

Las pequeñas voces de los desplazados por la violencia en el cine colombiano

Luis Fernando Gasca Bazurto¹

Lesly Catalina Dueñas²

Resumen

El conflicto armado colombiano se ha representado en diversos filmes que han expuesto la complejidad del problema. En los escenarios cinematográfico y real el desplazado por la violencia es un actor constante y el más vulnerable dada la diáspora constante a la que ha sido sometido. En la perspectiva expuesta se inició un proceso de investigación en el que se propone a manera de hipótesis que el desplazado por el conflicto armado colombiano a sido sujeto de representación por la prensa que ha determinado su imagen y esta misma es la que la cinematografía nacional mantiene en el público espectador.

Para abarcar un corpus de filmes amplio y examinar los elementos metodológicos diseñados en primera instancia se llevo a cabo un pilotaje con el filme *Pequeñas voces* (2003) que relata de viva voz la experiencia de un grupo de niños de familias desplazadas por la violencia. Dicho filme se coteja con entrevistas a dos grupos de participantes: el primero a un grupo neutral que equivale al espectador y el segundo a menores que no han sufrido esta situación. Todo ello se analiza en la perspectiva de las representaciones sociales.

Palabras clave

Cine, conflicto armado colombiano, desplazado, diáspora, representaciones sociales.

¹ Luis Fernando Gasca Bazurto, realizador de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, Magistrando en Literatura y Cultura en el Instituto Caro y Cuervo. Adscrito al programa de Dirección y Producción de Medios Audiovisuales y al grupo de investigación Codim. Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN. luis_gasca@cun.edu.co

² Lesly Catalina Dueñas, estudiante del programa de Dirección y producción de Medios Audiovisuales y semillero del semillero Germen Visual del grupo de investigación Codim. Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN. lesly.duenas@cun.edu.co

The small voices of those displaced by violence in Colombian cinema

Abstract

The Colombian armed conflict has been represented in several films that have exposed the complexity of the problem. In the cinematographic and real scenes the displaced by the violence is a constant actor and the most vulnerable given the constant diaspora to which it has been submitted. In the perspective exposed, a research process was initiated in which it is proposed, by way of hypothesis, that the displaced by the Colombian armed conflict has been subject of representation by the press that has determined its image and this is the same that the national cinematography maintains In the spectator public.

To cover a broad corpus of films and to examine the methodological elements designed in the first instance, a pilot was carried out with the film *Pequeñas voces* (2003), which tells of the experience of a group of children from families displaced by violence. This film is compared with interviews with two groups of participants: the first to a neutral group that equals the spectator and the second to children who have not suffered this situation. All this is analyzed in the perspective of social representations.

Keywords

Cinema, Colombian armed conflict, displaced, diaspora, social representations.

Introducción

El filme *Pequeñas voces* (2003) narra en técnica de animación pero de viva voz de cinco niños sus vivencias, juegos y aventuras en un lugar indeterminado de la geografía colombiana, luego la violencia que sufrieron generada por el conflicto armado colombiano y la posterior expulsión de su territorio. Esta película hace parte de ese curioso híbrido entre género documental y técnica de animación que se popularizó con el filme *Vals con Bashir* (2008). Este tipo de cine está entre el umbral de la veracidad del documento y la interpretación del artista. El tradicional cine documental muestra el registro de imágenes y

sonidos de hombres y lugares que existen o existieron en un momento histórico. Un documental es una interpretación de la realidad pues el director escoge los momentos de su interés, edita los fragmentos del filme y los monta para narrar en orden coherente lo que a su juicio es la verdad. Desde hace muchos años se ha discutido en el ámbito del género documental dónde termina interpretación del artista y comienza la realidad. De hecho existen enfoques de cine documental que esperaban ser muy fieles a la realidad como el Cinema Verité o Cine Directo norteamericano. En otro lugar del debate es sabido que géneros pseudo documentales como el Cinema Mondo también demostraron que la realidad es altamente manipulable y susceptible de transformarse en ficción con el concurso de técnicas cinematográficas como el montaje, la fotografía y el maquillaje. El caso es que lo que hoy se denomina animación documental se encuentra en un lugar muy diferente pues este tipo de filmes se muestran abiertamente documentales pero a la vez son objeto de expresión plástica al servicio de la realidad.

Marco teórico

¿Qué es la realidad? Lo que reconocemos como realidad se refiere a algo muy diferente de lo real. El concepto de realidad deriva de lo que el hombre entiende por mundo simbolizado que integra sistemas de signos y significados. La respuesta la proporciona Jacques Lacan cuando explica el estadio del espejo. Dice Lacan que el hombre se integra y participa del mundo simbolizado hacia los seis u ocho meses de edad cuando se reconoce en el espejo. El niño que reconoce su imagen también se observa completo. Ese reconocimiento también le permite saberse distinto a sus padres, esto lo comprende por analogía que le permite distinguirse de los otros. El niño ha comprendido esta instancia porque su madre se lo hizo saber verbalmente cada vez que lo ponía frente al espejo y le expresaba: ese eres tú. El enunciado materno está cargado de significados que le permiten al niño identificarse. Para Lacan el estadio del espejo es la entrada del individuo al mundo simbólico a través de lo verbal. La realidad es una construcción simbólica en la que el lenguaje es parte fundamental pues le permite al individuo relacionarse y expresarse con sus semejantes. Y es que el lenguaje es un complejo sistema simbólico que ayuda a construir el mundo, desde allí se expresan los sentimientos, se constituyen las sociedades, la cultura y las civilizaciones. Ahora bien, como expresa Eco (2012) “Recordemos, de paso, que lo que

Lacan llama lo simbólico es lo semiótico, aunque se trate de un semiótico identificado con el lenguaje verbal” (p. 8). En el vía señalada por Eco lo simbólico no sólo se ciñe estrictamente al lenguaje sino a imágenes pues lo que observa el niño al situarse frente al espejo no es otra cosa que una imagen en la que se reconoce. De la misma manera la realidad está poblada múltiples signos icónicos que nutren distintos sistemas simbólicos que remiten a indistintos complejos culturales. Las lenguas, los metalenguajes, las iconografías, entre otras hacen parte de la realidad pues todo ello de una u otra manera significa algo para alguien. En el sentido señalado el mundo simbólico es la realidad y su contrario lo real, o sea el mundo no simbolizado.

Así pues un acto de la producción humana, por ejemplo un ritual, hacen parte de la realidad de la misma manera que un documental. Dadas así las cosas la realidad vivida y el documental se encuentran en la instancia simbólica. Esto significa que de una u otra manera ambas son susceptibles de interpretación. Ahora bien, el proceso de construcción simbólica es una cualidad inherentemente humana que devine de la capacidad de abstraer y crear significados y la manera en que estos se representan. Representar es volver a presentar lo que ya está. Un artista representa su concepto del mundo pero no es el mundo sino una interpretación. Sin embargo, el artista no es el único que representa el individuo del común también. Un hombre intenta comprender lo que tiene ante sí, hace deducciones y las expresa a sus semejantes quienes también lo han hecho. En ese proceso de compartir lo que a juicio de cada quien es la realidad surge lo que se denomina representaciones sociales. El concepto de representación social es una “preparación para la acción” según Sergei Moscovici (1979, p. 6). Moscovici en principio desarrollo este concepto que básicamente expone las maneras en que el sujeto social intenta constantemente comprender su entorno de manera práctica para aprovecharlo de la mejor manera posible. Sin embargo, ese entorno es cambiante pues cada vez que ocurre algo que afecte a la comunidad esta lo resinifica o le da un nuevo sentido. Surgen entonces nuevos significados o cambian los que ya existen. Esto también condiciona nuevas prácticas en torno a un objeto. Para Banchs (1986) la representación social se refiere “a aquellos conocimientos que se elaboran colectivamente en la comunidad cara a cara y que versan sobre un objeto significativo dentro de un colectivo” (p. 36). La explicación del autor alude a un conocimiento elaborado en conjunto por el colectivo sobre una cosa particular. Esa cosa u objeto es aquello que significa algo

para el conjunto. Es decir, cuando se habla de un objeto en el ámbito de las representaciones sociales se refiere a un objeto social. Por ejemplo para los antiguos pueblos de Mesoamérica el maíz fue en principio aquella planta que proporcionaba el sustento pero también su cosmogonía le confirió un carácter divino. De manera que el objeto maíz era el alimento pero también era sagrado porque lo concedían los dioses. Ese objeto entonces se ofrecía en ofrendas y rituales mortuorios para aprovisionar al espíritu de algún fallecido para que pudiera llegar al otro mundo. Algunos objetos, Según Mora M., (2002) pueden tener más relevancia que otros y ello depende de las exigencias de la comunidad. Hoy la dinámica de los medios de comunicación y la tecnología hace que los grupos sociales sean impactados constantemente con información. Así que las representaciones sociales se manifiestan de manera más dinámica y un poco diferente al ejemplo ya señalado. Un grupo que conoce una noticia y se siente tocado porque sabe que su modo de vida puede cambiar entonces piensa, concibe y expresa opiniones que en el intercambio comunicativo con los demás miembros del grupo adquiere uno o varios significados. La situación de compartir las ideas para asimilarlas y darles sentido es lo que Moscovici (1963) llama “sentido común” (p. 21), porque es inferido por el ser social sin que haya mediado más que su experiencia cotidiana. En consecuencia las representaciones sociales son las maneras en que toda comunidad reinterpreta su realidad según las circunstancias. En otras palabras, las representaciones sociales son los modos en que las sociedades se apropian de conceptos, ideas, acontecimientos y demás para hacerlos comprensibles a su entorno cotidiano.

Moscovici (1972) también define las representaciones como un universo de opiniones que se manifiestan en los actos discursivos. Todo discurso se enuncia desde un lenguaje pero, según Araya (2002), es particularmente el lenguaje verbal el que más interviene en la elaboración de las representaciones sociales porque es con el que tradicionalmente más interactúan los individuos. Asimismo Ibáñez (1988), citado por Araya (2002), expresa refiriéndose a la técnica de la entrevista que “las personas revelan sus representaciones mediante sus producciones verbales” (p. 56). Para el autor el sujeto social cuando esta ante un objeto (en este caso el entrevistador) expresa lo que significa para él pero no describe lo que está en su mente sino lo construye activamente en el momento que interactúa con él y elabora un enunciado en el que expresa lo que ha interpretado y le

inspira ese objeto. La imagen mental que el sujeto elaboró no es necesariamente una construcción icónica sino una abstracción del objeto. De acuerdo con Araya (2002) cuando se habla de imágenes en el ámbito de las representaciones sociales se refiere a las abstracciones mentales que un grupo construye sobre un objeto y son inscritas en cada individuo. Según la autora una imagen icónica es estática pero una imagen entendida como representación social se hace visible a través del lenguaje y además es dinámica pues se transforma en el devenir del grupo que le da nuevos significados. Así entonces el sujeto social comprende los objetos y les da sentido para organizar su realidad en torno a valores, ideas y prácticas. Por lo tanto, toda representación social es un acto de pensamiento.

El tema de la representación es complejo porque ¿cómo representar lo representado? ¿Acaso la realidad no requiere de interpretación como lo hace el individuo del común? El sociólogo Orlando Fals Borda emplea un abordaje poco convencional para su libro *Historia doble* (1986). En este libro Fals Borda diseñó dos canales comunicativos. En un canal exponía con rigurosidad científica las técnicas y hallazgos de su investigación. En el otro canal describía la realidad de una manera literaria bajo lo que él denominó la técnica de la imputación: La imputación le otorga la voz a un personaje ficticio que no obstante describe hechos reales. Según Cubides (1998) este proceso no desfiguraba los hechos acaecidos pues Fals Borda le confería un noventa por ciento a la documentación y un diez por ciento a la creación. Lo que significa que el recurso del personaje ficticio no desfigura la realidad como se podría creer. De esta manera, la misma realidad se devolvía de manera doble hacia el lector quien podía acercarse al estudio de manera más amable o más rigurosa según el canal que escogiera. Fals Borda justifica este método de la siguiente manera:

Se trataba simplemente de resolver un problema de comunicación de ideas y facilitar la comprensión del lector; para mí era más fácil e interesante sumar datos e imputárselos a una persona, que citar respuestas individuales y acudir a notas de pie de página a cada momento; ello no tiene que ver con el concepto de tipo ideal de Max Weber, el cual es de carácter abstracto y está pensado como elaboración teórica pura, mientras la imputación sirve más a la descripción que a la interpretación (Citado por Cubides, p. 11).

Fals Borda es claro en hacer la distinción entre descripción e interpretación pues cada una presta un servicio distinto a la socialización del conocimiento, siendo la imputación una solución a favor de la explicación o del relato. Alfredo Molano retoma esta técnica de una manera aún más osada para su libro *Los años del tropel* (1985). Aquí Molano no distingue abiertamente entre descripción e interpretación cómo lo hacía Fals Borda pues narra los hechos encarnados en personajes de ficción pero llevando el peso de la realidad vivida y relatada a él por los verdaderos protagonistas. Según Torres (1998) es la reconstrucción de la historia oral fruto del contexto vivido lo que Molano recrea en sus libros que fue nutriendo a través de la escucha constante de los relatos de cada actor social. Esos personajes a pesar de ser creados y elaborados literariamente prestan su ser ficcional para dar soporte a las múltiples voces de seres de carne y hueso que tienen algo que decir y que seguramente de otra manera no serían escuchados. Según Vasco Uribe (1991) la técnica de la imputación desde la perspectiva de Alfredo Molano ayuda a resolver el antagonismo entre descripción y explicación que el discurso racionalista occidental levantaron. Ya que, según el autor, de alguna manera dependiendo del abordaje de la descripción también puede contribuir a la explicación. Lo cierto es que desde la vía de la imputación se facilita condensar la pluralidad oral para expresar una realidad de manera descriptiva. Lo que significa que en esta vía no existe abstracción del contenido sino la escogencia del mismo que se expone a través de la imagen de alguien que lo enuncia. Dado que se trata de un contenido vívido en ese lenguaje es posible encontrar representaciones.

Metodología

El pilotaje se diseñó en tres fases: en la primera se analizó el filme *Pequeñas Voces* (2003). En la segunda se proyectó el filme a un grupo de estudiantes y se les preguntó sobre la película. Posteriormente también se proyectó el filme a un grupo de niños de familias desplazadas por la violencia y se sondeó sobre su percepción hacia el filme. La tercera fase consistió en comprar los resultados es extraer las conclusiones. Una vez se observó el filme se decidió transcribir la totalidad de los testimonios para identificar quién era el enunciante. En este proceso se descubrió que salvo la niña que dice llamarse Jazmín los demás niños no tienen nombre. En este proceso de reconocieron cinco actores constantes pero a lo largo del filme también intervienen dos más: en una ocasión la hermana mayor de Jazmín y en otra

un niño no identificado. Aunque desde el punto de vista de la narración audiovisual en el filme intervienen otros personajes infantiles estos no se tuvieron en cuenta dado que se presentan solamente de manera visual. Esta decisión además obedecía a enfocarse en el testimonio oral ya que el filme tiene el valor agregado de que le da la voz a la víctima. El análisis del filme reveló que el objeto hogar era el principal del relato aún permanecía de manera tácita. A continuación la transcripción de los testimonios se cargaron en el programa Atlas. Ti y desde allí se marcaron los momentos que correspondían a la categoría principal de hogar y las categorías emergentes. Este software permite ver las relaciones semánticas y numerar las veces que aparece expresada cada categoría. Con los resultados del Atlas. Ti y el análisis hermenéutico sobre el documento se dedujo el sentido del texto.

El objetivo de la segunda fase fue descubrir de qué manera el público percibía el filme y por otro lado cómo lo observaba un grupo que había sido tocado directamente por esa situación. Para ello se dividió la fase en dos momentos cada uno con un grupo específico de participantes. El primer grupo era ajeno a la situación y el segundo eran víctimas de desplazamiento forzado. Para el primer grupo se tuvo en cuenta el sistema de clasificación de películas colombiano que determina la edad del espectador. El filme *Pequeñas Voces* se clasificó en el rango PG+7 (Paternal Guide). Esta clasificación indica que parte del contenido es inapropiado porque presenta de manera moderada violencia, desnudos, palabras soeces, etc. Esta clasificación recomienda que los niños deben estar acompañados de sus padres o un adulto quién facilite la comprensión del contenido. Entonces se convocó a un grupo de veinte estudiantes del programa de Dirección y Producción de Medios Audiovisuales con un promedio de edad entre los 18 y veinte años. Para el segundo grupo se convocaron a nueve niños entre los siete y los ocho años hijos de familias desplazadas por el conflicto armado y beneficiarios de la *Fundación Semillas de vida y amor*.

Se diseñó un protocolo en el que dividía la actividad en tres partes: En la primera se explicaba la actividad, en la segunda se proyectaba el filme y en la tercera se desarrollaba una entrevista semi estructurada de modalidad focalizada. En este tipo de entrevista como manifiestan Strauss, A. L., y Corbin, J. (2002) el entrevistado tiene más libertad para responder y puede ofrecer de manera voluntaria información adicional que no permitiría la restricción de un cuestionario estructurado. Asimismo Behar Rivero (2008) considera que

“una entrevista no estructurada o no formalizada es aquella en que existe un margen más o menos grande de libertad para formular las preguntas y las respuestas” (p. 58). Este proceso es más abierto e informal que una entrevista tradicional pero diferente a una conversación informal, expresa Erlandson, Et. al., citado por Valles (2000, p. 179). Ya que la interacción se da a partir del diálogo en el que no obstante aparecen las preguntas necesarias para guiar la entrevista. Según Behar Rivero (2008) la entrevista semi estructurada facilita la etapa exploratoria y se aconseja para aproximarse a realidades que el investigador no conoce bien. Una de las modalidades de entrevista semi estructurada según Behar Rivero (2008) es la focalizada que se utiliza para explorar a fondo las experiencias particulares de un entrevistado o de una situación que presenció y es de interés para la investigación.

Dado lo señalado se diseñó la entrevista sobre la base de tres grupos de preguntas guías. En el primero se esperaba que las respuestas permitieran comprender cómo el público percibía la situación del desplazado en su territorio. En el segundo se deseaba entender la situación del desplazado en el lugar que lo había acogía después de verse forzado a abandonar su territorio. El tercer grupo sólo contenía una pregunta que interrogaba de manera general ¿quién era el desplazado? Se solicitó a los participantes que respondieran con un dibujo o con una palabra que luego debían explicar. Durante la explicación el entrevistador comentaba las respuestas y proponía nuevas preguntas. Durante el proceso con el primer grupo se detectó que la actividad podía ser bastante larga y fatigante para los participantes. Por lo tanto se reelaboró el diseño para el segundo grupo. Este grupo correspondía a niños víctimas. Para el desarrollo de la experiencia se contó con la presencia de una profesora de la *Fundación Semillas de Vida y Amor* quien explicó la actividad. Se les informó a los participantes que sólo verían la primera mitad de la película. Esta decisión se tomó ya que en la segunda parte del filme la violencia es explícita pues se narran las vejaciones que sufre uno de los niños que se enlista en la guerrilla, un pueblo que queda en medio de un combate entre el ejercito y un grupo rebelde y la desaparición forzada de un padre de familia, entre otros. Se consideró que observar todo el filme podía ser traumático para los participantes y además la primera parte proporcionaba los elementos permitían indagar sobre el tema. Una vez se proyectó la primera parte del filme se le entregó a cada niño una hoja de un cuarto y una caja de crayolas de colores y se les solicitó que dibujaran lo que

para ellos era el hogar. A continuación se escogieron al azar cinco dibujos y se solicitó a los autores que explicaran lo que allí habían dibujado. Una vez recolectada la información de los dos grupos se procedió a hacer el análisis y a extraer las conclusiones.

Resultados

El análisis del filme *Pequeñas voces* reveló que a lo largo del filme aparecía de manera constante el concepto de hogar. Esta noción aparece de manera tácita pero enunciada en oraciones que señalaban el apego hacia el lugar en el que crecieron, hacia los padres, la casa, la familia y la nostalgia que demostraban al haberlo abandonado. Asimismo se enuncia la situación de agobio, violencia y pérdida que percibían en la gran ciudad que los había acogido. Ello significaba que el sentido de hogar se encontraba unido a ideas de afecto o miedo que estaban presentes en el espacio temporal que habitaban originalmente como en el lugar de residencia posterior. El afecto se relacionaba con la familia y los amigos. El miedo hacia los actores armados fueran ejército, guerrilla o paramilitares pues irrumpían y violentaban el hogar. De esta manera el hogar se manifestaba como el objeto principal y gran categoría que recogía dentro de sí elementos que fungían de manera complementaria como la familia o la casa y otros opuestos que ponían en peligro la estabilidad familiar. Entonces la noción de hogar se relacionó con las emergentes para comprender el sentido que adquiriría en cada circunstancia. Las nuevas categorías se apilaron en tres grupos divergentes: campo - ciudad, arraigo – violencia, familia – actores armados (ejército, guerrilla, paramilitares). Estas categorías se cargaron al programa Atlas. Ti para señalar las partes del texto en que aparecían. A partir de allí el software estableció una correlación inter categorial que se visualizó con la generación de un documento en exel que se reproduce en la tabla 1.

	Ejército	Guerrilla	Hogar: arraigo	Hogar: campo	Hogar: ciudad	Hogar: incertidumbre	Hogar: peligro	Hogar: violencia	Paramilitares
1 Ejército	0	3	0	2	0	2	4	6	2
2 Guerrilla	3	0	1	8	0	3	7	6	2
3 Hogar: arraigo	0	1	0	5	1	0	0	0	0
4 Hogar: campo	2	8	5	0	0	3	4	4	2
5 Hogar: ciudad	0	0	1	0	0	4	2	1	0

6 Hogar: incertidumbre	2	3	0	3	4	0	4	3	1
7 Hogar: peligro	4	7	0	4	2	4	0	8	1
8 Hogar: violencia	6	6	0	4	1	3	8	0	3
9 Paramilitares	2	2	0	2	0	1	1	3	0

Tabla 1. Correlación entre categorías generada por Atlas. Ti

Como se observa las casillas con el tono de mayor intensidad son las que menos relaciones tienen, mientras el menos intenso son las que más relación poseen. En la columna de la izquierda en la fila siete la categoría Hogar: peligro (para expresar aquello que pone en peligro esa estabilidad) tiene una intensidad de 7 y se relaciona con la columna 2 en la que se encuentra el ejercito y la guerrilla. En esa misma fila la columna 9 corresponde a los paramilitares pero sólo tiene una intensidad de 2. Esto se explica porque en el filme aparece con mayor frecuencia el ejercito y la guerrilla, asimismo son ellos los protagonistas del enfrentamiento que casi destruye el pueblo. El software además permitió elaborar una red semántica que permitía presentar de manera visual las relaciones entre las categorías. En el gráfico 1 se presenta el resultado de la red semántica.

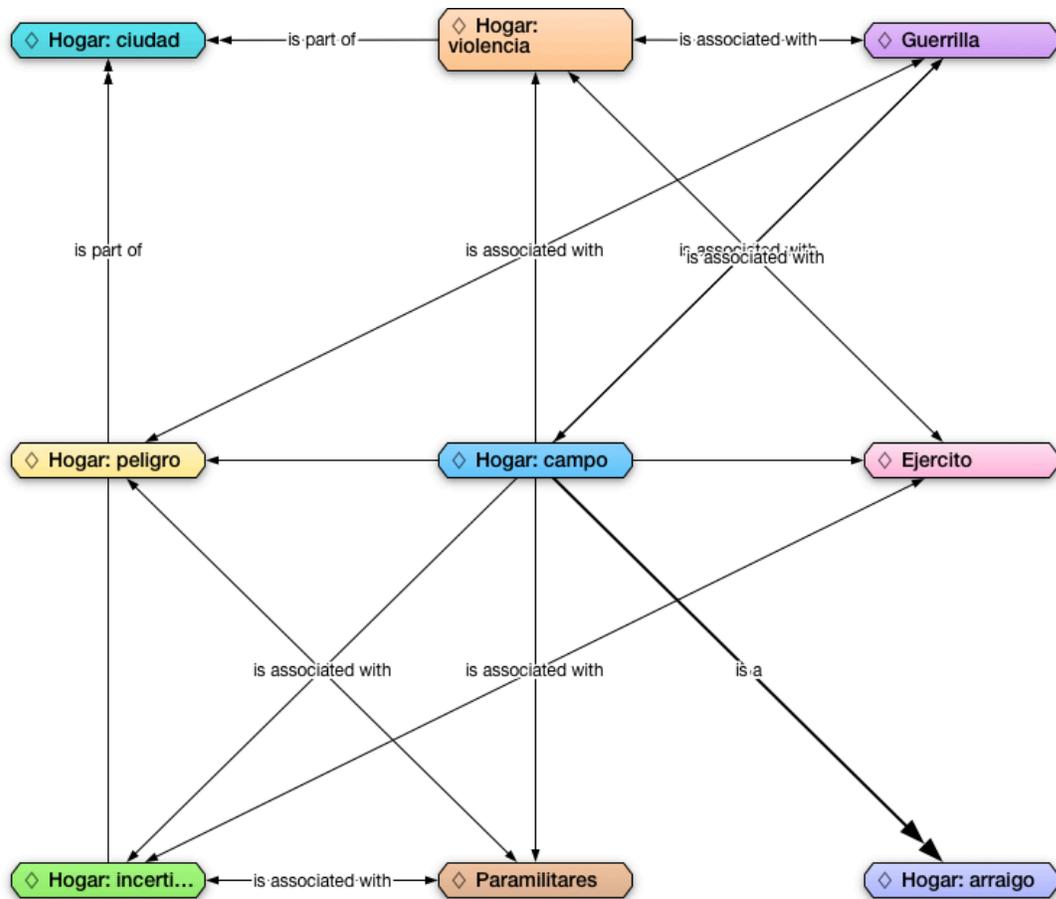


Gráfico 1. Red semántica entre categorías

La red permite ver que el hogar en el campo está asociado al peligro que representan los actores armados. En esta parte también se muestra que el hogar en la ciudad está impactado por la violencia que genera incertidumbre, violencia y sensación de peligro. Sin embargo, al contrario del campo en la ciudad el generador de esa situación es indeterminado.

La segunda fase del pilotaje del pilotaje se llevó a cabo con un grupo de veinte jóvenes que no habían sufrido situación de desplazamiento. Las edades oscilaban entre los 17 y los veinte años. Este grupo buscaba emular al público que bien pudo haber asistido a las salas de cine a observar el filme. Se le explicó a los asistentes la actividad, se proyectó el filme y se propusieron las cinco preguntas que se habían diseñado. Las preguntas interrogaban sobre lo siguiente manera: De acuerdo con el filme Pequeñas voces qué piensa sobre el desplazado respecto a: ¿Cómo se muestra el territorio Raizal? ¿Cree que debieron

permanecer o escapar? ¿Cómo es el nuevo territorio? ¿Qué cree que esperan de ese nuevo territorio? ¿Quién es el desplazado? Las preguntas fueron contestadas por escrito. Los participantes podían responder con un dibujo o con una palabra. En los dos casos debían redactar una breve explicación sobre el dibujo o la palabra que habían enunciado. Se les solicitó además que las respuestas debían concebirse en un adjetivo o en un verbo. En la tabla 2 se muestran los resultados.

	¿Cómo se muestra el territorio Raizal?	¿Cree que debieron permanecer o escapar?	¿Cómo es el nuevo territorio?	¿Qué cree que esperan del nuevo territorio?	¿Quién es el desplazado?
Agradable	20	N/A	0	N/A	2
Indiferente	0	N/A	4	N/A	0
Desagradable	0	N/A	10	N/A	0
Desamparo	20	N/A	6	N/A	8
Peligroso	20	N/A	20	N/A	0
Permanecer	N/A	0	N/A	4	2
Comenzar	N/A	0	N/A	3	4
Escapar	N/A	20	N/A	6	1
Regresar	N/A	0	N/A	7	2

Tabla 2. Resultado del pilotaje con 20 participantes entre los 17 y los 20 años

Las respuestas de los participantes se analizaron relacionando fuera el dibujo o fuera el monema escogido con la explicación que cada quien propuso. Se determinó que en cualquier caso se siguió la instrucción de exponer un verbo o un adjetivo. No obstante quienes decidieron dibujar enfatizaban en la explicación que el gráfico aducía a conceptos como escapar, miedo, etc. Lo que lleva a inferir que el participante consideró que la representación gráfica por sí misma no era suficientemente para exponer lo que pensaba. En la tabla 2 se observa en la primera columna la lista de palabras que escogieron los participantes sea que hayan sido escritas directamente o inferidas a partir de la explicación de cada respuesta. Es de destacar que prevalecen los adjetivos sobre los verbos siendo los primeros agradable y desamparo los más usados mientras peligroso y escapar las acciones más escogidas. La tabla también muestra que los monemas no en todos los casos contribuyeron a responder todas las preguntas. Sin embargo, para el interrogante de quién era el desplazado funcionaban la mayoría de los enunciados lo que significa que para el

participante existe consenso en que el filme expresa claramente las causas del desplazamiento pero definir al desplazado implica cierta complejidad.

Para la segunda parte del pilotaje se convocó a nueve niños entre los siete y los ocho años hijos de familias que habían sufrido desplazamiento forzado. Los niños observaron la primera mitad del filme *Pequeñas voces*, a continuación a cada uno dibujo lo que para ellos significaba la palabra hogar. Los niños se ubicaron alrededor de la misma mesa y podían observar lo que dibujaban sus compañeros. Posteriormente se escogieron al azar cuatro dibujos y se le solicitó a los autores que los explicaran de manera verbal. Durante la explicación se percibía que en el dibujo había quedado algún elemento que no se había dibujado o lo había dibujado pero no lo había explicado. Esas ausencias gráficas o verbales apremiaron al investigador para formular nuevas preguntas. Por ejemplo ¿dónde está tu papá? ¿Quién es la niña que se ve más grande que tu?, etc. Las preguntas no se formularon de manera directa sino posibilitando el diálogo y la libertad para que el niño se expresara sin sentirse forzado. Los dibujos se analizaron y se cotejaron con las respuestas de los niños. En la tabla 3 se sintetiza el proceso señalado.

Hogar	Familia	Casa	Madre	Padre	Campo	Ciudad
9	8	9	8	0	8	9

Tabla 3: Resultado del pilotaje con nueve participantes entre los siete y los ocho años en situación de desplazamiento

Para este grupo el resultado fue mucho más uniforme a pesar de que se solicitó una sola pregunta que posibilitaba una respuesta general. La tabla 3 presenta las imágenes constantes que los niños dibujaron. Allí se aprecia que se mantiene la presencia de la madre, de la casa, la familia que se integraba con los hermanos, los primos, e incluso de la mascota. Sin embargo, la figura paterna quedó ausente. Una constante fue que la casa siempre se dibujó al lado izquierdo de la hoja y la mayoría le agregó un farol. Ya que los niños trabajaron en grupo una posible explicación es que al observar a sus compañeros la casa y el farol bien pudieron haber sido inducidos inconscientemente. Una particularidad es que los niños añadieron a la casa elementos campestres como un árbol, flores e incluso un río. La tabla intenta presentar esa singularidad en dos columnas denominadas casa y campo.

Luego se pidió que relataran de dónde venían y hacía cuánto tiempo vivían en Bogotá. Para la mayoría sus padres venían de otro lugar pero ellos siempre habían vivido en la ciudad. Cuando se les preguntó si aquellos indicios del campo correspondían a un parque cercano o a un lugar externo a la ciudad declararon que era un sitio que habían conocido alguna vez fuera de la ciudad. La tabla 3 además muestra que de los nueve niños hubo uno que no dibujó ni a su familia ni a su madre. Este niño que se presentó con el nombre de Esteban quien se dibujó sólo junto a la casa y al contrario de sus compañeros no intentó decorar ni hermopear su obra. El boceto de Esteban se caracterizaba por líneas duras, formas cuadradas y se observaba que la representación de sí mismo era comprimida. Cuando se le solicitó a Esteban que explicara su diseño fue muy parco. Asumiendo que el dibujo era una narración que representaba la realidad de Esteban la ausencia de la madre, del padre y los hermanos necesariamente solicitó preguntar ¿en dónde se encontraba la mamá? El niño respondió que trabajando. A la pregunta ¿tienes hermanos? Respondió que tenía uno pero estaba en la calle. Finalmente a la pregunta ¿Y tú papá? El niño miró desconcertado y sonrió de manera incómoda antes de responder: lo mataron. La situación comprueba que la representación gráfica no solo estimula que el enunciante exprese lo que siente sino que esa representación es deducible. Finalmente se pidió a los niños que expresaran cómo les había parecido lo que habían alcanzado a ver la película y si quisieran verla completa. Los niños de manera unánime declararon que nos les gustó y no deseaban ver toda la película. Se les solicitó que manifestaran las razones y ellos expresaron que no les había gustado el filme porque la guerrilla se llevaba a los niños. De esta manera se dio fin al pilotaje.

Conclusiones

La película *Pequeñas voces* (2003) inicia con un fondo azul coloreado con crayones sobre los que se ponen los créditos que evocan la caligrafía de un niño. Este preencio muestra el contraste entre el universo visual evocado por el niño en contrapunto sonoro con el sonido real de un espacio urbano denso igual al de cualquier gran metrópoli como Bogotá. La manera en que inicia el filme advierte al espectador que se encuentra ante una interpretación infantil de la realidad. En la secuencia que sigue los primeros testimonios dejan entrever una ciudad fría, lluviosa y hostil, tras las imágenes se mantienen los testimonios reales de los jóvenes protagonistas quienes expresan su incertidumbre y temor

ante una gran ciudad que constriñe con el caos, la indiferencia y la violencia social. Los niños relatan que ese lugar es peligroso pues ocurren asesinatos y escándalos generados por el licor. Además añaden que sus padres deben salir a trabajar y regresan a altas horas de la noche. Los niños quedan solos pero son conscientes de que si sus padres no trabajan no comen. Este conflicto ocasionado por la gran ciudad lo expresa así uno de los niños: “Mí papá hay veces que trabaja en echar asfalto, hay veces que no le sale trabajo, hay veces que llega a las nueve porque hay veces que si llega a la nueve entonces se gana más plata y si llega más temprano entonces se gana menos plata. Entonces con eso estamos haciendo lo del mercado para comer” (Andrade y Carrillo, 2003, Min. 1:10). En la ciudad al contrario del campo la comida no sale de la tierra que se cultiva sino del salario que proporciona un empleo. Aquí el patrimonio no es la cosecha sino la mano de obra como expresaría Marx. En todo caso la ciudad es un territorio hostil que aprisiona a la familia pero a la vez la separa. En la misma vía la niña que en el filme tiene el nombre de Jazmín lo expresa de manera contundente: “En la casa si estamos contentos pero en el barrio no, porque por allá van señores y matan muchachos y mamá está buscando a ver si se puede ir, pero la casita ¿cómo hace?” (Andrade y Carrillo, 2003, Min. 01:10). La ciudad es un territorio de violencia del que hay que escapar pero implica perder la casa que representa el patrimonio que cubre con su techo a la familia. La ciudad no se presenta como el territorio que dio abrigo al desplazado sino como un lugar de violencia inherente que irrumpe sobre el individuo que lo obliga a recogerse al abrigo de la casa. Esa violencia no se caracteriza solamente por aquel que atenta contra el otro sino por el *modus vivendi* que obliga a trabajar sin descanso por un salario ínfimo para comer. Al contrario del campo no existe un actor generador de violencia pues ya no es un bando que dispara contra el otro sino el acoso social el que produce la violencia.

Posteriormente el filme se traslada de la ciudad al campo. Este cambio es vehemente pues contrasta de manera radical el territorio urbano del rural y el presente del pasado. Se trata de un tránsito que señala el inicio de un recuerdo. Este cambio expresa lo que significa dejar la ciudad oscura, fría, lluviosa y hostil para pasar a un territorio campestre lleno de colores como los dibujos infantiles. La secuencia inicia con un esperanzador amanecer sobre un paisaje sobre el que abundan los árboles, los campos donde el ganado pasta

apaciblemente y los agricultores cultivan la tierra con alegría. Sin embargo, este amanecer no es un comienzo sino un recuerdo que se abre hacia lo perdido pues este fue el lugar en el que vivieron y debieron abandonar. Este cambio es un escape mental del caótico territorio urbano al viejo terruño evocado que se idealiza porque en la mente de cada niño quedó lo que más amó y, como se descubre más adelante, también lo perturbó. No obstante, el filme también muestra la manera en que los protagonistas se veían obligados a convivir con la violencia latente y la tensa relación que sostenían con el ejército por un lado y la guerrilla por el otro. Más aún, vivir en medio de los asesinatos que ocurrían los domingos en el pueblo como lo expresa uno de los niños: “se llama San Luis de la isla y le dicen así porque casi todos los domingos matan gente” (Andrade y Carrillo, 2003, Min. 8:28). A pesar de todo para el niño aquel sitio era su hogar, allí ocurrían las inocentes travesuras, los juegos con los amigos, el apego a la familia, a la tierra y a los animales domésticos.

Vivir en medio de la guerra significa convivir en el umbral de la incertidumbre. Es condenar al sujeto a mantenerse varado entre fuerzas y actores que lo mantienen en permanente estado de perplejidad. Cada actor significa una fuerza de oposición con otra que en todo caso en conjunto representan el miedo que inspiran en la población. Si bien es cierto la presencia del ejército parece rutinaria y hasta amable de la misma manera que la guerrilla ambos son entes extraños al territorio y como tales se desconfía de ellos. Aquellos no son sujetos específicos pues representan a una fuerza concreta. La ausencia de identidad de los individuos que colman las filas del ejército, la guerrilla o los paramilitares significa que son un cuerpo y no un individuo lo que mantiene a la población en constante estado de peligro. Esta presencia permanente anuncia de entrada la pérdida sea porque, en el caso de la guerrilla, reclutan a los niños o los obligan a abandonar el hogar. Allí, incluso, aceptar la promesa de una vida mejor es de entrada aceptar separarse de los suyos. Para uno de los niños aquellas fuerzas beligerantes siembran el terror pues según expresa “Porque el terror lo siembran las fuerzas armadas, la guerrilla, las Farc, las autodefensas, hasta el ejército lo siembra, los paramilitares, todas las fuerzas que tengan un arma siembran terror” (Andrade y Carrillo, 2003, Min. 4:44). La palabra siembra que en un contexto agrario representa la vida y el sustento en esta circunstancia se transforma en terror. Se da una evolución radical del sustantivo que pierde su núcleo primario para transformarse en algo malo e incluso

antagónico. La doxa³ del individuo transforma el objeto siembra en lo que Louis Althusser denomina la topicalidad del pensamiento que como lo explica Slavoj Žižek (2003) “es la manera en que un pensamiento se inscribe en un objeto” (p. 15). Aquí la experiencia que el individuo le confiere al objeto siembra sobre la base de los que significan para él los grupos armados, es decir el terror. Así entonces el territorio amable que producía frutos tras el esfuerzo de extenuantes jornadas de trabajo deja de ser el bien y el sustento para revertirse en su contra. En el filme las extensiones de maizales sirven de refugio a los otros que irrumpen contra la tranquilidad del hogar.

Es precisamente la familia consolidada y asentada en el territorio el objeto social que se victimiza pues en principio es obligada a vivir en medio del conflicto y luego es apartada de su territorio. Esa separación se da de manera violenta pues implica la amenaza, la herida y la muerte. La separación del territorio no es solo la separación de la vieja casa familiar, de los abuelos y otros seres queridos, se trata del desmembramiento del hogar. El hogar era la base de la familia, su sustento, su techo, la seguridad que significaba estar bajo el abrigo de los padres que trabajaban la tierra para alimentarlos. Ahora ese territorio es violentado para arrancarlos de allí y para ello los obligan a sufrir la muerte violenta, soportar heridas contra el cuerpo y obligados a partir. El padre de Jazmin fue desaparecido por los paramilitares. Otro de los niños debe dejar a sus perros y cuando llegan a la ciudad su abuela los tiene que abandonar porque no tenía en donde quedarse. El niño guerrillero dejó a su madre seducido por el dinero y las armas que veía como juguetes. Un chico más sufre la pérdida de su brazo derecho y la pierna del mismo lado. En *Pequeñas voces* (2003) el desplazado es un ser mutilado de su tierra, de su familia, de su mismo cuerpo. El destierro no es sólo del individuo sino de la familia y de la comunidad rural. No obstante, el hogar se resiste a morir. Ante la situación apremiante del desarraigo la madre es la que intenta mantener la unión. A Jazmín y a sus hermanas sólo le queda su madre y el niño guerrillero logra retirarse de la guerrilla gracias a un primo suyo que lo saca de allí y lo envía de regreso donde su madre quien lo esperaba. La familia parece tener la capacidad de adaptarse para

³ Doxa es un concepto griego en principio empleado por Parménides y luego por Platón que en pocas palabras remite al conocimiento adquirido por la experiencia que no implica una verdad científica sino del sentido común. Para ampliar sobre el concepto ver: Pierre Bourdieu y Terry Eagleton: *Doxa and common life* (1992).

sobrevivir. De hecho hacia el final del filme cuando se vuelve a mostrar a los niños en la ciudad el hecho adquiere una tonalidad diferente. Los colores fríos y oscuros del inicio ahora se tornan cálidos y el entorno más amigable que al principio. Parece que el relato fue una especie de exorcismo donde el recuerdo les permitió escapar de una realidad dura y apremiante para redescubrir su territorio como el lugar perdido además del dolor y la muerte. Sin embargo, hay que adaptarse como dice el niño que perdió sus extremidades: “Primero fue siempre dificultoso a pesar de las ganas que uno le mete siempre que me talla por acá, que bueno, que no uno tiene que irse acostumbrando a las cosas” (Andrade y Carrillo, 2003, Min. 1:02:57).

El ejercicio de pilotaje en el primer grupo que emulaba al espectador del común dejó entrever que el filme es bastante efectivo al describir las causas y consecuencias del desplazamiento. A pesar de la dificultad para definir quién era el desplazado aún así el conjunto de adjetivos permitían inferir que era percibido como una víctima. La principal causa que consideraban era la que más perjudicaba al individuo sin duda era el desarraigo al que se sometía. Este grupo expresó que el filme mostraba una situación vívida y sufrida. Lo que significa que la propuesta gráfica no influyó de manera negativa en la percepción de autenticidad ni de realidad. De todas maneras el filme tiene el valor de que las voces son de los testigos que relatan al público su experiencia. Por lo tanto el grado de ficción es poco perceptible pues esas voces ponen el filme en un lugar que recuerda a la entrevista. Así entonces la ficción que se expone en algunas escenas que ayudan a recrear de manera visual el contexto pero no interviene de manera directa sobre la narración oral. Esta última es precisamente el soporte que mantiene al espectador identificado con la situación de la víctima. En este sentido el filme no alcanza a ponerse en el lugar de la implicación ya que se mantiene una clara distinción entre lo ficcional ubicado en la imagen y la realidad instalada en la voz. Lo que no resta su valor sino al contrario lo potencia pues el grupo de participantes en su mayoría manifestó sentirse conmovido con el relato fílmico pues esa situación se hallaba presente constantemente en los campos colombianos. En contraposición lo que veían a diario en los medios de comunicación no la lograba exponer de manera tan cercana como lo hizo el filme.

Ahora bien, la experiencia con el grupo de niños desplazados reveló otros tópicos que condicionó la actividad diseñada originalmente dada la edad de los participantes y su situación. La propuesta gráfica del filme que se basaba en los dibujos de otros niños no logra acercarlos. Aunque se exponían un concepto de realidad vista a través de los ojos de un niño las situaciones recreadas visualmente dejaban de lado la realidad infantil que a la edad de los siete a los ocho años aún muestra mayor preponderancia del pensamiento primario. De acuerdo con de Tavira (1996) el individuo tiene dos procesos de pensamiento: el primario o creativo y el secundario o secuencial. El primero está asociado a los niños y a los artistas y el segundo a la lógica y a los adultos. Si bien es cierto como afirma de Tavira (1996) el hombre nunca pierde ninguno de esos dos pensamientos según la edad va a prevalecer el uno sobre el otro. Particularmente el niño entre los siete y ocho años aún está muy condicionado por el pensamiento primario. De hecho la experiencia con el grupo de niños en situación de desplazamiento reveló a través del ejercicio con los dibujos que unían sin distinción su vida pasada y el presente. Antes del ejercicio se había indagado de manera general sobre la situación de los niños así que se sabía que todos eran víctimas de desplazamiento forzado y algunos habían sufrido de cerca la muerte de algún familiar. No obstante esta situación se negaba. Ninguno admitió provenir de un lugar ajeno a Bogotá pero sí lo reconocían en sus bocetos. Posiblemente allí estaban señalando cierta nostalgia hacia ese lugar que habían abandonado pero también enunciaban situaciones internas mucho más complejas como el caso de Esteban quien en su mundo se encontraba solo. La experiencia con los niños demostró que si el filme se hubiera basado plenamente en los enunciados infantiles hubiera sido otro. Lo que significa que si bien es cierto *Pequeñas voces* recrea una realidad y la acerca al espectador esta no es la que un niño de edad entre los siete y ocho años hubiera expresado. Debido a que estaría mucho más cargada de simbolismos y abstracciones que en algunos casos incluso ni mencionarían abiertamente el conflicto armado como fue el caso con el grupo de niños ya señalado. Un filme basado concretamente en esta experiencia para una población como la comentada requeriría de un ejercicio de análisis mucho más profundo para detectar cómo están expresando su realidad. Puesto que el pensamiento del niño no deduce simplemente la realidad sino le da un sentido particular que un adulto interpretaría como simple fantasía. Para terminar esta experiencia también señala que sin el contexto externo a los niños (narrado de manera general por la

profesora) se hubiera pensado que los niños escogidos no eran víctimas. De esta manera el relato contextual ayuda a determinar de una manera más clara el todo que ayuda a ubicar el lugar del relato del individuo.

Lista de tablas

Tabla 1. Correlación entre categorías generada por Atlas. Ti

Tabla 2. Resultado del pilotaje con 20 participantes entre los 17 y los 20 años

Tabla 3: Resultado del pilotaje con nueve participantes entre los siete y los ocho años en situación de desplazamiento

Lista de gráficos

Gráfico 1. Red semántica entre categorías

Notas

Doxa: Bourdieu, P., & Eagleton, T. (1992). *Doxa and common life*. New left review, 191(1), 111-21.

Referencias

Araya Umaña, S. (2002). *Las representaciones sociales. Ejes teóricos para su discusión*. Cuadernos de ciencias sociales. Costa Rica, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Document Management System (DMS). Obtenido 08, 2016, de <http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/ICAP/UNPAN027076.pdf>

Banchs, M. A. (1986). "Concepto de representaciones sociales. Análisis comparativo". *Revista costarricense de psicología*, 5(8), 27-40. Recuperado de: <http://rcps-cr.org/wp-content/uploads/2016/05/1986.pdf>

Behar Rivero, D. S. (2008). *Introducción a la Metodología de la Investigación*. Editorial Shalom. ISBN 978-959-212-773-9.

Cubides, H. J. (1995). *Orlando Fals Borda: el permanente compromiso de un innovador*. Nómadas (Col), (2).

de Tavira, F. (1996). *Introducción al psicoanálisis del arte: sobre la fecundidad psíquica*. Universidad Iberoamericana.

Duque, Ó. T. (1998). Violencia y narración en Alfredo Molano. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 35(47), 25-41. Recuperado de: http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/viewFile/1606/1660

Eco, U. (2012). “De los espejos”. En: *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo

Folman, A. (2009). *Vals con Bashir: Vals im Bashir*. Barcelona: Cameo.

Moscovici, S. (1979). “La representación social: un concepto perdido”. *El Psicoanálisis, su imagen y su público*, 27-44. Recuperado de: <http://cholonautas.edu.pe/modulo/upload/tallmosc.pdf>

Moscovici, S., & Hewstone, M. (1963). *De la ciencia al sentido común*. Moscovici, Serge (comp.), *Psicología Social II*, Barcelona, Paidós, 290-304. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/95070846/De-la-ciencia-al-sentido-comun-Moscovici>

Salazar, C., & Toquica, C. (productor) y Andrade, O., & Carrillo, J. (director). (2003). *Pequeñas Voces* [cinta cinematográfica. Animación documental]. Colombia: Cine Color Films.

Strauss, A. L., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Valles, M. S. (2000). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Síntesis Editorial.

Vasco Uribe, L. (1991, 06). Algunas notas sobre Molano y el mito. A propósito de "Los años del tropel" de Alfredo Molano. *Notas para el seminario sobre Estado y Violencia*, junio 1o. de 1991. Luguiva. Net. Obtenido 05, 2017, de <http://www.luguiva.net/articulos/detalle.aspx?id=78>

Žižek, S (2003). "El espectro de la ideología". En: *Ideología: un mapa de la cuestión*. México. Fondo de Cultura Económica.