



Investigación y creación audiovisual: guion para largometraje de ficción sobre el desplazamiento forzado del campesinado colombiano: *Como la bola de billar*

LUIS FERNANDO ROZO VELÁSQUEZ¹

Resumen

El proyecto de investigación-creación *Como bola de billar* es una propuesta de representación audiovisual materializada en un guion literario sobre el desplazamiento forzado del campesinado colombiano. El objetivo es mostrar cómo en el proceso de expropiación del campesinado colombiano intervienen fuerzas estructurales geopolíticas de carácter económico, lo cual afecta procesos políticos y culturales. La metodología se ha construido a partir de las conceptualizaciones derivadas de la historia de la

¹ Magíster en Comunicación, Pontificia Universidad Javeriana. Profesor titular, Universidad del Tolima. Contacto: lfrozo@ut.edu.co



teoría y las prácticas cinematográficas, halladas incluso en los primeros años del invento del cine, en autores no tan conocidos, como Felix Louis Reynault, que planteaban la relación del cine con el conocimiento de las comunidades sociales a partir de la etnofotografía. No se diga, además, de las teorías de Eisenstein, quien llegó a plantear la adaptación de *El Capital*, de Marx, al cine, hasta llegar a las modernas teorías de Astruc, con su cámara Stylo, la cámara participante de Rouch, o el cine y su relación con la sociedad en las vertientes de un cine comprometido con la historia y la sociología.

El proyecto se ha realizado en el marco del programa de Investigaciones Socioculturales con el Cine y el Video, del grupo de investigación y producción audiovisual Comunicación y Cultura (MinCiencias C), en el programa de Comunicación Social, de la Universidad del Tolima, con sede en Ibagué.

Palabras clave: investigación-creación, ficción, audiovisual, conocimiento, sociedad

Desplazamiento forzado del campesinado colombiano. Una representación cinematográfica

Existe el supuesto de que el desplazamiento forzado del campesinado colombiano tiene como causa el problema de la tierra, y que en la disputa de los territorios por parte de los actores en conflicto —subversión política,

paramilitares, narcotráfico, Ejército— han actuado fuerzas que obedecen a intereses generados a partir de contradicciones entre grupos al margen de la ley y el mismo Estado, con su brazo armado, sus fuerzas armadas institucionales. Sin embargo, las matrices no se agotan en los factores enumerados. Es necesario, como lo muestran varios autores, incluir la función desempeñada por el Departamento de Estado de Estados Unidos en el diseño de políticas contrainsurgentes que han incidido de manera definitiva en el tipo de barbarie que se instauró en los territorios donde se declaraba la existencia del enemigo interno para eliminar —caso de la UP— y de los líderes que se han propuesto la recuperación del espacio rural para los campesinos como un derecho a la existencia en el territorio que siempre se les ha escatimado. Dos documentos audiovisuales son importantes aquí para referenciar la presencia de Estados Unidos en el conflicto colombiano. Uno de ellos emitido por la Comisión de la Verdad, en una de las entregas por su canal en la web (2020): *Desde el inicio hasta el final: Estados Unidos en el conflicto armado colombiano*. El otro es la entrevista de la periodista estadounidense Abby Martin en el programa *Los Archivos del Imperio*, y realizada al abogado de derechos humanos Dan Kovalic en el canal Telesur, donde se refiere cómo El Pentágono ha venido pensando una estrategia continental para evitar que el comunismo se instaure en lo que ellos han considerado el patio trasero del coloso del norte. También es necesario mencionar el libro *La dimensión internacional del conflicto social y armado en Colombia. Injerencia de los Estados Unidos, contrainsurgencia y terrorismo de Estado*, de Renán Vega Cantor (editorial Espacio Crítico, s. f.).



Esta variable no ha sido considerada en su extensa dimensión, por ingente que sea la cantidad de textos escritos sobre el conflicto armado en nuestro país. Existe como una inhibición que se instaura, a modo de autocensura, por parte de los discursos que analizan el problema sin tomar en consideración lo suficiente, como matriz explicativa esta realidad, que aparece disimulada de mil maneras, hasta el punto de que el disimulo se convierte en un dispositivo de borramiento, hasta llegar al de la supuesta inexistencia. Sin embargo, en el plano macrosocial dicha presencia sigue actuando con la fuerza de causas estructurales que dominan el conjunto de la dinámica social del conflicto, y puede llegar, incluso, a tener elementos explicativos de la barbarie que se ha generado con la presencia de la mayor potencia criminal del mundo en Occidente.

Fundamentos conceptuales

En la propuesta audiovisual debió enfrentarse una consideración teórica sobre el horror generado en el conflicto. Las teorías metafísicas sobre el horror como efecto en el individuo (Kristeva, Sontag), si se lo considera tanto generando la barbarie como sufriendola, no permiten explicar las matrices sociales que la producen en los territorios. Es necesario abrir la perspectiva hacia los elementos sociopolíticos que generan el terror en los campos colombianos para responder a la cuestión de por qué se ha llegado hasta los extremos que ha tenido que vivir el campesinado colombiano. Hay que traer a cuento, en esta formulación del terrorismo de Estado diseminado en todas las prácticas de la institucionalidad, la función que ha desempeñado una institución “educativa” como la Escuela

de las Américas, en la que se ha llegado al extremo de justificar la tortura con los argumentos de eminentes intelectuales como forma de controlar y eliminar al enemigo interno. Las pedagogías generadas en esa institución han alimentado las tácticas del manejo del terrorismo de Estado, usado a discreción para disolver fuerzas sociales que contravengan los intereses transnacionales de los grupos de poder económico y político en Estados Unidos, y que, de contera, se alineen con los intereses de burguesías y terratenientes locales.

De esta manera asumido el horror, no se lo presentará ya como algo innombrable —pero aún más, como algo inasible, indefinible, imposible de asumir en el lenguaje—, sino que se podrá articular a efectivas materialidades que distan de ser juegos de palabras, y que se concretan en dispositivos técnicos y procedimentales. Pero, en últimas, lo más importante, podemos identificar las matrices que las producen, de tal suerte que se puede identificar también a los sujetos que desde sus posiciones de poder son los responsables de que toda la cadena se desate y arrase con los que se planea eliminar. Ya los rostros decentes y lampiños vestidos de frac aparecerán en su mezquindad y su miseria mental. Ya no transitarán tranquilamente por pasillos de congresos y parlamentos sin que su rostro se relacione con los criminales y vulgares asesinos que perpetran las orientaciones generales para que los contratados ejecuten las acciones sucias y ocultas. Son las “guerras sucias” que no manchan a las élites que generan tanta barbarie.

La consecuencia más inmediata de este enfoque consiste en relacionar las imágenes del horror vistas de frente, y no por alusión ni por vías

indirectas. Es así como se las puede relacionar con las matrices estructurales que las producen, involucrando, por supuesto, a sujetos sociales claramente caracterizados. Es el efecto relacional que se encuentra en *Matarife*, la serie que pone a los criminales fuera de la protección que les presta la argucia jurídica para encubrirlos.

Metodología

El proyecto surge del documental *Como bola de billar*, realizado por el profesor Jorge Lozano, y en el que hice la asistencia de dirección. En él aparece el personaje que encarna Aurelio, un campesino expulsado de Rovira, una población cercana a la ciudad de Ibagué, capital del departamento de Tolima —‘La ciudad musical de Colombia’—, durante La Violencia liberal-conservadora de los años cincuenta del siglo XX. Aurelio, en su huida, pierde la tierra y a su familia, lo que es el punto de partida para el viaje que va a iniciar: llega a Venezuela, y después de varios años regresa al país, a la región de la costa del Caribe, donde logra asentarse en una comunidad que lo recibe como uno más de los adjudicatarios del Instituto Colombiano de la Reforma Agraria (Incora), y le va a reconocer la propiedad de la parcela donde va a vivir y trabajar siete años. La comunidad de la hacienda Bella Cruz, ubicada en el sur de Cesar, desgraciadamente, colindaba con la gran hacienda del terrateniente Carlos Arturo Marulanda, quien fue ministro de Economía, poseedor de 20 000 hectáreas, que, al parecer, no le resultaron suficientes para sus negocios, y quien procede a expulsar a los campesinos de la comunidad de Bella Cruz, donde se encontraba nuestro protagonista. Los paramilitares se vuelcan sobre el

territorio y conminan a los pobladores para que abandonen sus tierras y dejen libre el campo a los negocios de los grandes propietarios. De tal suerte, nuestro campesino va a sufrir una segunda expulsión de la tierra con su familia, fruto de la puja por el control territorial de los agronegocios y los intereses de los grupos dedicados al narcotráfico, de lo que no fueron inocentes las Fuerzas Armadas legales del Estado ni, por supuesto, los grupos insurgentes. Una doble expulsión del territorio que lo deja deambulando, junto con su nueva comunidad costeña, por los departamentos de Cundinamarca y Tolima.

Los campesinos expulsados de Bella Cruz reclaman al Estado para lograr una reubicación adecuada. Luego de tratos indignos por parte de la gobernadora de Cundinamarca, soportan la animadversión de los vecinos ciudadanos, que los ven como guerrilleros reinsertados; tras una larga búsqueda de fincas adecuadas, el Incora les adjudica una en las afueras de la ciudad de Ibagué, territorio natal de Aurelio, quien acaba llegando de nuevo al sitio de donde fue expulsado, ya transcurridos casi 50 años desde la primera violencia. Una vez asentados en la finca La Miel, creen reconstituirse como una comunidad campesina, pero tienen que enfrentar ahora las agresiones de los grupos paramilitares, reconvertidos, pero al mando de la misma política de agresión y despojo practicada desde la década de 1990. De nuevo, la comunidad se ve amenazada por las fuerzas del despojo, en medio de una fábrica de baldosas, cuyo dueño los califica de invasores de tierras, y un relleno sanitario colindante con la finca La Miel, donde se reciclan las basuras de 'La ciudad musical'. Las autoridades municipales, al parecer, auparon el desalojo de la comunidad por

vías legales, pero los campesinos montan guardia cívica para impedirlo y seguir resistiendo. De tal suerte, se ha estado enfrentando una tercera expulsión que no ha podido ser definitiva, gracias a la dignidad y la resistencia de los pobladores, que han recibido el trato de una bola de billar.

Algunos conceptos

El punto de partida conceptual y teórico que sustenta la propuesta es considerar el lenguaje audiovisual un lenguaje pertinente y adecuado para indagar los procesos sociales y culturales, no solo a través del formato convencionalmente llamado documental, sino, asimismo, a través del formato de ficción.

La diferencia entre *lenguaje* y *lengua* se asume desde la distinción que Saussure propuso entre ambos conceptos. El primero es objeto de la semiología, y el segundo, objeto de la “ciencia” de la lingüística.

Podríamos apoyarnos también, para darle sustentación a un concepto de lenguaje en Leibniz, pues el filósofo formula la posibilidad de nombrar, usando solo diez dígitos, el infinito conjunto de los números, o incluso, la posibilidad de nombrarlos con solo dos: el 0 y el 1. También podemos citar a Chomsky, cuando nos aproxima a una definición de lenguaje asumiéndolo como un conjunto de elementos finitos, que, a partir de una determinada combinatoria, puede llegar a producir significados casi infinitos.

Si aceptamos que lo audiovisual es caracterizable como un lenguaje, estamos a un paso de asumirlo como un lenguaje que puede usarse para construir representaciones pertinentes y adecuadas de los más diversos

procesos de la realidad social y cultural. Incluso como se asume en muchos procesos de investigación social o en procesos de conocimiento de la ciencia natural.

Siempre que se ha relacionado el cine —inicialmente se habló de *lenguaje cinematográfico*, y hoy hablamos de *lenguaje audiovisual*—, con las disciplinas sociales o las humanidades, lo relacionamos con el cine documental. Sin embargo, desde el mismo seno de foros como el seminario de cine y ciencias humanas fundado desde el decenio de 1960 por Jean Rouch y sus colaboradores en el Museo del Hombre de París, y en la Cinemateca Francesa, ya se tomaban como objeto de sus reflexiones películas de ficción tan notables como *Alemania año cero*, de Roberto Rossellini, que no hacían sino abrir el espectro a todo el neorrealismo italiano. El mismo Jean Rouch había introducido en su práctica cinematográfica la ficción en filmes tan particulares como *Dionisos retorna a la ciudad*.

Estas referencias podrían multiplicarse, pero basta con mencionar al profesor Robert Allan Rosenstone, del Instituto Tecnológico de California, con su libro *El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la Historia* (1997), o a Marc Ferró, en su texto *Historia contemporánea y cine* (1995), en el cual relaciona el cine con la disciplina de la Historia trayendo a cuento diversas películas de ficción.

Partiendo de estas bases, hemos asumido la construcción del guion de *Como bola de billar* recurriendo a la anécdota que se registró en el documental homónimo citado líneas arriba, y utilizando la información contenida en trabajos audiovisuales consignados en YouTube. Vale mencionar los documentales periodísticos de Hollman Morris; en especial,

los dedicados al caso de San Onofre y la hacienda El Palmar, donde el conocido paramilitar alias Cadena prácticamente instauró una estancia de exterminio donde se cometieron atroces crímenes contra población civil indefensa, y se revivieron así los horrores vividos en la primera violencia de década de 1950, y donde las prácticas de barbarie podrían remitir a las realizadas en los campos de exterminio que se dieron durante el decenio de 1940 en el territorio de la Alemania Nazi. Los videos documentales consignados en la red son profusos, y solo basta con que los navegantes pongan en los motores de búsqueda las palabras clave *masacres en territorio colombiano en los años 90*, y obtendrán una abrumadora cantidad de imágenes que agobian la mente y arrugan el espíritu. Igualmente, el dato de los pozos infestados con cocodrilos, donde se arrojaban los cuerpos destrozados de las víctimas para cebarlos y hacer desaparecer todo rastro, se logró documentar con uno de los trabajos audiovisuales que los estudiantes de Comunicación Social de la Universidad del Tolima desarrollaron como trabajos de graduación indagando este hecho horrible en una hacienda en el área rural de Puerto Boyacá: la llamada 'Capital paramilitar de Colombia'. Otra de las fuentes que nutrieron el panorama de la barbarie fueron los textos del Centro Nacional de Memoria Histórica, que han documentado, de manera detallada y casi exhaustiva, el proceso de violencia y horror que han sufrido las poblaciones en las diversas regiones del país. Cabe mencionar uno de ellos: *Mujeres y guerra*, en el que se inspira gran parte de las secuencias del guion ficcionado, cuando María, el personaje protagónico, tiene que ir a visitar a sus hermanas para refugiarse y recuperarse de la muerte de su pequeño hijo.

Los materiales del documental *Como bola de billar*, realizado en 1997, al igual que los demás textos videográficos y escritos, se tomaron como la materia prima que fue sometida a la configuración argumental en el guion literario, sin priorizar ninguna estructura clásica de las que proponen los manuales o los teóricos del guion, sino dejándose conducir por el sentido denso y dramático que estaba implícito en la información de los documentos audiovisuales y escritos. Sin embargo, hay que explicitar dentro de este empeño la manera o el modo como se procedió para asumir el proceso de migración obligada que constituye el desplazamiento de las ya contabilizadas 8 700 000 personas en nuestro territorio.

Una idea que está en la base de todo el esfuerzo por llegar a una representación adecuada y pertinente es la de preguntarse por las matrices que generaron y siguen generando las imágenes de horror, tan numerosas y sistemáticamente repetidas en esta violencia que nos sigue agobiando. Asociada a esta idea, tratamos de enfrentar el problema de por qué no se miran de frente las imágenes del horror. Y también articulando este nudo, plantear la pregunta por el tipo de sensibilidad que se pone en juego en los sujetos que llevan a cabo las atrocidades y los suplicios sobre el cuerpo. En este camino, y luego de concluida la primera escritura del guion, hemos encontrado una película que nos estimula en el empeño de proponer que se miren de frente las imágenes del horror, como si decidiéramos mirar a la muerte a los ojos (es el sentido de la secuencia en que Magola, desnudo su torso, decide ir a la plaza del pueblo y, a plena luz del día, enfrentar al carnicero Cadena, para imprecarlo y preguntarle, mirándolo a los ojos, qué siente cuando realiza los cortes sobre los cuerpos). En

el filme *La noche caerá*, de André Singer, que relata la construcción del documental sobre los campos de concentración nazis, y en el que intervinieron Alfred Hitchcock y Sidney Bernstein, se utilizaron tomas rodadas por camarógrafos de los ejércitos británico, estadounidense y ruso, y que fueron montadas sin dejar de mirar la muerte de frente, registrando las imágenes del horror, para que fueran testimonio en los juicios de los criminales. Creo que se trata de imágenes similares a las usadas por Mihail Room sobre las mismas atrocidades. Pero en el caso de nuestra propuesta pretendemos despejar las tres cuestiones planteadas líneas arriba:

1. Las matrices de las imágenes del horror.
2. La necesidad de ver dichas imágenes de frente.
3. El tipo de sensibilidad puesta en juego en los sujetos que llevaron a cabo las atrocidades.

Conclusiones

Las matrices de las imágenes del horror

El primer punto tiene que ver con la necesidad de hacer un acercamiento más *sofisticado* —según dicen los intelectuales norteamericanos o europeos; yo diría más *holístico*— y relacionante sobre los generadores de dichas imágenes. Se trata de alejarnos de esa manía de adjudicarles explicaciones sicologistas individuales a los hechos de la barbarie. Tampoco se trata de recurrir a la naturalización de hipotéticas causas que serían propias de una supuesta naturaleza humana. Es necesario recurrir a explicaciones más de estructura, y que vinculen a instituciones, empre-

sas, políticas económicas y de manejo del territorio, por supuesto vinculadas a intereses empresariales, locales, nacionales y transnacionales, y por supuesto, a sujetos políticos que las auspician y las llevan a cabo haciendo el trabajo sucio a partir de estructuras que mantienen, pero que aparecen sin vínculo alguno. Los cortes brutales sobre los cuerpos, como hechos e imágenes del horror, deben vincularse a signos tan prosaicos y literales como los logos de muchas compañías transnacionales. A las caras decentes, límpidas y elegantes de muchas personalidades que se mueven como Pedro por su casa en los pasillos de los congresos y los ministerios (recuérdese en *Como bola de billar* la referencia a Carlos Arturo Marulanda, ministro de Economía, que aparece en un pasaje). Mírese, además, la progresiva coincidencia que los investigadores están encontrando entre el mapa de los desplazamientos y el mapa de las plantaciones agroindustriales dedicadas a la palma africana, para los biocombustibles, o con los proyectos megamineros e hidroeléctricos. El negocio del narcotráfico en manos de tirios y troyanos, igualmente, traza rutas coincidentes.

Las imágenes del horror

Estas imágenes, al parecer, no pueden verse de frente, porque si aparecen en los medios convencionales —no así en la red, donde se pueden ver y mirar dichas imágenes, o el caso del documental de Hitchcock y Bernstein, o el de Room— pueden herir la sensibilidad del público, convertirse en especulaciones de crónica roja o, incluso, llevar a mecanismos que espectacularicen el dolor humano. También pueden ser asumidas como formas del mal gusto y de procacidad rampante y escatológica. Sin em-



bargo, cabe señalar que mantener esta postura es, tal vez, lo que lleve a que El Mal se banalice; precisamente, por no tener la entereza de mirarlas de frente y hacerse las preguntas fundamentales. O ver en ellas el rostro maquillado de los autores no solo materiales, sino intelectuales, los que nunca aparecen, y mantienen así su imagen de decencia y civilidad. Las imágenes del horror tienen el rostro de instituciones que se mencionan de paso, pero en las cuales no nos detenemos lo suficiente. Cito un texto de una de esas instituciones que han llevado procesos pedagógicos por años prolongados en las mentes y las sensibilidades de cuerpos de fuerza legales y paraestatales. Se encuentra en uno de sus manuales de instrucción: “colgar al prisionero de un agujero abierto con una broca en la coyuntura que une el brazo con el hombro haciendo pasar por el orificio un cable de metal para colgarlo de allí y seguir interrogando al sujeto mientras se le abren más huecos si no contesta a las preguntas formuladas para obtener la información adecuada” (Solano, 2012, s. p.). Ustedes tienen que hacer la consulta y la indagación sobre la procedencia de estas instrucciones. Una pista es el trabajo de tesis de maestría en Artes de Carlos Solano Rojas presentado en la Universidad Javeriana.

El tipo de sensibilidad

Mario Benedetti mostraba cómo el torturador, una vez acababa su labor en las mazmorras de las dictaduras y de ciertas democracias, llegaba a su hogar y era capaz de asumir las más deferentes muestras de afecto con sus hijos y hasta con su consorte. Ciudadanos “normales”, incluso con un pasado infantil afable y comprensivo, pero que eran capaces del otro espacio, de suprema oscuridad y lóbreguez del alma. Esa supuesta bipo-

laridad deja pasmados a los que en silencio tomábamos conciencia de tan contrastante asunto. Y llegábamos a un punto en el cual no podíamos ni sabíamos qué preguntarnos. Esa perplejidad de espíritu era generada por una coartada que escapaba de nuestras posibles explicaciones; en gran parte, debido a una dislocación asumida en nuestro pensamiento. A una falta de relacionar, un procedimiento mental tan generalizado, pero que, al parecer, ha perdido su función. Los sicólogos toman al criminal como persona individual, aislada en su historia clínica y en su subjetividad, configurada, supuestamente, por solo elementos internos, una especie de yo cartesiano solipsista. A estas alturas, y con tantas atrocidades cometidas y generalizadas, al parecer, la sensibilidad de estos sujetos es necesario dejarla atravesar por otras matrices explicativas de los actos que cometen, a veces sin pestañear, hasta el punto del cinismo. “Lo volvería a hacer” era la actitud de Göring. En verdad, es necesario abrir la mente y darnos cuenta de que estamos ante sujetos funcionales a procesos y procedimientos institucionales, a normatividades que son expresión de valores encarnados en mentalidades e imaginarios, materia base de las representaciones sociales, de las que tanto teorizó Durkheim, para precisar que la barbarie tiene la cara de la civilización; de una civilización que tiene estructuras funcionales a las atrocidades que se cometen y se siguen cometiendo. De tal suerte, el perdón y el olvido pueden resultar una trampa, una pura parodia y un burlesco.

Estas tres problemáticas atraviesan el guion y tratan de desarrollarlas en secuencias precisas a medida que se desarrollan los acontecimientos; la mayoría de ellos, tamizados por los mecanismos de la ficción,

pero articulados a otros textos que se convierten en su correlato, pero donde las tres preguntas no son formuladas ni asumidas en la gravedad que implican.

Referencias

- Astruc, A. (1944). La cámara stylo. En J. Romaguera y H. Alsina (Eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 220-224). Cátedra Imagen.
- Barnow, E. (1983). *Documentary: a history of the non fiction film*. Oxford University Press.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Engels, F. (1968). *El Antidühring*. Editorial Grijalbo
- Ferró, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Editorial Ariel Historia.
- Romaguera, J. R. y Thevenet, H. A. (Eds.). (1980). *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra Imagen.
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes*. Ed. Ariel.
- Solano, Rojas, C. A. (2012). *97.2 gramos* [Tesis de Maestría en Artes Visuales]. Pontificia Universidad Javeriana.
- Vertov, Z. (1973). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Labor Colección Maldoror.
- Vega Cantor, R. (2016). Injerencia de los Estados Unidos, contrainsurgencia y terrorismo de Estado. <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/comisionPaz2015/VegaRenan.pdf>

Videografía

Abby, M. (2017, 31 de agosto). Los archivos del imperio. Entrevista a Dan Kovalik, abogado de DDHH. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4Pr4WdwHtYU> el 13/10/21

Comisión de la Verdad. (2020, 7 de octubre). *Desde el inicio hasta el final: Estados Unidos en el conflicto armado colombiano*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9QxeBQtP5pc> el 13/10/21

Lozano, J. P. (1997). *Como bola de billar*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=o0isJDRkRU4> el 13/10/21.

Morris, H. (2006). *Fosas comunes y exhumaciones en San Onofre, Contravía cap 133*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SnI69u7im1Q&t=805s> el 13/10/21.