del asfalto” (como la llama Oswaldo Osorio), donde impera la violencia urbana, hasta los más cálidos espacios de la Costa Norte colombiana. Al mismo tiempo, con su cámara viajera, Gaviria aprovecha para señalarnos los parajes o las paradas “obligatorias” que comúnmente se hacen durante el viaje por carretera Bogotá-Costa Norte, las cuales están llenas de restaurantes donde se sirve deliciosa comida típica de las regiones y de ventas informales de artesanías y productos típicos colombianos. En efecto, se podría afirmar que todo lo que captan las dos cámaras itinerantes se constituyen en sendos vitrinazos de la identidad nacional colombiana. De todos modos, nuestra lectura propone que tanta belleza y tales trasfondos socioculturales han de cumplir otras funciones (meta o extra)diegéticas. Por un lado, es como si tanto Restrepo como Gaviria estuvieran diciéndonos que en medio de tanto terror, de tanta violencia y caos, todavía subsisten en Colombia otras cosas dignas de rescatar, de exaltar, de resaltar y de mostrarle al mundo. En este sentido, este despliegue visual de naturaleza única y prodigiosa estaría sirviendo, a modo de paréntesis, para aliviar los efectos de tantas violencias y tensiones que el eje o el hilo narrativo han de producir en la audiencia; es decir una especie de tranquilizante visual. En la misma línea de ideas, otra razón de ser se centra en la lógica misma de la temática del desplazamiento forzado concatenada con el desplazamiento o la travesía , literalmente hablando, que hace las lentes fílmicas; es decir, era apenas de esperarse que, para captar el desplazamiento físico de las víctimas,

las miradas de los directores los siguieran a través de sus caminos de viacrucis. Una tercera interpretación, sobre todo para el caso de *Retratos*, tiene que ver con los efectos del desarraigo local, afectivo, familiar. Durante la travesía de Marina y Jairo en el Renault 4 por las montañas, a causa del descuido constante de Jairo, siempre está latente el peligro de despeñarse por los precipicios (valga la redundancia), lo cual parece agudizar la ansiedad y la zozobra de Marina. Nuestra lectura propone que este detalle ha sido manejado muy bien por Gaviria al poner de relieve no sólo el pánico constante que implica el desplazamiento sino, además, ese sentimiento de vacío emocional, de en medio de la nada, caerse al vacío literalmente hablando. Esta técnica fílmica logra muy bien el objetivo de transmitir al cinevidente esa gama de sentimientos encontrados, esa caída al vacío que, en últimas, ha de significar la desterritorialización y todos sus componentes.

Otro elemento que vale la pena resaltar, conectado estrechamente con la temática de estas dos propuestas cinemáticas, es el del constante desplazamiento psíquico-temporal que manifiestan los personajes claves. Este desplazamiento es evidenciado en los reiterativos *flashbacks* (escenas en retrospectiva; analepsis) de Toño en *la primera noche* y de Marina en *Retratos* respectivamente; es precisamente en estas miradas y pensamientos en retrospectiva donde encontramos mucha de la esencia, de “la carne”, de la sustancia de las aterradoras acciones criminales que originan los forzosos escapes. En *la primera noche*, Toño se debate todo el tiempo entre su presente y su tormentoso pasado; es a través de su mirada hacia el pasado que presenciamos eventos familiares de diversa índole, tanto felices cuando la familia parecía vivir en armonía hasta los más recientes y catastróficos. Es decir, curiosamente, mientras que con Paulina nos enteramos de su pasado personal y familiar más bien a través de su expresión verbal (ella como género femenino es portadora del poder de la expresión verbal) Toño (como género masculino), a su vez, lo hace por medio de los recuerdos, de la introversión, de la analepsis.

De modo semejante, en *Retratos*, como a Toño, a Marina le sucede algo parecido; su turbulento e incomprometido presente está severamente marcado—como señalamos antes—por los traumáticos recuerdos de su infancia; remembranzas llenas de dolor, de sufrimientos, de violencias físicas, verbales, emocionales y psicológicas; son esos silenciosos “retratos” del pasado—de un pasado reciente—que no la dejan vivir tranquila.

Nos llama la atención que algunas reseñas—en su mayoría anónimas—encontradas en la red, se refieren a Marina con calificativos tales como: introvertida, amnésica, muda, tonta; de igual manera, en el filme Jairo y otros se refieren a ella como loca, como que “está mal de la cabeza”. No obstante tales términos caen en el terreno simplista ya que, al parecer, no alcanzan a aprehender el verdadero origen y significado de esa mirada perdida y fija, de constante silencio e introversión. En efecto, el presente diegético de Marina, de una manera u otra, continúa siendo de violencias y escasez; no obstante hay que entender que tanto éste como su mirada ida y nostálgica obedecen a las espeluznantes experiencias vividas en su niñez. Y es, precisamente, esa mirada fija y silenciosa que habla por sí sola; es decir, es un ejemplo donde el silencio nos dice mucho; habla por sí mismo; es elocuente.

Atando cabos, para ahondar más en la razón de ser de los borrascosos presentes tanto de Toño como de Marina, proponemos que se hace pertinente asociar estas realidades fílmicas a las teorías del trauma y del desplazamiento de las que se han ocupado algunos críticos. A un nivel de definición básica, el término desplazamiento (“displacement”) en *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*, editado por Joseph Childers and Gary Hentzi, se ha definido como:

In Freudian psychoanalysis, [it] is used to describe the unconscious process by which mental energies are liable to become detached from one idea and attach themselves instead to others that are related to the first idea by association. This tendency of mental energy to display itself along a chain of associations is one of the fundamental characteristics of unconscious processes, along with condensation. Following [the] linguist Roman Jakobson, the French psychoanalyst Jacques Lacan has attempted to correlate these two processes with the rhetorical figures of metaphor and metonymy, which Jakobson saw as fundamental poles of linguistic invention. Thus displacement follows the metonymic process of creating an association based on contiguity, whereas condensation corresponds to metaphor in that it creates an association based on similarity. (86)

Por su parte, a otro nivel, Gayatri Chakravorty Spivak, en su artículo “Displacement and the Discourse of Woman”, aludiendo a las propuestas psicoanalíticas de Freud, nos aporta ciertas luces al afirmar:

Freud’s displacement of the subject should not be confused with Freud’s notion of displacement (*Verschiebung*) in the dream-work to transcribe the

latent content of the dream to its manifest content. The displacement of the subject that is the theme of deconstruction relates rather to the dream work in general, for the dream *as a whole* displaces the text of the latent content into the text of the manifest account. Freud calls this *Entstellung* (literally “displacement”); more usually translated as “distortion” (172, énfasis en original)

De manera afín, apuntando hacia los traumáticos casos de desplazamiento y subsecuentes heridas—obviamente no las físicas—y cómo éstos marcan la psiquis y el presente de las víctimas, Ann Kaplan—refiriéndose a Freud tal como lo hace Spivak—explora la siguiente idea en su investigación *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*:

Central to [Freudian] theory of trauma is a motivated unconscious. [The] traumatic event may trigger early traumatic happenings, already perhaps mingled with fantasy, and shape how the current event is experienced. There may, for instance, in the case of battle trauma, be unconscious guilt at surviving an attack; or events in battle may unconsciously recall childhood violence where the victim wished for a sibling’s death, etc. The events may in this case fall into the arena of repression. [While] clinicians have described and theorized vicarious trauma, why has the distinction between traumatic situations per se and vicarious ones not been written about much in literary and cultural studies? [Perhaps] literary and film scholars were distracted from studying the reader or viewer position by focusing on events within a fictional or documentary text and studying the representation of trauma in terms of protagonists. (32-41)

Es decir, además de estos aportes teóricos, tal como nos lo ejemplifican Restrepo y Gaviria, con sus complejas propuestas cinemáticas, el desplazamiento conlleva una serie de ramificaciones, de complejidades y de caminos escabrosos al punto que se constituye en algo difícil de entender y de simplificar. Para muchos, el desplazamiento pudiera sólo significar el hecho de verse sometidos a tener que abandonar un espacio físico y geográfico. Adicionalmente, no obstante, hay otras implicaciones y factores resultantes que, muchas veces, se dan por descontado o se pasan por alto, tales como el desgarramiento emocional, el cual conlleva secuelas tanto en lo psicológico como en lo comportamental, como lo vemos en Toño y en Marina. Así, resulta muy complicado aventurarse a describir o formular diagnósticos de lo que significa ser desplazado; no sólo es un terreno espinoso sino fragmentado al punto que incluso ni siquiera quien lo ha

padecido puede explicarlo o explicárselo, como lo notamos en el complejo e incomprendido personaje de Marina. En este sentido, Juan Camilo Acevedo, en su artículo “¿Desplazamiento o despojo?” nos ayuda a pensar y repensar en algunas de las desgarradoras implicaciones:

[El] concepto de desplazado forzado, o desplazado interno, oculta, por decir lo menos, las enormes y múltiples dimensiones que padecemos las personas que, por diversos motivos, hemos tenido que abandonar nuestras regiones de origen. El desplazamiento, en la estricta acepción del término, expresa la movilidad o traslado de un cuerpo sea éste un grupo de personas o de manera individual, en un momento determinado. Es decir, nos remite a una cuestión exclusivamente de tiempo y espacio. Sin embargo, es necesario recordar que la víctima de desplazamiento forzado resume en sí, como pocas víctimas de otras modalidades de agresión, la mayor cantidad de violación de sus derechos. Generalmente, el desplazado ha vivido con anterioridad la muerte de uno o varios de sus familiares o seres más cercanos; ha sido testigo presencial de masacres o asesinatos selectivos. El desplazado debe abandonar su sitio de residencia, de estudio y de trabajo por amenazas y hostigamientos contra su vida, su integridad personal y su libertad; [bienes] materiales y referentes espirituales, de identidad cultural, son arrebatados de un momento a otro. (63)

Enfoquémonos por un momento en la problemática dicotomía centro-periferia, ciudad-campo o, siguiendo la línea de ideas aquí planteadas, lo que se podría catalogar como desplazamiento de la periferia al centro y/o del campo a la ciudad. Para la narrativa fílmica, es evidente que Paulina, sus hijos, Toño, Marina y Jairo son el centro; no obstante, en la realidad social exterior que ellos representan, no sólo han sido victimizados y traumatizados por el terror sino que, además, antes de pisar el descomunal suelo urbano, que les promete todo y nada a la vez, ya han sido construidos y naturalizados como la periferia, como en los territorios periféricos por donde (y desde donde) tienen que huir; marcas éstas con las que les toca enfrentarse y negociar en sus nuevas realidades socioculturales de la metrópoli. En el imaginario de las familias desplazadas, la ciudad parece ser la “tierra prometida”; se convierte en el aparente espacio deseado de salvación y de las grandes oportunidades. Lastimosamente, como lo presenciamos, desde que pisan suelo urbano, los “recién llegados” empiezan a experimentar y sufrir los estragos ciudadanos; somos testigos presenciales de las

condiciones infrahumanas en las que sobreviven Paulina, sus hijos y Toño en una esquina del centro de Bogotá; y del cruel hacinamiento que soporta Marina en las montañas capitalinas; es decir, escapan la persecución y muerte tan sólo para iniciar otro camino que, prácticamente los conduce a lo mismo: ya sea exclusión y sufrimiento en el sentido literal de los términos o segregación y destierro simbólicos, tal como lo describe Acevedo en el artículo antes mencionado:

La imagen lacónica y nostálgica del pequeño grupo familiar que huye con lo poco que puede no podrá reflejar jamás la inmensa carga de dolor y rabia que también acompaña el diminuto apuro del desplazado forzado. [Aquel] pequeño terruño que siempre fue su mundo, [también] fue el universo en el que conoció la vida y todas aquellas fantasías que se le pudieran asociar. Ese inmenso universo, huérfano de semáforos, congestión vehicular y peatonal, insoportable ruido, agresividad sin límites, ajeno a la solidaridad y a cualquier concepto de comunidad, de un momento a otro se convierte en un infierno y sólo queda huir intentando dejar tras de sí el espanto y la atrocidad. [Atrás], ojalá cada vez más atrás, perdido en el tiempo, debe quedar sepultado el horror de quienes quedaron sembrados en el surco con la mirada atónita de quien no pudo huir. Y no decimos de quien no tuvo suerte de huir, porque otro drama, tal vez más brutal y aniquilador, le espera en la gran ciudad a quien logró salir con vida. (64)

Para añadirle otra pieza al escabroso rompecabezas, hagamos un pequeño giro: del análisis de las ficciones fílmicas pasemos al análisis de las ficciones jurídicas y/o sociológicas las cuales, al fin y al cabo, podrían operar como dos caras de la misma moneda. Como lo anotamos al inicio de nuestra discusión, las violencias del desplazamiento forzoso no son necesariamente parte de la historia social neoliberal reciente de Colombia como se pudiera pensar. Son, por el contrario, acciones brutales de antaño—desde las llamadas guerras fratricidas de los grandes partidos políticos—aplicadas mayormente a las familias campesinas y que, dadas las condiciones sociopolíticas más recientes, se les ha añadido “nuevos” ingredientes y han tomado “nuevas” formas. En la Carta Magna (es decir *La Constitución Política de Colombia*) en su artículo 64, se establece que es deber del Estado “promover el acceso progresivo a la propiedad de la tierra de los trabajadores agrarios, en forma individual y colectiva, [y] a los servicios de educación, salud, vivienda, seguridad social, [con] el fin de mejorar el

ingreso y calidad de vida de los campesinos”. Paralelamente, en su capítulo I, artículo 12, de los derechos fundamentales, se promete que “Nadie será sometido a desaparición forzada, a torturas ni a tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes”. Sin embargo, estas optimistas ficciones estatales, consignadas en *La Constitución Nacional* son diametralmente opuestas a las ficciones captadas por las cámaras de Restrepo y Gaviria. Es decir, además de otras críticas fílmicas, literarias y sociológicas, *la primera noche* y *Retratos*, con una extensa gama de premios y nominaciones nacionales e internacionales, se constituyen en discursos fílmicos contrahegemónicos que deconstruyen y desafían las estáticas retóricas y prácticas del sistema sociopolítico hegemónico.

En la sección final de los créditos en *Retratos*, como dato reciente, podemos constatar que, según la Acnur (El Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados), Colombia—con cuatro millones de desplazados—ocupa un honroso segundo puesto a nivel mundial. Por todo lo anterior, escuchando el eco de la canción interpretada por María Mulata, *¿A dónde van?* (A dónde van las huellas que atrás quedaron/A dónde van las voces que oigo en mi sueño/Qué me oculta aquél que las silenció/A dónde van las pisadas perseguidas por el dolor/A dónde van las lágrimas derramadas por el rencor/A dónde van las sonrisas de los niños), vale la pena preguntarse ¿de verdad, la realidad supera la ficción o, en realidad, ésta se queda corta?

Bibliografía:

Acevedo, Juan Camilo. “¿Desplazamiento o despojo?” *Exodo, patrimonio e identidad*. Ed. Martha Segura Naranjo. Bogotá: Ministerio de Cultura. 2006. 62-66.

Caro, Eduardo. “Continuidad y ruptura: nuevos paisajes socio-fílmicos colombianos” Arizona State University: Unpublished disseration, 2006.

The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism. Joseph Childers and Gary Hentzi (eds.) New York: Columbia University Press, 1995.

O’Bryen Rory. *Literature Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. Great Britain: Tamesis, Woodbridge, 2008.

Osorio Oswaldo. *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2010.

La primera noche. Dir. Luis Alberto Restrepo. Perf. Catalina Lizarazo, John Alex Toro, Julián Román, Ana María Sánchez y Enrique Carriazo. 2003.

Retratos en un mar de mentiras. Dir. Carlos Gaviria. Perf. Paola Baldión, Julián Román, Edgardo Román y Valeria Fuentes. 2009.

Spivak, Gayatri Chakravorty. “Displacement and the Discourse of Woman.” *Displacement: Derrida and After*. Ed. Mark Krupnick. Bloomington: Indiana University Press, 1983. 169-95.