

Imágenes del desplazamiento forzoso en Colombia (2010-2019). Análisis estético-político a través del cine

Images of forced displacement in Colombia (2010-2019). An aesthetic-political analysis through Cinema*

CARLOS FERNANDO ALVARADO-DUQUE**

* Este artículo presenta resultados del proyecto de investigación *Diáspora en imágenes. Análisis estético-político del desplazamiento forzoso en el cine colombiano (2010-2019)*, inscrito en la Dirección de Investigaciones y Postgrados de la Universidad de Manizales, Colombia.

** Profesor Titular de la Escuela de Comunicación Social y Periodismo adscrita a la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad de Manizales, Colombia. Correo electrónico: cfalvarado@umanizales.edu.co ORCID: 0000-0003-4126-3133

Resumen

Uno de los problemas que han tenido que enfrentar diferentes naciones alrededor del globo es el *desplazamiento forzoso*. La migración de orden interno ubica a Colombia como el primer país a nivel mundial con esta problemática. En el presente artículo se presentan los resultados de una investigación sobre algunas figuraciones asociadas al proceso de salida, reubicación y posible retorno de la población desplazada en el cine colombiano a través de un estudio de caso de tres filmes (*Pequeñas voces*, *La Sirga* y *Siembra*) que gravitan sobre la diáspora. El argumento central se focalizó en exponer que el cine centrado en el *desplazamiento forzoso*, en clave estético-narrativa, revela la singularidad del fenómeno. Puntualmente, se revela cómo el éxodo afecta a los niños generando estragos corporales, cómo la diáspora se torna cíclica y cómo el regreso al hogar pareciera una quimera para los desplazados.

Palabras clave: desplazamiento forzoso, estética-política, cine colombiano, representación cinematográfica, comunicación.

Abstract

One of the main issues endured by different nations around the globe is forced displacement. Internal migration places Colombia as the world's first country with this problem. This article examines representations linked to the departure, settlement, and possible return of displaced persons in Colombian cinema through the analysis of three films about diaspora (*Pequeñas voces*, *La Sirga* y

Siembra). The article's main argument is that cinema centered on forced displacement, in an aesthetic-narrative fashion, reveals the phenomena and its singularity. More precisely, it reveals how migration affects children causing corporal damages, and how the diaspora turns cyclic, and the journey back home seems like a chimera for the displaced persons.

Key words: Forced Displacement, Aesthetic-Political, Colombian Cinema, Cinematographic Representation, Communication.

1. Introducción

Pensar la imagen del *desplazamiento forzoso* en el cine colombiano nos permite, además de re-significar la producción académica en el tema, reconocer que la raíz de esta problemática, el *conflicto armado*, se encrudeció en las últimas décadas en Colombia. En la actualidad, después de un controvertido proceso de paz con la guerrilla (FARC-EP), es importante revisar la figuración que el cine ha hecho de este flagelo, en especial de cara a un proceso que, en el ámbito social, sigue resquebrajando a las víctimas. El presente estudio cobra relevancia en tanto contribuye a ampliar una cartografía del *desplazamiento forzoso* y a la comprensión social de este fenómeno *en el país* en el marco de los estudios fílmicos. El uso de la imagen cinematográfica como herramienta para develar las implicaciones del desplazamiento, al igual que la construcción de relatos sobre las comunidades rurales más vulnerables, permiten otro modo de trabajo político desde el campo estético. De esta forma, se aporta a la ampliación de un archivo crítico sobre la violación de los derechos humanos (memoria cultural) en la línea del trabajo que hace el

Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia (2015).¹

El éxodo en Colombia (luego de los años de 1980),² en términos de flujo migratorio interno, tiene su origen en el conflicto armado. Dicho flagelo ha dejado aproximadamente 5.5 millones de víctimas (10% de la población colombiana). A nivel del mundo, Colombia aporta el 11% de desplazados, lo cual lo convierte en el país con mayor incidencia en esta problemática. La Defensoría del Pueblo (2019)³ señala que para el 2019 existían 58 desplazamientos masivos (15.140 personas y 5.126 familias desplazadas por la violencia). Según informe del CODHES -Consultoría para los derechos humanos y el desplazamiento- (2019)⁴ este fenómeno tiene dos patrones: uno territorial que afecta a la zona norte y otro actoral que se registra en la zona del Pacífico y aqueja a las comunidades indígenas y afrodescendientes.⁵

¹ El Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia es un organismo público creado en el año de 2011 con la finalidad de preservar la memoria del conflicto armado en Colombia. Dicho organismo define el problema del desplazamiento forzado como un fenómeno masivo, sistemático y de larga duración.

² El centro Nacional de memoria Histórica (2015) establece cuatro periodos del desplazamiento forzado: 1980-1988 (inicio del conflicto armado y del desplazamiento); 1989-1996 (pacto social y continuidad del desplazamiento); 1997-2004 (gran éxodo de desplazados) y 2005-hoy (continuidad del desplazamiento a pesar de los pactos de paz).

³ Defensoría del Pueblo. 2019. "Boletín Informativo Enero-octubre-2019-". Disponible en: <https://www.defensoria.gov.co/es/hube/comunicados/8835/Bolet%C3%ADn-informativo-enero-octubre-de-2019-conflicto-armado-desplazamiento-Defensor%C3%ADa.htm> (consultado en enero 2020).

⁴ Consultoría para los derechos humanos y el desplazamiento-. CODHES-2019. "Boletín CODHES Informa. 2018". Disponible en: <https://codhes.files.wordpress.com/2018/05/boletc3adn-codhes-informa-89.pdf> (consultado en febrero 2019).

⁵ A pesar de los Acuerdos de Paz (2016), la cifra de desplazados se ha incrementado significativamente. Según la Unidad para víctimas, en 2020 el País registró una cifra total de más de ocho millones de desplazados con un aumento en dicho año, según la Defensoría del Pueblo, de 28.509 desplazados (78 por día). Se

En calidad de estudio de caso, nos interesa revisar cómo los tres filmes seleccionados para la investigación ofrecen una versión singular de la diáspora. Se desea responder a la pregunta: *¿cómo el desplazamiento forzoso en Colombia, durante la última década, es figurado por el cine para comprender los efectos de la guerra en el proceso de salida, re-ubicación y posible retorno de los afectados?* Es decir, reconocer la fuerza de una política hecha a través del séptimo arte que ofrece otra imagen del desplazamiento (en especial, distante a la de los medios masivos de comunicación).

A partir del 2012, como señalan Rueda y García (2015), se genera en el cine colombiano un cambio narrativo que da prioridad a otros figurantes (mujer, niños, indígenas, etcétera) para retratar sus avatares existenciales. En tal medida, se hace una revisión conceptual de la imagen como reparto sensible propuesta por Rancièrre y de la imagen como una forma testimonial en la obra de Didi-Huberman. Esto permite reconocer un trabajo que suma políticamente a la visibilización del fenómeno del desplazamiento gracias a que el cine se comprende como un dispositivo capaz de hacer visible, de manera especial, los resortes de esta realidad. A partir del estudio de cada uno de los filmes, emergen, respectivamente, una visión sobre el impacto de la diáspora forzada en los niños, la idea de que el desplazamiento se torna un fenómeno que opera en clave de un eterno retorno y que el sueño de un retorno al hogar perdido, que supondría un fin de la guerra interina, pareciera imposible.

2. Abordaje conceptual-contextual

2.1. Connotaciones del *desplazamiento forzoso*

En este apartado deseamos delinear algunos de los referentes teóricos y su manera de tematizar el *desplazamiento forzoso* que sirven de base para las investigaciones en esta materia. No es difícil pensar que la situación de dicho fenómeno, como un acto de lesa humanidad, está signada por el silencio y el tránsito no deseado. Silencio que, para Cuchumbé y Vargas (2008), degrada las identidades y tránsito que, para Valenzuela (2010), transforma las geografías e idiosincrasias de origen. El cambio que depara este fenómeno se puede evidenciar en una eterna añoranza del hogar, como en una desterritorialización que da paso a nuevas violencias. De ahí que las víctimas de este fenómeno tienden a: "...actuar dentro de una estructura socio-económica que degrada su identidad y los obliga a responder con el ocultamiento" (Cuchumbé y Vargas 2008: 173).

No cabe duda que los efectos del desplazamiento se naturalizan, lo cual produce diversos tipos de consecuencias traumáticas en la población. La dignidad humana queda en entredicho ante la deshumanización por la ruptura del tejido social, la pérdida del vínculo territorial y el desvanecimiento de lazos socio-afectivos. Se produce, podría decirse, un desarraigo que se evidencia en el uso de la categoría de *-apatria-* implícita en Arendt (1998) frente a la (casi) nula presencia del Estado o su ineficacia en las políticas de protección y legislación en torno a la reparación de las víctimas. En consecuencia, tiene lugar una:

estima que para 2021 hay una prevalencia de 168 desplazados diarios. Véase, Peña y Ríos (2021).

...pérdida de la pluralidad de identidades; (...). La única posibilidad que les queda (a las víctimas) es entrar,

involuntariamente, al reino de la oscuridad en donde la violencia quebranta cualquier intento de organización de la comunidad (Cuchumbé y Vargas 2008: 189).

Ahora bien, el fenómeno del desarraigo cultural, que se deriva de la vulneración de identidades por la violencia y el acto mismo de *desplazamiento forzoso*, desemboca en diversas formas de violencia que anulan al individuo, lo masifican y cosifican; se altera, a la vez, la interacción social en el nuevo mundo donde no logra inclusión social. A razón de un proceso de transición ecológica (Bronfenbrenner 1997), que implica no solamente cambio de entorno sino de roles (la madre que se convierte en jefe de hogar, el hijo proveedor y cuidador de sus hermanos, la niña que tempranamente enfrenta su maternidad, etcétera), las personas en situación de *desplazamiento forzoso* se ven obligadas a hacer uso de estrategias de sobrevivencia, no siempre consecuentes con una vida digna. Esto impele a pensar que el problema no es únicamente de re-ubicación de las víctimas sino de reparación psicosocial. En términos de Castillejos (2000), la problemática está asociada a que los desplazados no superan una fase “liminal” ante la desintegración de su esfera social. No obstante, aunque la capacidad resiliente se asume como la estrategia de supervivencia máxima, no se hace en una dirección humanizante. Esta tendencia negativa incrementa el circuito de la pobreza (económica, física, social, moral, intelectual, afectiva, emocional) al romper el vínculo con:

...la producción de bienes o capital, lo cual obliga (al desplazado) a introducirse en el mercado laboral para obtener los bienes que ellos antes producían, ofreciendo fuerza de trabajo que es explotada y subvalorada, situándolos en un contexto de vulnerabilidad (Ochoa 2013: 72).

Para el análisis de los filmes seleccionados que retratan el desplazamiento forzoso trabajaremos

con dos conceptos de base. El primero tematiza la imagen como un registro estético que ofrece un reparto sensible (Rancière) y el segundo define la imagen como un dispositivo que ofrece una forma de testimonio de los pueblos (Didi-Huberman). La propuesta de Rancière (2011) se centra en la diferenciación de tres regímenes artísticos: ético, representativo y estético, de los cuales nos interesa el último. En tal, no se trata de copiar lo real, sino de reconocer su modificación a través del dispositivo de visibilidad con que interactúa. Se hace necesaria una comprensión de la realidad social a partir de la imagen cinematográfica. Ello implica una visibilización sensible como condición para leer las imágenes, ya no en términos de representaciones sino de figuraciones; imágenes que afectan, que cortan con cualquier realidad natural. Didi-Huberman contribuye a esta perspectiva en tanto reconoce las imágenes como otros modos de aparecer a través de la presencia permanente de un acto montaje que, para nuestro caso, da voz a los pueblos. Para el autor:

...pueblos subexpuestos (falta de luz), pueblos sobreexpuestos (demasiada luz) y pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer (Didi-Huberman 2014a: 14).

En consecuencia, tiene lugar la relación imagen-montaje que da paso a una teoría de la politicidad de la imagen; teoría mediada (en un contexto histórico) por una *estética de lo sensible* y una *estética del montaje*. Si para Rancière (2005) la estética se define como un –reparto de lo sensible– (que supone una relación entre modos de enunciación e inteligibilidad) y para Didi-Huberman (2006) se define como una –articulación de lo común– (mediante un proceso de intervención o distinción mediada por la historia), la imagen deviene política. Según

Didi-Huberman: “...será la imagen la instancia y la imaginación la facultad del aparecer de lo político en cuanto tal” (Cit. en García 2017: 97). Las imágenes dejan ver lo inimaginable. Esto permite operar en una ruta diferente a la que utilizan los sistemas representativos, los cuales ignoran las singularidades concretas o las especificidades formales. Todo ello conduce a una “irrepresentabilidad del testimonio” (Didi-Huberman 2004: 22).

La estética opera en términos políticos, ya que hace aparecer diferentes problemáticas para una comunidad a partir del desacuerdo-disenso, como sugiere Rancière (1996). En esta misma dirección, Didi-Huberman propone una teoría de la imagen basada en el distanciamiento. Dicha idea se centra en “agudizar la mirada”, lo cual se traduce en:

...saber manipular el material visual y narrativo (...), una operación de conocimiento que propone, por los medios del arte, una posibilidad de mirada crítica sobre la historia (...), desarticular nuestra percepción habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones (...), mostrar mostrando las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas según diferencias (Didi-Huberman 2008: 78).

El montaje adquiere una función política gracias a que ofrece una nueva interpretación de la historia que cuestiona “las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes” (Didi-Huberman 2008: 128). Es decir, el montaje re-compone y abre posibilidades a otras miradas (al inconsciente visual), lo cual permite que las imágenes se conecten con la experiencia singular. Esto se puede lograr mediante la facultad de la imaginación incluyendo el reconocimiento del otro al interior de lo político. En definitiva, es necesario pensar la imagen dentro de la relación estética-política, como:

...la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte (cine) intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular (Rancière 1996: 35).

En este marco político, el retrato del *desplazamiento forzoso* supone un desarraigo estatal que desemboca en la paradoja de la despolitización. Controlar y cuidar vs. abandonar y descuidar sería la tensión. El sujeto en estas condiciones pasa a la categoría de “ciudadano de segunda” que lo torna problemático, no útil, desamparado. Esto supone una visión utilitarista de la política que agrava este fenómeno. Si bien se reclama, en teoría, la autogestión, se cultiva, en la práctica, la sujeción (conducir, controlar estilos de vida, sancionar). Al naturalizar la violencia en diferentes ámbitos de la vida el *desplazamiento forzoso* se legitima de acuerdo con la postura crítica de Bartolomé (2011). El autor, siguiendo a Bronfenbrenner (1997), Arendt (2006) y Konrad (1972), señala: “Siendo la violencia una producción de sentido, no se la neutraliza negando la agresividad (visión idealista) ni aumentando la dosis de violencia (visión naturalista)” (Bartolomé 2011: 297).

Para el caso de estudio, el Estado es protagonista de la acción violenta, ya sea que adopte una postura idealista o naturalista. Solamente en 1994 este problema se reconoce en Colombia (CONPES).⁶ Hoy, con más de 50 años de lucha armada y migraciones masivas del campo a la ciudad con sus implicaciones sociales, económicas y culturales, las cifras nos revelan que el 95% de los hogares desplazados

⁶ CONPES -Consejo Nacional de Política Económica y Social- 2009. “Lineamientos de la política de generación de ingresos para la población en situación de pobreza extrema y/o desplazamiento”. Disponible en: <https://www.minagricultura.gov.co/Normatividad/Conpes/Conpes%203616%20de%202009.pdf> (consultado en octubre 2018).

están por debajo de la pobreza extrema (Gómez 2013: 119). Lo cual supone un fenómeno de “migración involuntaria”.

El *desplazamiento forzoso* por la guerra conduce a un proceso de desterritorialización, que hace de los migrantes habitantes temporales de un espacio extraño que debe colonizarse. Henao asegura que:

[al] nomadismo que se inicia con el hecho del desplazamiento le va emergiendo un modo de vivir y pensar, un conjunto de creencias y valores, de conductas y hábitos, que van a terminar configurando un nuevo producto social y humano que pudiéramos llamar subcultura de desplazado (1999: 72).

Podría decirse que emerge una subcultura que, a razón de los estilos de vida desestabilizados, obliga a afrontar la cotidianidad de manera estoica. El trauma, en consecuencia, como reporta el estudio de Varela (2014), se convierte en patrón intergeneracional con efectos sustanciales en el desarrollo psicosocial de los individuos. Se reconoce, a la vez, una crisis identitaria idealizada en la memoria colectiva mediante relatos de añoranza y oscuridad, que en algunos casos le ponen límites a la capacidad resiliente.

Podemos señalar que los *desplazados* operan como “los nuevos colonizadores urbanos” (Guevara 2003) que inciden en la reproducción de una economía informal (del rebusque) y en la precaria apropiación espacial (no implementación de un hábitat digno). Para Guevara (2003), nos enfrentamos a un desplazamiento mediado por: a) el desalojo territorial; b) las prácticas de privatización por parte del Estado; c) la desintegración étnica; d) la afectación emocional de las personas; e) el éxodo de la miseria; y f) los territorios de disputa

por el tráfico de armas, narcotráfico, cultivos ilícitos. Las mujeres son las más afectadas (López 2015) y los niños y jóvenes los más vulnerados en este contexto. No obstante, se convierten en actores que dan testimonio de vida gracias a la remembranza real-imaginaria del presente-pasado.

2.2. El rostro de los desplazados desde el cine. Estado de la cuestión

Tras revisar el estado del conocimiento, puede decirse que los estudios de cine en torno a representaciones, narrativas, discursos o imaginarios sobre el *desplazamiento forzoso* son escasos en nuestra literatura. Si bien se ha retratado la memoria de la violencia social en Colombia y las dinámicas cotidianas del mismo conflicto armado, pocos son los investigadores que se han interesado por estudiar los avatares del desplazado a partir de la figuración que el cine ha materializado. Esto, teniendo presente que la fuerza narrativa del cine permite un registro sensible que visibiliza a los actores y da contexto a sus vivencias. En palabras de Sánchez:

El cine nos permite aterrizar eso (las cifras de la violencia) en una historia pequeña humana, y eso es abrirle una ventana a la gente para que mire un mismo problema desde otro punto de vista (2016: 35).

En calidad de mapa de las investigaciones sobre cine en Colombia podemos reconocer una suerte de triangulación asociada a los fenómenos de guerra y de violencia. Primero, tenemos el conflicto armado *in situ*; segundo, los actores directos que en la vida cotidiana se enfrentan a una guerra interina (desde la mirada de los directores de cine); y, tercero, las acciones violentas sobre los actores indirectos como personajes-víctimas (campesinos, indígenas, familias, niños, jóvenes, mujeres).

Gracias a que el Estado colombiano ha intervenido en el proceso de fomento a la producción cinematográfica de la nación, las investigaciones han ahondado en el retrato del país. La Ley 814 del Ministerio de Cultura⁷ fomenta la producción de cine en nuestro territorio, lo cual ha llevado, como consecuencia, a que obras de diferentes naturalezas temáticas y estilísticas cuenten con apoyo estatal. Esto, no obstante, no agota el retrato del conflicto armado y sus efectos. No cabe duda que la complejidad del fenómeno comienza a dibujarse a través del séptimo arte. La Ley 1556 del Congreso de la República⁸ promueve la idea del territorio como objeto o escenario de filmación, lo cual se convierte en un aliciente directo para el registro fílmico del país, tratando de ofrecer un mejor mapa de sus dinámicas. Sin embargo, las mecánicas de circulación y consumo siguen siendo tímidas. Si bien el público asiste más a cine, se decanta por cine de entretenimiento, mientras que el cine que gravita sobre el conflicto es más visto en el exterior gracias a que circula con mayor facilidad en espacios como festivales o exhibiciones.

Varón (2016) realiza un estudio en el cual sintetiza las tendencias en materia de representación en el cine nacional (tanto de ficción como documental). Se destacan representaciones de lo racial como fenómeno multicultural, representaciones a través de códigos narrativos

con trasfondo ideológico y representaciones de los lugares del conflicto. La autora afirma que entre 2010 y 2015 el cine sobre el conflicto social y la violencia regresa al escenario rural (sin eliminar lo urbano).

A partir de la primera clasificación de las dinámicas de la violencia hecha por Kantaris (2008)⁹ nos interesa auscultar los estudios sobre los filmes producidos en la última década. Para ello es de valor la idea de una *cuarta violencia* en Colombia, propuesta, posteriormente, por la misma autora, en tanto delinea una violencia urbana que subsume rasgos de las tres primeras violencias (sectarismo político en los años de 1950 [*primera violencia*]; migración interna masiva, surgimiento de grupos armados e invasión de tierras en los años de 1960 [*segunda violencia*]; violencia urbana con el fenómeno de narcotráfico, 1970 [*tercera violencia*]). Tal forma de violencia es efecto del *desplazamiento forzoso* y de los coletazos de otras violencias (delincuencia común, narcotráfico, mafia, sicariato, etcétera). Lo clave es pensar cómo el

⁷ Congreso de la República. 2003. *Ley 814 de 2003, por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura-Republica de Colombia/ Proimágenes. Disponible en: <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=8796> (consultado en junio de 2019).

⁸ Congreso de la República. 2019. "Ley 1556 de 2012. Por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el abordaje de obras cinematográficas." Disponible en: http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1556_2012.html (consultado en junio 2019).

⁹ Hay que reconocer que son múltiples las propuestas de periodización de la violencia en Colombia. La perspectiva de Kantaris, desde una línea estético-narrativa, muestra rasgos similares a la designación de periodos por parte del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia (cuatro periodos): 1950-1982 (Frente Nacional, violencia bipartidista y subversión); 1982-1996 (guerrilla-narcotráfico-paramilitarismo); 1996-2000 (polarización de las confrontaciones); 2005-hoy (negociaciones en medio del conflicto y post-conflicto). Vale la pena señalar, desde una perspectiva sociológica, la clasificación de Morato (2008): primer momento (mediados del siglo XIX-primer década siglo XX con la formación del Estado); segundo momento (1964-1970 con el Frente Nacional y el problema agrario); tercer momento (1970-hoy con el narcotráfico, paramilitarismo. Guerrilla, guerra civil). Desde una postura económico-política, Villamizar (2017) señala dos periodos: bipartidista (1945-1964) y ataque del Estado a la población (1964 con el surgimiento de las FARC hasta las negociaciones de Paz en la Habana). Por su parte, Pulecio (1999) señala tres periodos: bipartidismo, lucha estatal, narcotráfico y, en las últimas décadas, fusión de las anteriores. Medina (2011) propone cuatro periodos: 1903-1929 (origen actores sociales y políticos); 1930-1957 (modernización del Estado); 1958-1977 (conflicto ideológico); 1978-hoy (degradación del conflicto).

trabajo del cine permite visibilizar a los actores (víctimas) quienes de manera directa sienten los efectos del desarraigo que desemboca en una fractura de su identidad. En los últimos años, esta *cuarta violencia* ha sido penosamente naturalizada por el ciudadano común, lo cual supone una suerte de invisibilización o incluso negación del problema.

De cara a las representaciones del conflicto armado en el cine colombiano, que tiene de trasfondo el *desplazamiento forzoso*, vale la pena resaltar el estudio de Rivera y Ruiz (2015). Con una muestra del 6.2% de las películas (1964-2005) los autores concluyen que el cine muestra una tendencia a la reconstrucción de la cotidianidad del conflicto, con una mirada tímida a la historia de los personajes. Aunque se abre el camino al cambio de la narrativa cinematográfica, esta no deja de estar marcada por la inclinación ideológica del director (izquierda o centro). Por su parte, la investigación de Varón (2016) deja ver el cambio de narrativas, las cuales circulan entre relatos impersonales (que muestran los hechos o macro-historias) e intimistas (que evidencian tramas internas de los personajes o microhistorias). Dentro de ellos encuentran diferentes tipos de violencia (*de clases, juvenil, armada, contra los niños y la mujer, intra-subjetiva*), las cuales evidencian cambios en las estéticas fílmicas.

En el espectro de las representaciones cinematográficas, vale la pena resaltar la investigación de Sánchez (2016) como una de las pocas que analiza el problema del *desplazamiento forzoso* dentro del “cine de las víctimas” (periodo 2003-2014). El tema es abordado explícitamente y catalogado como un cine de la memoria “porque refleja y pone en diálogo la situación a la que se

ha enfrentado la población colombiana, generalizándola y logrando reflejar una historia que se hace colectiva” (Sánchez 2016: 72). Esta cinematografía pone el acento en el paisaje debido a la idea del desarraigo que, como planteábamos, nace del conflicto emocional entre los personajes y su pérdida de la tierra. Como señala Sánchez, la relación tierra-vida se idealiza. Se muestra, además, la hibridación pasado-presente con elementos que permiten visibilizar la memoria (recuerdos) “...porque es precisamente en el compartir con los otros (...) a través de la imagen, que la memoria se hace social” (Sánchez 2016: 79). En esta línea investigativa, el trabajo de Rojas (2012) advierte sobre la presencia de una “estética contemplativa” (fusión de espacios naturales con la psicología del personaje) que lleva a algunos directores a hacer un cambio de narrativa, con lo que se instaurarían los referentes para un ‘nuevo cine colombiano’ (más allá de la taquilla). Su mirada permite reconocer el trauma psicológico como un juego entre miedos pasados y angustias presentes, y una narrativa ensayística con una “estética documental” para la refiguración de lo cotidiano mediante “historias de finales ambiguos e infelices (...) cargados de simbolismo y motivados por la psicología del personaje” (Rojas 2012: 8).

Otros análisis cinematográficos, como los de Kantaris (2008); Valenzuela (2010); Luna (2013); Rueda y García (2015); Bustamante y Gil (2011); Uribe (2018); Calderón y García (2019); entre otros, concuerdan en que las representaciones cinematográficas del desplazamiento se centran en: espacios destruidos que destruyen a las personas y alienan a los grupos sociales o víctimas del conflicto (crisis identitaria); traumas evidentes en los cuerpos y no solo en los lugares; visibilización de personajes olvidados o

secundarios (mujer, niños). Todo ello mediante los recursos estéticos del cine para comprender que “la violencia se sugiere abordando los territorios de la subjetividad y la memoria que funciona con golpes de flash” (Rueda y García 2015: 3).

Kantarís asegura que:

Las películas de la tercera violencia colombiana son la búsqueda de una serie de metáforas a través de las cuales se puede imaginar y empezar a nombrar las tramas y los traumas individuales y colectivos de la violencia (2008: 469).

Por último, mediante el concepto de heterotopías de Foucault (2018), Luna (2013) encuentra como tendencia en el cine documental (2002-2010) la presencia de memorias fragmentadas y la re-construcción de una narrativa que desteeje la ‘visión idílica’ del lugar de origen (“deseo de volver y miedo a los invasores”).

Para finalizar, el trabajo investigativo de Uribe enfatiza que “las tramas construyen discursos a través de operaciones narrativas cuyas representaciones articulan relatos” (Uribe 2018: 122), lo cual muestra cómo el cine permite hacer registros temporo-espaciales para incidir en la memoria colectiva. A partir de su análisis fenomenológico, las representaciones giran en torno a: 1) la ruralidad (espacio conocido) y la descomunalización con pérdida de identidades (espacio desconocido), 2) los roles femeninos de resistencia y olvido, masculinos de lucha con una imagen de los actores como agresores (todos son responsables) y ausencia del Estado, 3) memoria del abandono y la añoranza. En síntesis, las estrategias narrativas usadas por los realizadores representan *el desplazamiento forzoso* como productor de pobreza, pérdida de identidad, violencia en primer plano y mecanismos de resistencia empobrecidos (escuela, asociaciones, comunidad).

3. Metodología

En esta investigación se propone un ejercicio hermenéutico en torno al problema del *desplazamiento forzoso* a través de las imágenes cinematográficas tejidas en películas hechas en Colombia. Es decir, se realiza un estudio del modo en que las imágenes del *desplazamiento forzoso* revelan los efectos de la guerra sobre las víctimas. Para ello se plantean tres categorías concretas a partir de los tres filmes seleccionados para el estudio. En el primero, se identifica una reconstrucción del juego infantil en medio de la guerra. En el segundo filme, se visibiliza el *desplazamiento forzoso* como una suerte de virus indestructible que se torna cíclico. Por último, en la tercera película, se retrata el deseo de retorno al hogar como una fantasía irrealizable en medio de un conflicto que se perpetúa en el tiempo.

Los tres filmes que estudiamos¹⁰ hacen parte de un conjunto mayor (siete películas)¹¹ que aborda directamente el *desplazamiento forzoso* entre los años 2010-2019 en Colombia. Nuestra lectura pretende mostrar el ejercicio estético como una estrategia política gracias a la capacidad del séptimo arte para cuestionar las dinámicas de representación de los medios de comunicación tradicionales. Las películas seleccionadas orbitan en el registro de ficción-narrativa bajo la estructura de largometraje. En cada una de ellas, los personajes centrales son

¹⁰ Los filmes que hacen parte del corpus investigativo son: *Pequeñas voces* (Andrade, O. y Carrillo, J. E. 2010.), *La Sirga* (Vega, W. 2010) y *Siembra* (Osorio, A. M. y Lozano, S. 2015).

¹¹ Los otros filmes que retratan la problemática del Desplazamiento forzoso en el periodo analizado son: *Retratos de un mar de mentiras* (dirigido por Carlos Gaviria 2010), *La playa DC* (con Juan Andrés Arango como director 2012), *Oscuro animal* (bajo la dirección de Felipe Guerrero 2016) y *Jardín de amapolas* (con Juan Carlos Melo Guevara como director 2012).

expuestos como desplazados sin interesar si se hace referencia explícita al conflicto que originó el *desplazamiento forzado*.

4. Análisis. Las imágenes del desplazamiento

El estudio del desplazamiento a través de las imágenes del cine supuso un especial interés en las víctimas. Siguiendo a Rancière (2011b), no se trata de pensar su representación sino su figuración a partir del mecanismo de registro. El cine permite un nuevo reparto sensible de los desplazados diferente a cualquier otro medio con que sean estudiados. Didi-Huberman (2014a) señala que el cine permite un modo de acercamiento especial en términos de visibilización de la memoria, gracias a que permite otro modo de testimonio para a los pueblos. El ostracismo queda roto en tanto las víctimas ganan visibilidad mediante el trabajo del arte. De esta forma el cine se preocupa por los mecanismos de exposición a través de los ya mencionados “figurantes” (Didi-Huberman 2014b) que no son únicamente los protagonistas, sino los que están en el fondo de la imagen (los pueblos, los figurantes naturales). Ello implica pensar la imagen en términos de Didi-Huberman (2008) como “no-toda” (registro incompleto), pues siempre reclama otros dispositivos adicionales para darle sentido, para hacerla parte de un tejido mayor.

4.1. Desmontaje de la diáspora, irrupciones en el juego

Mediante el relato de corte testimonial de los niños víctimas de la migración forzada, la película *Pequeñas voces* de los directores Jairo Eduardo Carrillo y Oscar Andrade (2010), construye un documento en imágenes que

revela los efectos de la guerra sobre la infancia. Esto puede constatarse tanto en la destrucción del cuerpo de los niños, como en la eliminación del juego en medio de la guerra de guerrillas. Al reconstruir el pasado mediante las voces de los niños, esta obra les otorga un poder político que solo es posible, en este caso, a través del cine como mecanismo estético.

Entre las víctimas del desplazamiento, los niños son un doloroso capítulo que ha supuesto cierto grado de invisibilización mediática. De origen campesino, en su mayoría, la diáspora forzada los ha llevado a habitar en la ciudad donde las dinámicas de socialización suponen la pérdida del territorio conocido. *Pequeñas voces* es un ejercicio de montaje visual que cuenta, en clave coral (con un registro imaginario), el éxodo real de varios niños del oriente colombiano. Tras dejar sus tierras se convierten en refugiados en Bogotá, la capital de Colombia. Con un tono documental, gracias a que en pantalla se escuchan las voces de los pequeños desplazados por la guerra, se da cuerpo a una historia que evoca (cruzando las historias de los pequeños) el momento de la diáspora. La técnica visual es la animación en tercera dimensión a partir de la depuración de dibujos hechos por los protagonistas a pedido del director.

Si bien las historias son desgarradoras, la fuerza política que nos interesa destacar radica en la estrategia de figuración. La decisión de reconstruir este relato (imaginario) coral a través del dibujo infantil (amplificando los trabajos de los protagonistas) supone la apertura de un registro visible del cuerpo, del campo, de la diáspora que, gracias a su minimalismo, a su primitivismo gráfico, amplifica el pueblo herido, el pueblo carente de poder. No podemos dejar de pensar que esta infantilización visual de la salida logra

precisamente que el desplazamiento adquiera un registro sensible más allá de lo mediático como sugiere Didi-Huberman (2014b). En lugar de la crudeza testimonial de la cámara en vivo, de la fotografía de guerra, los dibujos animados implican una dialéctica quizás inalcanzable en otra estrategia. Su delicadeza, memoria feliz de los niños, genera un crudo terror al retratar al causante de la diáspora y sus crímenes. Y esto se constata en la muerte de un chico llevado por la guerrilla a sus filas, quien no logra cumplir con las exigentes pruebas físicas que se le imponen. La naturalidad del relato que escuchamos, y el dibujo, casi como un juego, solo pueden ser leídos como un reclamo político.

Una interesante decisión de este montaje visual en clave gráfica es la eliminación de la palabra del adulto. No solamente porque los protagonistas sean niños, sino porque la presencia en el campo del cual son expulsados los adultos solo emite murmullos, un sonido casi sordo elimina la enunciación de sus cuerpos. Un simple gesto que pareciera querer dar protagonismo a los niños, termina por reivindicar el hecho de que la infancia campesina supone una exclusión significativa. En una marginalidad que proviene tanto de la edad como de la vulnerabilidad de un campo en guerra, este mecanismo de anulación del discurso adulto permite introducir una nueva racionalidad en el espacio político. Y allí la dinámica del juego, del encuentro con otros como un proceso ritual de simbolización de la vida, tiene una fuerza casi mítica. Por eso es tan doloroso que los niños sean desplazados. Porque la imagen del juego interrumpido supone la figuración de la más cruenta inhumanidad que detona el desplazamiento.

La interrupción del juego amplifica con creces cualquier corte con un espacio vital.

El desplazamiento como pérdida del territorio tiene un profundo peso simbólico que el juego infantil presenta de la mejor manera posible. Una de las cruentas imágenes aparece cuando uno de los personajes debe dejar de jugar para preparar la comida mientras su madre trabaja. Su anuencia a hacerlo es total. Y cuando lo hace, tiene la mala fortuna de ser alcanzado por un artefacto explosivo que le cercena un brazo y una pierna. El juego termina, a causa de la guerra, por la eliminación de parte del cuerpo. Pueblo literalmente mutilado por exposición, por exponerse precisamente en un espacio en el cual carece de poder. Lo interesante es que el filme, entre muchas de estas imágenes de marcada fuerza política gracias a una figuración que elude el trabajo testimonial desnudo o el formato mediático noticioso, se presente como si buscara una política de la reconciliación, con todos los protagonistas jugando de nuevo. Y lo hacen en medio de la ciudad con la añoranza del campo, pero, en apariencia, sin el dolor de la partida.

En síntesis, los efectos de la guerra se hacen visibles a través del relato testimonial de las víctimas. La importancia dada al juego adquiere una dimensión política que es truncada, lo que equivale a destruir las herramientas con que se hace el mundo infantil. Privilegiar una perspectiva que niega, en el filme, la voz al adulto desemboca en una infantilización visual de la salida, la cual hace del testimonio de los niños un documento clave para la aparición de un grupo de figurantes tradicionalmente silenciado. En palabras del Didi-Huberman:

El reparto de las miradas, como el de las voces, nos haría así comprender el sentido mismo de la comunidad, aunque esta comprensión pase, justamente, por la prueba obligada de una *-alteración* del sentido, del aspecto- y por ende de una *desidentificación* (2014b: 102).

4.2. Desplazamiento sin fin, la guerra como sombra

No cabe duda que una teoría de la imagen para pensar el *desplazamiento forzoso* opera a partir de nuevas figuraciones de los pueblos para otorgarles visibilidad en términos políticos (el otro, lo otro, lo contingente, lo singular). Tal como señala García (2017), esta tarea debe ser explorada. Así, no es posible pensar la imagen (forma sensible) como un dispositivo pasivo de comunicación, sino como un registro de transformación de la experiencia sensible. Esto se alinea con en el régimen estético de Rancière que nos permite comprender el cine como un dispositivo capaz de ofrecer otro modo de operar político:

El arte (el cine) no es político por los mensajes, por las formas en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio (Rancière 2005: 17).

El fenómeno del *desplazamiento forzoso* se nos presenta como la imposibilidad de vida en medio de zonas rurales porque, como un cáncer, la guerra se expande destruyendo todo territorio a su paso. El desplazamiento opera como una suerte de virus que se multiplica, haciendo que cada nueva promesa de vida en paz sea truncada para forzar, de nuevo, a otra diáspora. Se evoca el eterno retorno de la guerra como condición del desplazado. La pregunta que nos mueve sería: ¿Es posible pensar el desplazamiento que conduce al desplazamiento? Creemos que esta es la pregunta tras la película *La sirga* del director William Vega (2012).

Si hemos reseñado que el retrato de la diáspora por causa de la guerra en Colombia ha supuesto tres momentos, uno dedicado al éxodo, otro a

la vida tras la partida (centrado principalmente en las urbes) y uno final para el retorno, bien podríamos pensar que nuestro filme genera un corte al interior del primer momento que pliega el segundo. Nuestra historia comienza con el desplazamiento de Alicia, una adolescente que huye tras la muerte de su familia y la destrucción de su pueblo. La vemos arribar a las orillas de la Laguna de la Cocha, en el sur del país, buscando a su tío que trabaja del turismo y la pesca para que le ofrezca refugio. En tal sentido, pareciera que estamos ante una historia que se centra en la vida luego del desplazamiento, pero no estamos en la ciudad, sino todavía en el campo susceptible de la violencia de la guerra. De hecho, durante el filme los personajes hacen referencia a que los alrededores de esta exótica laguna pueden ser objeto de *desplazamiento forzoso* en cualquier momento y este designio se hace realidad al final del filme.

Nuestro relato se concentra en la cotidianidad de sus personajes. Alicia, su tío Óscar Gabriel, un joven barquero que se enamora de nuestra protagonista, y Flora quien ayuda con las labores del hogar, cuidan La Sirga, nombre que recibe la casona destinada a ser hospedaje de turistas en que habitan sobrina y tío. Dos problemas saltan a la vista. La casa está casi en ruinas y los turistas no arriban nunca. Nuestros moradores se empeñan en embellecerla, una suerte de poética del espacio que metaforiza el deseo de proteger la tierra, de no abandonar las raíces, de no ceder ante la violencia. Esta historia orbita sobre Alicia y su deseo de hacer nuevamente un hogar. No obstante, se convierte en un objeto de deseo para los hombres lo cual dificulta la idea de sentirse tranquila en su propio espacio (como si fueran extensión de otros monstruos destructores). Su tío, si bien la cuida como una hija, no deja de espiarla

mientras se desnuda en las noches. Gabriel se enamora de ella y la corteja a diario invitándola a recorrer diferentes parajes. Freddy, su primo, hijo de Óscar, regresa a casa al final del relato y le insiste en que abandone las tierras porque sabe que la guerra está cerca. Ella, cargando las huellas del desplazamiento, camina dormida todas las noches hasta orillas de la laguna y entierra una vela que lleva encendida. Creemos que en este gesto se hace notar los ecos del movimiento automático al que está condenado el desplazado y de la fuerza vital que se apaga una y otra vez cada noche.

Lo clave para pensar el *desplazamiento forzado* tras el *desplazamiento forzado* es la sutileza, como es sugerido por nuestro director. En un momento de la historia, se nos hace saber que Gabriel transporta armas en su canoa. La guerra ya está en una zona destinada al turismo y a la pesca. El hijo de Óscar, que ha regresado luego de meses de ausencia, se da cuenta de este particular tráfico y este hijo pródigo le ha insistido a su padre y prima que abandonen la tierra. Inferimos que sus nexos con la guerra son fuertes. Al final, Alicia descubre en la pieza de su primo una pequeña escultura de madera que había hecho Gabriel. Con ello, tanto ella como nosotros, nos percatamos de la muerte del joven involucrado en la guerra. Tras esto adviene la imagen final del filme, simple y desconsolante. Alicia sale de la casa y comienza su diáspora de nuevo, abandona La Sirga. Este retrato cobra fuerza gracias a las implicaciones que tiene en el círculo familiar. Nos pone de cara a la guerra que, de diferentes modos, comienza en casa. Si bien se organiza la vieja casona para el turismo que no llega, sabemos que a su interior se teje precisamente la violencia de la guerra. En este caso el desplazamiento adquiere la condición de amenaza, de promesa, que nadie desea cumplir

o pagar. Por eso no se necesita la guerra en pantalla para saber de la fuerza que condiciona a la diáspora de la cual ninguna tierra se salva.

En síntesis, a razón del retrato del desplazamiento, emergen figurantes como la infancia, la mujer, a través de los cuales las imágenes evidencian, en el proceso de re-ubicación, una diáspora sin fin, un eterno retorno del éxodo forzado. Ello desemboca en un retrato sobre el duro peso de la repetición, el sino trágico del retorno en medio de una guerra que no termina, de una vida que no escapa a los estragos de un estado ausente, de los poderes al margen de la ley.

4.3. Post-diáspora ilusionada, encarnación del choque

Rancière define la política como:

La constitución de una esfera específica de objetos supuestamente comunes y de sujetos supuestamente capaces de describir esa comunidad, de argumentar sobre ella y de decidir en su nombre (2005: 55).

Dicha política se materializa, en el caso de la imagen cinematográfica, en relatos capaces de hacer visible lo que otros sistemas de registro no pueden. Esto se logra cuando el séptimo arte es capaz de

...perturbar el acuerdo mediante operaciones disensuales, montajes de consignas y acciones que vuelve visible lo que no se veía, muestran como objetos comunes cosas que eran vistas como del dominio privado, hacen que prestemos atención a sujetos habitualmente tratados como simples objetos al servicio de los gobernantes (Rancière 2005: 56).

La película *Siembra* de los directores Ángela María Osorio y Santiago Lozano (2015), mediante un relato que pone en evidencia el sueño del retorno, presenta el duro día a día de los

desplazados que se convierte en un pueblo sin tierra. En tal medida, el cine permite reconocer este destino aciago a través de la mirada de los personajes que no opta por una suerte de ejercicio testimonial, sino de la propia vivencia que orienta el anhelo de retorno. Los cuerpos se convierten en superficie de inscripción de los efectos a largo plazo de la guerra.

¿Es posible la vida después de la muerte? Tal vez esta pregunta esté al filo del séptimo arte, sin duda late en la película *Siembra*. No se trata de un problema metafísico, se trata de la supervivencia de quienes quedan cuando la muerte se lleva a un ser querido, cuando la simbolización de la razón vital yace en otro. Esta es la historia de Turco, un hombre de avanzada edad, desplazado por la violencia (pescador del Pacífico colombiano). Su diáspora, como en un momento enuncia, responde al intento de proteger a su hijo Yoner, de cerca de unos veinte años, de una posible muerte en su tierra natal. Supervivencia, literal técnica del desplazado. Pero nuestro relato no dibuja esta historia, es solo inferida en el filme. El conflicto que visibiliza es qué debe hacer Turco, quien, a pesar de todo, pierde a su hijo por otro tipo de violencia. Al parecer un problema de territorios en la ciudad y del hecho de que su primogénito, bailarín por vocación, termina, a razón de su arte, ofendiendo a las personas equivocadas. Toda nuestra historia gravita sobre un largo velorio (de poco más de una semana). En un rito fúnebre en que se reviven tradiciones afrocolombianas, se vela al difunto varias noches seguidas. El padre, como si tuviese que responder a la pregunta por la vida, luego de la muerte temida, genera un nuevo éxodo (un falso regreso a su tierra perdida).

60 Cuando decimos que hay un nuevo éxodo nos interesa señalar que se presenta una imagen

doble del desplazamiento. Con esta fuerza se genera una dimensión estética abismal en la cual la imposibilidad de cualquier forma de comunidad forja la más cruda crisis. Tras la muerte de su hijo, Turco busca a los posibles culpables en la ciudad, vagabundea por ésta en una peculiar clave detectivesca que recuerda a un desdramatizado zombi urbano. Luego, la duplicación, a la vez inversión, supone un regreso al campo. No sabemos bien si se trata de la tierra de la cual partió o un simple sustituto. A fin de cuentas, la clave es que el regreso es fallido. Que la tierra no deviene territorio, que el cuerpo no es capaz de comenzar una nueva cartografía. De manera singular, en este regreso al campo termina sacrificando el cerdo de un desplazado de tierras cafeteras. Éste confiesa que su edad no le permite hacerlo. Y esta muerte, de fuertes connotaciones sacrificiales, puede leerse como el incipiente esfuerzo por un trabajo comunitario, bien puede interpretarse como el mecanismo de renovación simbólica tras la muerte del primogénito. En cualquier caso, tras ello regresa a la ciudad a dar sepultura a su hijo, lo cual ocurre luego del 8 de diciembre y sus tradicionales juegos artificiales. Los directores se encargan de retratar este tipo de festividad como si se tratase de un campo de batalla. Los ecos de la guerra de guerrillas son avivados para que una fuerte tormenta sirva de conclusión al doloroso capítulo. El filme culmina con cánticos religiosos de este adusto padre. Sobreviviendo, una vez a los diferentes rostros de la muerte.

Toda ésta figuración sobre la herida en el pueblo, sobre la muerte que lo disuelve desde el núcleo familiar, es dibujada a través de la cromaticidad del blanco y negro. Esta decisión que resalta los contrastes, el hombre viejo que sigue vital, el joven hijo con una vida truncada,

la muerte cantada en el largo funeral, la gris cotidianidad del vagabundeo, la familia de sangre que se desintegra, una nueva familia que se organiza (durante el relato se narra, como si se tratara de una sub-trama, la historia de una vecina de Turco, también desplazada, que forma un amoroso hogar con un amigo del hijo fallecido). Esta fuerza estética del choque nos permite insistir en la dimensión estética/política. Y de nuevo no para contraponerlas, sino para insistir en sus intercambios. Si ambas suponen un reparto de lo sensible, la primera apunta a los modos de aparecer, a los trazados para generar una posible enunciación, la segunda a la necesidad que la voz no se congele, no pierda el candor del disenso. Si la estética supone un trabajo afectivo, un cuerpo-afección (el padre que canta, el hijo que baila), la política una comunidad con potencia, capaz del encuentro a pesar de tantas formas de violencia. Del desplazamiento de cualquier centro de gravedad puede decirse que no supone simplemente un regreso, sino el ejercicio permanente de no reconocer un centro sino como estrategia de supervivencia. Así, creemos, ocurre con nuestro protagonista de quien solo sabemos al final que canta, y que su imagen, al lado del ataúd, se funde con el cielo.

Para cerrar la lectura del filme, vale la pena insistir que el retrato de los personajes nos muestra el desplazamiento mismo como un disruptor que rompe las expectativas vitales de los afectados por este fenómeno. Ante la reproducción de otras violencias se registra la despolitización por la pérdida del territorio, se simbolizan los modos de resistencia de los afectados ante el sueño quimérico de un regreso a casa, a una tierra que parece una promesa imposible.

5. Colofón

Para finalizar, vale la pena recapitular los efectos de desarraigo cultural y la refiguración de una posible pos-colonización retratada en el cine sobre el *desplazamiento forzoso*. Rasgos que, a partir de la yuxtaposición de tiempos y lugares, se evidencian como ejes de nuevas construcciones de realidad. Tiene lugar una hibridación social con el cruce de discursos y prácticas sociales de control que entran en conflicto y, a la vez, rememoran la colonialidad del poder tradicional. La obra de Valenzuela (2010) es importante para comprender el duro destino de los desplazados que, luego del éxodo forzoso, terminan en una suerte de inmovilidad en el espacio urbano. Tras su lectura del cine latinoamericano, el autor propone la idea de no-tránsito para los desplazados. Lejos del hogar, la violencia de la guerra sigue presente a pesar de la inmovilidad porque “la muerte y el silencio abruma a los transeúntes” (2010: 10).

Aunque el tema del *desplazamiento forzoso* no es objeto de análisis explícito en la investigación de Valenzuela, este fenómeno se encuentra sugerido en su idea del viajar, del desplazamiento rutinario y del auto-exilio. El autor propone leer estos *tránsitos* desde la esfera micro-política. El tránsito, cuya finalidad es un movimiento involuntario, llevaría a los actores en condiciones de *desplazamiento forzoso* a un proceso nómada ambivalente que da lugar, simultáneamente, a imaginarios de resiliencia [capacidad de auto-superación] y de asiliencia [ausencia de lazos fraternales de apoyo]. Se hace evidente que se exploran nuevas narrativas al interior del cine colombiano para ofrecer una mirada más amplia sobre el desplazamiento, la violencia que lo activa, y los efectos crudos en las identidades culturales.

Los filmes que analizamos se sintonizaron con un ejercicio político, tejido estéticamente, que permite hacer evidente el disenso. En los relatos se revela el rostro del conflicto más allá de cualquier mirada estadística. Como casos singulares, tienen la capacidad de mostrar que el desplazamiento supone un universo doloroso para quien lo padece a través del acto de exposición. Y una política de la exposición (Rancière 1996) como una politización de la imagen (Didi-Huberman 2004) permiten comprender el lastre de la guerra sobre los cuerpos en tránsito, sobre los pueblos sin tierra, sobre la condena que el poder ejerce sobre la población.

En este ejercicio de figuración puede encontrarse un ocultamiento del detonante de la diáspora. Como si se tratase de una labor de desfiguración, de la imagen incapaz de soportar lo que intenta hacer visible, porque tal vez no hay una enunciación posible, los causantes del desplazamiento (grupos insurgentes al margen de la ley) quedan en la sombra, adquieren cierta monstruosidad propia del cine de terror que ha optado por ocultar lo que pareciera irrepresentable. Por ello no es extraño que las imágenes del desplazamiento, expresadas en sus rostros, gestos, voz, siempre estén al filo de la enunciación, siempre en la periferia, irrepresentables fuera del trabajo artístico que el cine provee.

Podemos concluir que los análisis del cine colombiano, dentro del régimen estético,

nos permiten exponer una faceta sensible del problema del *desplazamiento forzoso* gracias a su capacidad de construir imágenes que no se agotan en el simple registro técnico. Siempre en negociación con la crudeza de una realidad que pareciera incomprensible, suponen un proceso de diálogo, un montaje para revelar la singularidad, lo que posiblemente queda por fuera de otro tipo de reportes. En otras palabras, las imágenes del cine, para efectos de los tres casos de análisis, adquieren fuerza política para comprender las dinámicas de una diáspora cruda y dolorosa. Gracias a los filmes, los efectos sobre la niñez, la destrucción del cuerpo de los desplazados, la imposibilidad de un regreso real, amplían el testimonio respecto al rigor del *desplazamiento forzoso*.

Es de señalar las limitaciones en torno al análisis del objeto de estudio que se configuró como estudio de caso sin posibilidades de generalización del fenómeno. En otras palabras, los resultados son únicamente válidos para el corpus abordado. No obstante, se señalan elementos que permiten ir auscultando, como una línea de trabajo, la dinámica de esta temática. Se puede tomar como una fortaleza de la investigación el mapeo estético-político en torno a unas categorías de análisis que develan la realidad social a través las imágenes fílmicas. En este caso, sobre el cuerpo y el juego como tácticas de supervivencia, el desplazamiento que opera en términos de un eterno retorno y el deseo de volver a un hogar que parece irrealizable.

Bibliografía

- Arendt, H. 2006. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- _____. 1998. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Santillana.
- Bartolomé, C. 2011. "Crítica a la naturalización biopolítica de la violencia". *Cátedra Unesco, La investigación y la gobernanza*, pp. 271-302. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Bronfenbrenner, U. 1997. *La ecología del desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- Bustamante, J. C. y Gil, C. 2011. "Cine y Derecho. A propósito de la película Los Colores de la Montaña. Una mirada al conflicto armado en Colombia". *Diálogos de derecho político. Revista electrónica de la Facultad de Derecho de la Universidad de Antioquia* 6 (2): 1-16.
- Calderón, Z. M. y García, C. 2019. "Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano 2011-2016". Disponible en: https://www.javeriana.edu.co/unesco/humanidadesDigitales/ponencias/IV_32.html (consultado en enero 2019).
- Castillejos, A. 2000. *Poética del otro: Antropología de la guerra, soledad y exilio interior en Colombia*. Bogotá: Icanh.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. 2015. *Informe nacional del Desplazamiento Forzado en Colombia*. Bogotá: CNMH-UARIV.
- Cuchumbé, N. J. y Vargas, J. C. 2008. "Reflexiones sobre el sentido y génesis del desplazamiento forzado en Colombia". *Universitas Humanística* 65: 173-196. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n65/n65a09.pdf> (consultado octubre 2018).
- Didi-Huberman, G. 2014a. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- _____. 2014b. "Volver sensible/Hacer sensible". *Qué es un pueblo*. Baudio, A. et al., (Eds.), pp. 69-100. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- _____. 2008. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado- Libros.
- _____. 2006. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. 2018. "Topologías(dosconferenciasradiofónicas)". *Fractal revista de teoría y cultura* 48. Disponible en: <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal48MichelFoucault.php> (consultado en enero 2016).
- García, L. I. 2017. "La comunidad en montaje: George Didi-Huberman y la política en las imágenes". *Aisthesis* 6: 93-117. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.61.6> (consultado en octubre 2018).
- Gómez, J. 2013. "Aproximaciones al desplazamiento forzado por la violencia". *Revista Latinoamericana de Bioética* 13 (2): 104-125. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/rlb/v13n2/v13n2a09.pdf> (consultado en febrero de 2019).
- Guevara, R. D. 2003. "La nueva colonización urbana: el desplazamiento forzado". *Reflexión política* 10: 80-91. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11051007> (consultado en febrero 2019).
- Henao, H. 1999. "Los desplazados: nuevos nómadas". *Revista Nómadas* 10: 62-76.
- Kantaris, G. 2008. "El cine urbano y la tercera violencia en Colombia". *Revista Iberoamericana* LXXIV (223): 455-470. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/5278/5435> (consultado en febrero 2019).
- Konrad, L. 1972. *Sobre la agresión. El pretendido mal*. Madrid: Siglo XXI.
- López, C. 2015. "Memorias de dolor, guerra y desplazamiento en Colombia". *Alternativas*, 5: 1-20. Disponible en: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/lopez.html> (consultado en Octubre 2018).
- Luna, M. F. 2013. "Ruptura temporal: representación documental en lugares de desplazamiento forzado". *Orbis. Revista científica electrónica de Ciencias Humanas* 24 (8): 51-69. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/709/70926716003.pdf> (consultado en febrero 2019).
- Medina, C. 2011. "Una propuesta para la periodización del conflicto colombiano en el siglo XX". *Para escribir el siglo XX. Memoria, insurgencia, Paramilitarismo y Narcotráfico*, Guerrero, J. y Acuña, O. (Comp.), pp. 33-68. Bogotá: Universidad Pedagógica tecnológica.
- Morato, M. A. 2008. "Colombia: una cronología de la violencia", *Cuadernos de estudios latinoamericanos* 5: 1-25. Disponible en: <http://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fdigital.ufp.pt%2Fbitstream%2F10284%2F3016%2F3%2F9-33.pdf&clen=143125> (consultado en noviembre 2021).
- Ochoa, D. (2013). "El desplazamiento forzado y la pobreza de la mujer colombiana". *Entramado*, 9 (1), 66-83. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/entra/v9n1/v9n1a05.pdf> (consultado en febrero 2019).
- Peña, L. y Ríos, J. 2021. "Desplazamiento forzado se duplicó en 2021 ¿Cuáles con las razones?". Disponible en <https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/desplazamiento-forzado-cifras-del-fenomeno-en-colombia-aumento-en-2021-573699> (consultado en octubre 2021).
- Pulecio, E. 1999. *Cine y violencia en Colombia*. Bogotá: El Museo.
- Rancière, J. 2011a. *El destino de las imágenes*. Madrid: Politopías.
- _____. 2011b. *El malestar de la Estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- _____. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- _____. 1996. *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Rivera, G. y Ruiz, S. 2015. "Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano". *Revista Latina de Comunicación Social* 65: 503-515. Disponible en: <http://www.revistalatinacs.com>

org/10/art3/915_Colombia/37_Rivera.html (consultado en Febrero 2019).

Rojas, E. 2012. "Cine de Arte y Ensayo en Colombia: Los viajes del viento (2009), El vuelco del cangrejo (2010), La Sirga (2012), Porfirio (2012) y La Playa D. C. (2012)". *Revista Luciérnaga* 7 (14): 1-21. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5671003> (consultado en febrero 2019).

Rueda, A. y García, P. 2015. "Figuras femeninas y desplazamiento forzado. Nuevos enfoques en las cinematografías colombiana y peruana contemporáneas". *AMERIKA* 13: 1-14. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/amerika.6980> (consultado en febrero 2019).

Sánchez, D. A. 2016. *Cine colombiano de las víctimas: otro lenguaje de la memoria* (Tesis inédita de Maestría en Historia del Arte). Medellín: Universidad de Antioquia.

Uribe, J. A. 2018. "Representaciones del desplazamiento forzado en el cine colombiano de ficción: años 2003-2011". *Revista Escribanía* 15 (2): 121-166.

Valenzuela, L. 2010. "En Tránsito. Desplazamientos Nimios en el Cine Latinoamericano (2000-2010)", *AISTHESIS* 48: 141-154. Disponible en: [Dialnet-EnTrnsitoDesplazamientosNimiosEnElCineLatinoamericano-3637903.pdf](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3637903) (consultado en febrero 2019).

Varela, B. 2014. "Los desplazamientos forzados y la desterritorialización como experiencia traumática personal y transgeneracional". *Iztapalapa, revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 76: 83-104. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39348245004> (consultado en febrero 2019).

Varón, B. 2016. *Cambio de las narrativas cinematográficas sobre el conflicto social en Colombia. Un análisis de contenido de la producción cinematográfica en el periodo 1980-2015* (Trabajo inédito de grado en Sociología). Bogotá: Universidad Santo Tomás Bogotá.

Villamizar, J. C. 2017. "Elementos para periodizar la violencia en Colombia: dimensiones causales e interpretaciones histórico-gráficas", *Ciencia Política* 13(21): 173-198. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/65251> (consultado noviembre 2021).