



LA MIRADA DEL REFUGIADO COLOMBIANO A PARTIR DEL ANÁLISIS DE *PARÁBOLA DEL RETORNO* (JUAN SOTO, 2016, COLOMBIA)

*The Look of the Colombian Refugee through
the Analysis of Parable of the Return (Juan Soto, 2016, Colombia)*

María Marcos Ramos*
Universidad de Salamanca

Pablo Calvo de Castro
Universidad de Medellín (Colombia)

Palabras clave

Cine documental
Memoria histórica
Identidad
Exilio
Postdocumental
colombiano

Keywords

Documentary film
Historical memory
Identity
Exile
Colombian
postdocumentary

RESUMEN: El presente artículo analiza el documental *Parábola del retorno*, realizado por el director colombiano residente en Londres Juan Soto (2016), para reflexionar sobre cómo el cine puede ser una herramienta más para hablar de los conflictos. El protagonista de la trama huye de la violencia política y de la guerra de Colombia, por lo que la historia se centra en la rememoración de la vida de este en el exilio, en mostrar visualmente el retorno y en exponer el anhelo de lo que pudo ser y no fue. El artículo se enmarca en el campo de los estudios culturales y utiliza una metodología cualitativa a partir del análisis histórico y contextual, así como del uso del *decoupage* aplicado a la idiosincrasia del cine documental. El director explora en su obra la representación de la ausencia, del destiempo, del destierro y, por extensión, de la identidad. El documental, a partir del uso del lenguaje audiovisual, hace reflexionar al espectador sobre estos temas y se convierte en una aproximación a la memoria histórica de un país y de una sociedad que, tras más de 60 años de guerra, afronta el reto de construir memoria sin olvidar a las víctimas en medio de un frágil proceso de paz.

ABSTRACT: This article analyzes the documentary *Parable of the Return*, made by London-based Colombian director Juan Soto (2016), to reflect on how cinema can be one more tool to talk about conflicts. The protagonist of the plot flees from political violence and war in Colombia, so the story focuses on the remembrance of his life in exile, on visually showing his return and on exposing the yearning for what he could have been and was not. The article is framed in the field of cultural studies and uses a qualitative methodology based on historical and contextual analysis, as well as the use of *decoupage* applied to the idiosyncrasy of documentary film. The director explores in his work the representation of absence, mistime, exile and, by extension, identity. The documentary, based on the use of audiovisual language, makes the viewer reflect on these issues and becomes an approach to the historical memory of a country and a society that, after more than 60 years of war, faces the challenge of building memory without forgetting the victims in the midst of a fragile peace process.

* **Correspondencia a / Correspondence to:** María Marcos Ramos. Universidad de Salamanca. Facultad de Ciencias Sociales. P.º Francisco Tomás y Valiente, s/n (37007 Salamanca) – mariamarcos@usal.es – <http://orcid.org/0000-0003-3764-7177>.

Cómo citar / How to cite: Marcos Ramos, María; Calvo de Castro, Pablo (2022). «La mirada del refugiado colombiano a partir del análisis de *Parábola del retorno* (Juan Soto, 2016, Colombia)». *Papeles del CEIC*, vol. 2022/2, papel 270, 1-14. (<http://doi.org/10.1387/pceic.23301>).

Fecha de recepción: febrero, 2022 / Fecha aceptación: abril, 2022.

ISSN 1695-6494 / © 2022 UPV/EHU



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los valores que tiene el cine, además del entretenimiento, es que facilita el acercamiento a problemáticas del mundo y permite un entendimiento contemporáneo sobre cuestiones universales. Una de las mayores preocupaciones de la sociedad contemporánea se refiere a las migraciones —forzosas o no— a las que se ven sometidos los seres humanos, pues no hay día en el que no se publiquen informaciones en los medios de comunicación sobre personas refugiadas, exiliadas, migrantes, etc. El cine se ha hecho eco de la repercusión que tienen los procesos migratorios no solo porque afectan, en mayor o menor medida, a todos los que habitamos el planeta, sino también por la enorme capacidad que tiene para retransmitir visiones tanto universales como personales sobre esta problemática.

Si bien no es el tema central de este artículo definir en qué situaciones las personas ostentan el estatus de refugiado, se debe tener en cuenta la definición que sobre las personas refugiadas ofrece el Estatuto de los Refugiados de Naciones Unidas (United Nations High Commissioner for Refugees [UNHCR], 1951) que también establece los derechos de estas personas, así como las obligaciones de los Estados para su protección. Este estatuto define a una persona refugiada como aquella que «debido a fundados temores de ser perseguida por motivos de raza, religión, nacionalidad, pertenencia a determinado grupo social u opiniones políticas, se encuentre fuera del país de su nacionalidad» (UNHCR, 1951: 137). En consecuencia, hay que tener en cuenta que cuando alguien se ve obligado a abandonar su casa, su calle, su país y su entorno sufre un desarraigo que le obliga a cortar los vínculos afectivos y enfrentar las pérdidas que acarrea abandonarlo todo para comenzar una nueva vida.

Este artículo nace del interés por comprender cómo una obra audiovisual puede jugar un papel en la transformación de las estructuras de poder, tal y como se plantea desde los estudios culturales (Grossberg, 2009, 2010). Según esta perspectiva, lo político no solo se relaciona con las prácticas del Estado y sus instituciones, sino que está presente en todos los estratos de la sociedad al ser un constructo social e histórico que se entreteje y expresa en la vida cotidiana (Cristancho Altuzarra, 2014, 2018). Dentro de este campo, como los estudios visuales consideran la visualidad como «la construcción social de la visión» y «la construcción visual de lo social» (Mitchell, 2003: 33), resulta de vital importancia la comprensión de «los procesos de configuración de los diversos entramados del poder objetivo y subjetivo, material y simbólico, y coercitivo y por identificación, en la formación de la mirada» (Cristancho Altuzarra, 2018: 152). Ahora bien, se debe tener en consideración que «la visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es, a la vez, el producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación» (Crary, 2008: 19-20).

Desde esas premisas, el conflicto armado en Colombia, que al momento de escribir este texto suma más de ocho millones de personas víctimas del desplazamiento forzoso (Unidad de víctimas de Colombia, 2021), no solo se interpretaría como una la lucha armada sino también como «el conjunto de prácticas, imaginarios, conceptos, discursos y memorias construidos sobre él» (Cristancho Altuzarra, 2018: 151), que permiten explicar lo que supuso para la ciudadanía colombiana.

Así, este artículo analiza la mirada de Juan Soto sobre el exilio y la ausencia a través del documental *Parábola del retorno* (2016) en el que plantea espacios de reflexión sobre uno de los

aspectos que más ha afectado en el conflicto armado colombiano, como es el fenómeno del desplazamiento forzoso, que ha provocado pérdidas, distancia y desapego entre la población. La mirada del director es la de una parte de la sociedad colombiana que reflexiona sobre las derivas de su pueblo desde la distancia obligada. La historia de Wilson Mario, familiar del director, ejemplifica la de quienes tuvieron que abandonar Colombia y establecerse en otros territorios como consecuencia del conflicto armado, que no solo afectó a quienes estaban directamente involucrados en los bandos en contienda, sino a todos y a cada uno de los miembros de la sociedad colombiana. Este documental permite indagar en la mirada y en la subjetividad de quien debió cortar su vida tal como la conocía y comenzar de nuevo, lejos de todo y de todos. Es también un viaje experiencial para el director, colombiano de nacimiento y residente en Londres, quien protagoniza el retorno personal que pudiera haber llevado a cabo Wilson Mario años después de su desaparición. El director realiza un hipotético regreso que representa, a su vez, el de tantas personas exiliadas. Por tanto, es un relato que deja de ser particular e individual para convertirse en universal y global, ya que todos los exiliados experimentan, en la mayor parte de casos, similares sentimientos y percepciones: el desarraigo, la soledad y la sensación de no pertenecer a ningún lugar.

2. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Para la realización de este análisis, enmarcado en los estudios culturales (Grossberg, 2010), se ha utilizado una metodología cualitativa (Flick, 2002) en la que se han empleado técnicas como el análisis histórico y contextual (Montiel, 2002), así como el *decoupage* de los aspectos formales del cine documental (Gómez Tarín, 2006).

El análisis filmico realizado en este artículo permite, además, profundizar en cómo los documentales utilizan el lenguaje audiovisual para trabajar la subjetividad del «director/autor», es decir, del responsable del relato. En este caso, Juan Soto busca transmitir de mejor manera las impresiones sobre el proceso que experimenta su tío, un refugiado obligado a exiliarse tras correr peligro su vida y su integridad. No se puede afirmar que la experiencia que se narra en el film tenga un carácter universal, pues la experiencia de cada refugiado es particular y parte de vivencias individuales. Sin embargo, el abordaje que se hace ayuda a comprender las implicaciones de un viaje no deseado ni pretendido. Además, el hecho de que la película seleccionada para este análisis fuese realizada y estrenada en 2016 no es accidental, pues coincide con la firma de los acuerdos de paz entre el Gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), así como con la conversión de este grupo en partido político, cuestión que acaba con más de seis décadas de confrontación armada. Este hecho provoca un cambio de tendencia en la creación de documentales ya que, por una parte, propicia la financiación de proyectos que narren el conflicto y su final, al aprovechar lo que se entiende como una oportunidad histórica de registrar dichos hitos. Pero, por otra parte, porque genera un espacio social en el que se introduce la posibilidad de alcanzar la paz en la agenda social. Así, películas como *Parábola del retorno* de Juan Soto (2016) aportan discursos y fórmulas narrativas alternativas a las que se ofrecen al ciudadano a través de los medios de comunicación, el cine argumental o de la literatura, especialmente.

3. LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA EN EL CINE POSTDOCUMENTAL

3.1. Memoria y cine postdocumental

El género documental recoge en su etimología el sintagma «documentar» que, en una de las definiciones de la Real Academia Española de la Lengua (RAE), se alude a la posibilidad de «probar, justificar la verdad de algo con documentos» (RAE, 2021). Así, la cámara se utilizaba para «documentar» una realidad que, en la sala de montaje, se convierte en la «presentación de hechos reales de forma que los haga creíbles y elocuentes para la gente» (Stott, 1976: 3), con lo que se constituye en «una herramienta inigualable para explorar, captar y coleccionar las peculiaridades del mundo» (Canals, 2011: 67). Al director también se le presupone una cierta objetividad porque debía «ser un mero testigo de lo que filma, no debe interpretar la realidad, ni interferirla, ni alterarla ni manipularla. Debe ser discreto y respetuoso con ella, aséptico, prescindiendo de ideas tendenciosas» (Sánchez Sanz, 1995: 271). Sin embargo, a medida que el cine documental evolucionó pasó a convertirse «en un espacio heterodoxo de experimentación y expresión» (Ortega, 2007: 19), lo que influyó en los límites de los documentales a la hora de representar la realidad bajo prismas ficcionales o argumentativos ya que, en palabras de Zunzunegui (1984: 60), «todo film narrativo documenta una ficción, pero todo film documental ficcionaliza una realidad preexistente». En este sentido, Kluge señala que «un documental se rueda con tres cámaras: 1) la cámara en el sentido técnico; 2) la mente del cineasta; 3) los patrones genéricos del cine documental, que se basan en la expectación del público que lo auspicia» (1988: 4).

Aunque la definición de documental parece estar consensuada no sucede lo mismo con la de postdocumental, término con el que se nombra a aquellos filmes que combinan diversos procedimientos cinematográficos, como el tratamiento del tema con imágenes de archivo o con fragmentos de cine doméstico, el montaje intelectual, un mayor uso del sonido como elemento narrativo, la visibilización de la posición de la cámara y, por extensión, del autor, entre otros recursos (Dufuur, 2010). En estos documentales, además de contar con un formato distinto, también se cuestiona el papel del documentalista que se hace presente gracias a su interacción con los espectadores. En esta nueva modalidad se combinan «todas las tendencias del documental y del arte, en un intento por poner en crisis la realidad representada» (ibídem: 336). Se convierten, por tanto, en un formato «de experimentación para la vanguardia cinematográfica [cuya] originalidad radica en la búsqueda de nuevas estructuras formales a través de diversas estrategias narrativas y estéticas, donde los procesos de enunciación han sido uno de los territorios de exploración formal más fructíferos» (Vallejo, 2013: 5).

En la actualidad, los intereses de los documentalistas se han ampliado y también ha adquirido relevancia la forma en que se muestra el contenido. Importa el qué, pero también el cómo, el dónde, el hacia dónde, por lo que se dota así a las obras de una mayor subjetividad fílmica. En ese contexto creativo, y siguiendo las aportaciones de Nichols (2013), el cine documental contemporáneo tiende a una mayor subjetividad al incorporar herramientas del cine documental reflexivo. Esta tipología asume la premisa de Zunzunegui al no cuestionar si son «menos realistas» por ficcionalizar una realidad que ya existía, pues esto no le resta un ápice de autenticidad, en la medida que el documentalista asume un compromiso de veracidad con el espectador (Plantinga, 2005). Para Ruby (1995: 165) «ser reflexivo es virtualmente sinónimo de ser científico». En las narrativas subjetivistas se utiliza con bastante frecuencia «la voz del director como hilo narrativo a modo de meta-comentarios» (Piedras, 2012: 39), un

recurso habitual en los documentales reflexivos (Nichols, 1997). Las preguntas y reflexiones en torno al tema tratado logran así incluir la crítica del autor y la del espectador, en quien se busca también esa mirada reflexiva.

El cine documental de autor invita a plantearse formato y discurso como un todo despojado de etiquetas. En Colombia han sido bastantes las ocasiones en las que este cine ha trabajado sobre el conflicto con la intención de fomentar la creación de memoria de este país. Las miradas de Daniela Abad Gómez en *Carta a una sombra* (2015) y en *The Smiling Lombana* (2019), de Pablo Mora Calderón en *Sey Arimaku o la otra oscuridad* (2011), de Fernanda Guascas en *Entretejiendo realidades* (2014), de Ana Cristina Monroy en *Cartas desde la infancia* (2016) o de Margarita Martínez en *La negociación* (2017), entre otros, giran en torno al interés en la elaboración y producción de relatos que contribuyen a la memoria. En numerosas ocasiones, las y los autores abordan la historia desde la experiencia propia, desde la cercanía familiar, desde las experiencias de amigos, de compañeros de trabajo, etc. afectados por hechos victimizantes. Esa proximidad se observa también en otras cinematografías documentales que han contemplado guerras y dictaduras, exilios y desapariciones, entre las que destacan los casos de Argentina y Chile en el contexto Latinoamericano (Calvo de Castro y Marcos Ramos, 2020). No obstante, la singularidad del contexto colombiano es que articula una construcción de memoria en «tiempo real», cuando todavía se están produciendo muchos de los hechos.

En los últimos años se ha producido una eclosión de documentales que abordan diferentes temáticas que ponen en cuestión temas como la memoria, el lugar, la ausencia, el destiempo, etc.; algo que coincide con la tendencia a la recuperación de las memorias individuales y colectivas en sociedades marcadas por el conflicto (Huyssen, 2002). En el contexto colombiano se identifican algunos ejemplos de esto en los mencionados trabajos de Abad Gómez (2015, 2019), o en *Pizarro* de Hernández (2016), entre otros. Estos títulos son propuestas de construcción de memoria histórica en torno al conflicto armado colombiano, entendida esta como un conjunto de experiencias sobre el pasado cuyo nexo común no es tanto la existencia de unos espacios a los que se les atribuye un valor simbólico como la de unos vínculos o ritos, sociales o culturales, que conectan a las personas (Halbwachs, 1968).

Siguiendo con esta idea, el cine es en sí mismo un lugar de memoria en tanto permite acceder a los recuerdos de las experiencias vividas y darles forma audiovisual. De esta manera, la memoria individual pasa a ser colectiva al convertirse el filme. Y, como artefacto cultural, este se constituye, a su vez, en un lugar de memoria, esto es, en un «lugar» donde la memoria cristaliza a través de pedazos de experiencia humana que pertenecen a un pasado inaccesible. Así, la identidad de los seres humanos, construida a partir de la memoria, posibilita la continuidad, así como el olvido produce ruptura. Las sociedades se configuran gracias a la relación que se establece entre ambos conceptos en tanto que, cuando la memoria se incrementa el olvido tiende a minimizarse, y viceversa (Mendoza García, 2005: 2). Así, el cine se constituye en una metáfora de este proceso al trabajar con la memoria y el recuerdo y convertirlos en imagen. Estos procedimientos posibilitan la continuidad de esos hechos pero, al no ser un discurso objetivo, pueden utilizar el olvido, de manera consciente o no, para ayudar a construir la sociedad en la que el producto cinematográfico se circunscribe.

De esta manera, el autor crea una memoria y el espectador realiza un consumo de memorias ajenas, lo que permite, además, la creación de nuevos lugares de memoria y la captura de es-

pacios transversales donde lo simbólico, lo inmanente y lo «no-histórico» confluyen en base a relaciones de sentido otorgadas por la intimidad de la imagen. Este deseo de preservar la memoria es una de las señas de identidad de las películas documentales, como la analizada en este artículo. Esta producción se enmarca en la categoría de diario personal, siguiendo la propuesta de Renov (1993), quien clasifica la obra cinematográfica según las diferentes modalidades de deseo, como él las denomina. A partir del relato del propio director, Soto se convierte en un etnógrafo que bucea en ese catálogo de fragmentos familiares para darles un nuevo sentido legitimado por el paso del tiempo (Wees, 1993: 51).

3.2. *Parábola del retorno* (Juan Soto, 2016)

Parábola del retorno rememora el exilio de Wilson Mario nacido en 1967 en Colombia y cuenta la historia de su hipotético retorno tras décadas en el extranjero y sin contacto con sus familiares. Mediante la recreación personal del posible regreso de su tío Wilson, Soto plantea una estrategia narrativa que le permite abordar el exilio como una de las consecuencias del conflicto colombiano, que él también sufre al tener que residir fuera de ese país, concretamente, en Londres. De esta forma, la película presenta dos miradas diferentes sobre el exilio y la condición de ser refugiado: la de Wilson y la de Soto. Wilson, siendo muy joven, trabajaba como chófer de Bernardo Jaramillo Ossa, candidato a la presidencia de la República de Colombia en representación de la Unión Patriótica, agrupación política que sufrió atentados de forma sistemática (Cepeda Castro, 2006; Silva Bello y Poveda Pineda, 2013). Al firmarse el acuerdo de paz con las FARC y tras 30 años de vida en el exilio, Wilson decide volver a su casa para reencontrarse con su familia, que lo cree muerto tras haber tenido que huir para no morir en el conflicto.

En este viaje, narrado por él mismo a partir de frases escritas en la pantalla y con el uso de planos subjetivos, Wilson recrea su vida y lo que supuso su salida del país, y rememora algunos de los acontecimientos más importantes de su vida. Así, se puede saber quién es

mi nombre es Wilson Mario, nací el 4 de abril de 1967 en la ciudad de Armenia, Quindío, en Colombia. Armenia era una ciudad pequeña y muy amañadora;

con quién se crió

cuando mis papás se fueron a vivir a Medellín, yo me quedé con mi hermana mayor terminando el colegio;

que siendo muy joven entró a trabajar de chófer

mi tío, que también era de la Unión Patriótica, me consiguió ese trabajo [que re-trata] como de película: cambiábamos las rutas cada día, es que sufríamos atentados, íbamos armados...;

en suma, una narración de lo que supuso el devenir de su vida:

al final los mataron casi a todos, incluido a Jaramillo Ossa. Yo desaparecido del mapa y de mi tío, no sé nada.

Tras este atentado, tal y como él mismo narra, tuvo que huir:

a Londres llegué en 1987. Me tocó irme de Colombia. Mejor dicho, me tocó salir corriendo. Y vine a parar aquí» [Desde ese momento] «mi familia no sabe nada de mí. Ni yo de ellos. Al principio era más por miedo. Por seguridad. De ellos y mía. Y luego, ya pasó el tiempo... ¡años! Y ahora ya sería muy extraño agarrar el teléfono y marcarles... sí, ¿aló? Hola, soy «El Negro». Eso es todo lo que me imagino. Para ellos estoy muerto.

También habla sobre la intención de su viaje:

¿Qué haré al llegar a Colombia? Con que vea a mi mamá, me devuelvo tranquilo. ¿Seguirá yendo a misa dos veces al día? ¿Y desayunando migaó? y mis hermanos ¿qué será de mis hermanos? Beatriz, Gloria, Isco, Jaime y Raúl.

Estas intervenciones refuerzan la idea de que «la exigencia de la memoria no es precisamente que sus hechos sean meros correlatos de la verdad, sino más bien que cada individuo se define en su memoria; es decir, somos una recopilación de hechos y recuerdos que se entremezclan con lo que queremos ser o quisimos ser» (Torres Ávila, 2013: 146-147).

El documental *Parábola del retorno* busca alejarse, aunque sin éxito, de toda intencionalidad política. Pero esto resulta del todo imposible cuando se habla de sociedades en las que la política está presente en todos los estratos sociales, pues la vida se ve alterada por una situación tan particular, como una guerra o un conflicto armado, que impregna todas las capas de la población. De hecho, la película comienza con el siguiente intertítulo:

Dos candidatos presidenciales, los abogados Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo Ossa, 8 congresistas, 13 diputados, 70 concejales, 11 alcaldes y alrededor de 3.500 militantes de la Unión Patriótica (UP) fueron sometidos al exterminio físico y sistemático por grupos paramilitares, miembros de las fuerzas de seguridad del estado (ejército, policía secreta, inteligencia y policía regular) y narcotraficantes. Muchos de los sobrevivientes al exterminio abandonaron el país.

De esta forma, Juan Soto aprovecha el frágil proceso de paz en Colombia para recuperar la historia y la existencia de uno de tantos ciudadanos anónimos del país, que han sido represaliados por cuestiones ideológicas o simplemente por estar en el momento equivocado en el lugar equivocado. Con una estructura lineal y una estrategia narrativa ciertamente atrevida, la película cuenta una parte de la violencia en Colombia a través de la narración en primera persona de un hombre que «parece» que vuelve tras 30 años en el exilio. Utiliza, además, estrategias narrativas poco habituales pues se abstiene de nombrar demasiado al conflicto ni alude de forma directa a acontecimientos históricos, sino que recurre a la intrahistoria para hablar de la historia. El retorno fallido de Wilson, a quien no se le ve volver ya que la película se interrumpe en el clímax de la historia. Y es solo al final del documental que se descubre «el engaño» de Soto, quien al utilizar una «falsa» primera persona, obliga al espectador a «ponerse en los zapatos de [Soto] Taborda, a presenciar y acompañar su viaje de vuelta a Colombia» (Tibble, 2016), con lo que se logra una mayor identificación e implicación del espectador en la historia. Esta estrategia muestra que no es necesario enseñar la guerra o recurrir a imágenes explícitas para narrar una historia. Lo que no se muestra resulta más elocuente en tanto se evidencia la vida no vivida de alguien que desaparece como consecuencia del conflicto armado de Colombia.

El filme nace con un claro objetivo enunciado por el protagonista: «el olvido es como la muerte». Por tanto, pretende que la vida de Wilson no sea olvidada y para ello ficcionaliza el retorno imposible y utiliza un formato narrativo original basado en dos vías para profundizar en la reflexión sobre la memoria: en primer lugar, desde lo cotidiano, con la que reconstruye la vida del protagonista a través de la historia de distintos familiares quienes, además de permitir conocer aspectos personales de ellos, han permitido el uso de fotografías y vídeos domésticos que se intercalan en el montaje para recrear la «supuesta» vida de Wilson. Y, en segundo lugar, desde la introspección, gracias a la poesía que irrumpe en la historia transcrita de Wilson.

Sobre lo anterior, son dos los momentos en los que se escucha una voz. En la primera de las ocasiones se puede escuchar a T.S. Eliot leyendo el poema *Burnt Norton* y, en la segunda, al hermano de Wilson, que recita de memoria para él el poema de Porfirio Barba Jacob de título homónimo a la película documental. Soto utiliza estos dos poemas para hablar sobre la irreductibilidad del tiempo y para cuestionar su linealidad, ya que el presente está formado por círculos concéntricos en el que los presentes son restituidos porque el pasado vuelve y configura el futuro. Así, en la película «se conjugan esos dos tiempos simultáneos del exilio: un presente que nunca termina de construirse por su calidad provisional y cuyo significado parece radicar únicamente en relación a un pasado cada vez más lejano, que, paradójicamente, siempre se concibe como posibilidad latente» (Suárez, 2016: 1).

El hecho de que la película se llame como el poema de Porfirio Barba Jacob y de que en la narración se interpele al espectador —«¿se han fijado en que la trayectoria de este avión dibuja una parábola?»— es algo significativo. Una parábola es, según una de sus acepciones, una narración breve y simbólica de la que se extrae una enseñanza moral. Sin embargo, en matemáticas el término hace alusión a una curva abierta formada por dos líneas o ramas simétricas respecto de un eje y en que todos sus puntos están a la misma distancia del foco (un punto) y de la directriz (recta perpendicular al eje). Ambas acepciones están presentes en la película documental de Soto que propone, a partir de una historia abierta, una vida alternativa a la desaparición de Wilson.

Soto utiliza una mirada autorreferencial en dos niveles: el primero es el familiar, a partir de una mirada con perspectiva y distancia generacional, como ocurre en películas de producción argentina como *Papá Iván* (Roqué, 2000), *Los rubios* (Carri, 2003), o *M* (Nicolás Prividera, 2007) (Calvo de Castro y Marcos Ramos, 2020), y que, en el caso que se analiza, busca respuestas sobre las ausencias derivadas de la absurda violencia estructural que permea todos los estamentos de la sociedad y de la que la Unión Patriótica no pudo escapar. El segundo nivel reflexiona sobre cómo las vidas de los colombianos se han visto afectadas de forma directa por las distintas manifestaciones de la violencia endógena: desapariciones y desplazamientos forzados, expolio de tierras, violaciones, torturas, asesinatos que, en muchas ocasiones, han tenido una motivación política y, en consecuencia, han provocado el exilio. Todo esto entronca con el tercer nivel autorreferencial, el del establecimiento del paralelismo entre el exilio al que se vio obligado Wilson, el protagonista del documental, y el que experimenta su sobrino, quien es el realizador de la película.

3.3. El uso del lenguaje audiovisual en *Parábola del retorno*

En las películas postdocumentales importa no solo qué contar sino también cómo se cuenta la historia, lo que dota al lenguaje audiovisual de relevancia, al tiempo que se utiliza para re-

forzar la narrativa de sus creadores. Así, la forma del documental alcanza un nuevo valor, con una narrativa que reflexiona sobre sí misma, es decir, que cuestiona el sentido del relato y visibiliza las estructuras narrativas en el propio filme (Drummond, 1979: 11). Soto ha utilizado el lenguaje cinematográfico para buscar «nuevas maneras en que la mirada refleje esas tensiones políticas y sociales pero desde ese lugar íntimo qué es lo que se ve y cómo es visto» (Zapata Villareal, 2016: par. 6) y para reivindicar, además, «que cada una de esas personas desaparecidas y/o exiliadas son/fueron/serán individuos con unas historias particulares que se desvanecen cuando ellos se van y que dejan un vacío muy difícil de llenar, y que ese vacío puede generar más violencia» (Zapata Villareal, 2016: par. 6), como afirma el director del documental en esa entrevista. Y es que en los trabajos de Soto se nota su admiración a directores de vanguardia como Chris Marker y Jonas Mekas y, al igual que ellos, no se opone a la narratividad, sino que experimenta con nuevas formas de ampliarla, cuando presta atención a la forma y a la estructura, lo que incide de forma particular en los mimbres del relato a través del montaje (Drummond, 1979: 13).

A nivel visual, durante las tres primeras partes, la película se sustenta en las imágenes obtenidas con una *handycam* por el protagonista en el trayecto de regreso desde Londres, haciendo partícipe al espectador de un acto de introspección. Las primeras imágenes de las calles, suburbios, paisajes, rostros de los desconocidos que viajan con él en el tren, son sustituidas, tras entrar en el avión, por porciones de detalles de ese espacio. El texto sobre la imagen juega un papel de voz en *off* impresa sobre la pantalla, que puede asimilarse a un diario de viaje que «sirve aquí como excusa para dar lugar al flujo de conciencia de un hombre desterrado que termina por ofrecer a su destinatario accidental, el espectador, un relato íntimo, episódico e incompleto de su vida» (Suárez, 2016: 1). Las imágenes no muestran ningún plano del protagonista, sino que enseñan al espectador lo que el protagonista ve, por lo que este recurre a los planos subjetivos para reforzar el carácter «fantasmal» de Wilson, quien es un desconocido para toda su familia y para el público pero que, al convertirlo en el protagonista de esta película, recupera su memoria y la de otras muchas víctimas para la sociedad.

El director utiliza puntualmente algunas fotografías digitalizadas del archivo familiar y las combina con las imágenes de recurso en el montaje mediante variaciones de la opacidad, lo que hace partícipe al espectador de la memoria personal y familiar y, por tanto, de su intimidad. La película funciona como un *diary film*, según Stanfield (2011), ya que narra una vida a partir de instantes privilegiados que alcanzan una autonomía expresiva por medio del montaje.

Se observan, además, algunos cambios en el uso de elementos expresivos (tanto visuales como sonoros) en el último cuarto de la película, cuando el protagonista está a punto de concluir su regreso a Colombia, al introducir material de archivo de vídeo casero —los recuerdos de las fiestas, las reuniones familiares, el calor de la familia y la comunidad, etc.—, lo que busca una mayor emotividad en el espectador, quien ya es incapaz de desligarse de la historia de Wilson. Pues, en cierta manera, al haberle dejado presenciar sus partes más íntimas, el espectador ya no puede mantenerse objetivo con respecto a lo sucedido a lo largo de la historia; por ejemplo, cuando el documental dibuja al protagonista de manera imperfecta al recurrir a la narración de sucesos que le avergüenzan como el hecho de haber tenido una relación con la asistenta y haberla abandonado cuando esta quedó embarazada.

La banda sonora recupera el sonido ambiente de forma directa de la cámara, en la que dicho sonido produce un efecto diegético, excepto en aquellos momentos en los que se muestran

los recuerdos familiares, donde se recurre a música psicodélica para su ambientación. La música gana presencia gracias a la ausencia de otros elementos sonoros reseñables. El uso del silencio es también notorio, y el director recurre a él cuando quiere enfatizar algún aspecto de la narrativa, para lo cual utiliza grandes pausas para incomodar al espectador con lo narrado, como una forma de interpelación.

4. CONCLUSIONES

Parábola del retorno (Soto, 2016) es una reflexión sobre los relatos negados, sobre las vidas interrumpidas porque alguien decidió acabar con ellas. Soto reconstruye un relato de lo que pudo haber sido y no fue, de ahí su enorme valor para recuperar una parte de la memoria silenciada y ocultada por las instituciones. Propone una mirada sobre lo que es Colombia hoy, que aspira a ir de lo particular del caso del filme a lo general de la historia de un país. Pero también, a través de la reconstrucción, nos propone otra Colombia, la que podría haber sido. Es, por tanto, una película que reflexiona sobre el país de origen del protagonista y sobre su viaje, que supone un cambio espacial pero también emocional, que mezcla la experiencia individual —la de Wilson—, con la colectiva. Este aspecto se refleja en unas declaraciones que realizó Soto sobre el objetivo de su película: «yo quería darle esta película a mi abuela, como ella ya no está para verla pues pensé que quizás esto podría llegar a otras abuelas, madres, tías, etc., lo que sobra en Colombia es gente llorando muertos y extrañando desaparecidos...» (Tibble, 2016). Así, la película pretende contribuir a que hechos como los analizados no vuelvan a suceder ya que, como indica Soto, «solo se puede asegurar la no repetición a través del pensamiento y de la memoria. Pero por otro lado creo que el cine y el arte en general tienen que encontrar caminos para que estas reflexiones lleguen a nuevos espectadores» (Zapata Villareal, 2016).

El documental indaga, además, en la historia reciente de Colombia y sus convulsos procesos políticos, siempre impregnados de violencia por el conflicto. Lo hace a través de un discurso poético que asume el exilio y el proceso de paz como la parte fundamental de un repertorio interpretativo que siempre ha girado en torno al conflicto. En sus anteriores películas, *19° Sur 65° Oeste* (Soto, 2010) y *Oslo 2012* (Soto, 2014), el director ya venía nutriendo dicho repertorio a partir del análisis del papel de los grupos insurgentes y de la problemática de las desapariciones forzadas en el marco del conflicto (Correa y Osorio, 2021). Juan Soto se aleja del documental militante al redefinir las imágenes de las que se apropia a través de la vivencia ficticia del retorno del protagonista Wilson para encontrarse con su familia. Del mismo modo, ofrece una resignificación crítica que sitúa la mirada desde el exilio político en el marco de las violencias generadas por el conflicto. Así, Soto construye este autorretrato en lo visual a través de su vínculo con su país de origen, observado a distancia desde la primera persona de su exilio particular. Un ejercicio de meta-reinterpretación de un material que se convierte en archivo desde la función autorreferencial, y que permite construir un vínculo con la historia del país a través de su uso como material que ilustra la vuelta del protagonista del exilio.

Parábola del retorno (2016) se transforma en un espacio despojado de dimensión histórica, relacional o de identidad, pero que ocupa un lugar en nuestra memoria. En cierta manera, las películas documentales sirven como un espacio de reflexión que lucha contra la amnesia co-

lectiva y el revisionismo histórico que mana en ocasiones desde el discurso oficial, al permitir a las personas que han sufrido hechos victimizantes posicionarse frente a un relato afectado por las resignificaciones o las constantes revisiones.

Este tipo de películas son, por tanto, espacios existenciales donde «la observación y descripción (...) crearía así un extrañamiento, una distancia entre el espectador y lo que ve que es solo temporal» (Acevedo Nieto y Marcos Ramos, 2020: 215). Este distanciamiento permite al director asumir una posición definida desde el exilio. Un exilio propiciado por la migración forzada debido a la violencia política o a la búsqueda de mejores oportunidades. Un exilio transversal a la historia contemporánea de Colombia, pero que genera una mirada que complementa la establecida desde el propio territorio y contribuye a generar espacios discursivos de reflexión sobre las consecuencias de conflicto en la sociedad colombiana. Y es que, como sentenció el expresidente estadounidense Barack Obama a propósito de la reforma migratoria, «cuando hablamos de esto de manera abstracta, a veces es fácil que la discusión se convierta en un debate entre “nosotros” contra “ellos”. Y, cuando eso sucede, a mucha gente se le olvida que la mayoría de “nosotros” fuimos “ellos”» (Obama, 2013). Documentales como el analizado ayudan al espectador a entender que hay más realidad que la que le rodea y que nada es estable, pues en cualquier momento cualquiera de nosotros se puede ver afectado por una guerra, por una revolución, por un movimiento armado, etc., que le obligue a tener que abandonar su cotidianidad y cruzar una frontera simbólica, física o imaginaria, que separa la vida que la persona lleva hasta ese momento, respecto de la esperanza de otra nueva, quizá mejor o peor pero, en cualquier caso, distinta a la que se tenía proyectada.

5. REFERENCIAS

- Abad Gómez, D. (2015). *Carta a una sombra* [Documental]. Colombia: La Esperanza Producciones.
- Abad Gómez, D. (2019). *The Smiling Lombana* [Documental]. Colombia: La Esperanza Producciones.
- Acevedo Nieto, J., y Marcos Ramos, M. (2020). El lugar de la memoria en el cine de Jonas Mekas. *Fotocinema. Revista Científica de cine y fotografía*, 20, 197-221.
- Calvo de Castro, P., y Marcos Ramos, M. (2020). La ausencia y la memoria en el cine documental argentino. La configuración del discurso narrativo a través de cuatro películas de principios del siglo XXI. *Cine documental*, 21, 31-53.
- Canals, R. (2011). Jean Rouch: un antropólogo de las fronteras. *Revista Digital Imagens da Cultura / Cultura das imagens*, 1.
- Carri, A. (2003). *Los rubios* [Documental]. Argentina y Estados Unidos: Marcelo Céspedes, Barry Ellsworth, Paola Pelzmajer, Pablo Wisznia.
- Cepeda Castro, I. (2006). Genocidio político: el caso de la Unión Patriótica en Colombia. *Historias de América*, 1(2), 101-112.
- Correa, L., y Osorio, J. (2021). El desplazamiento de la mirada en 19° Sur 65° Oeste, Oslo 2012 y *Parábola del retorno*, de Juan Soto. En M. Luna, P. Mora y D. Samper (Eds.), *Territorio*

y memorias sin fronteras. Nuevas estrategias para pensar lo real (pp. 167-194). Bogotá: UNIMINUTO.

Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Cristancho Altuzarra, J.G. (2014). La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 45-66.

Cristancho Altuzarra, J.G. (2018). Herederos y herederas del (pos)conflicto armado: subjetivación política y regímenes audiovisuales en tres documentales colombianos. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(2), 147-167.

Drummond, P. (1979). Notions of Avant-garde Cinema. En P. Drummond (Ed.), *Film as Film: formal experiment in Film 1910-1975* (pp. 9-19). Londres: The Arts Council of Great Britain.

Dufuur, L. (2010). Tendencias actuales del cine documental, *FRAME*, 6, 312-349.

Flick, U. (2002). *An Introduction to Qualitative Methodology*. Chicago: Markham.

Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tabula Rasa*, 10, 13-48.

Grossberg, L. (2010). *Estudios culturales: Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital.

Gómez Tarín, F. (2006). *El análisis de un texto fílmico*. Castellón: Beira Interior.

Guascas, F. (2014). *Entretejando realidades* [Documental]. Productora: Fernanda Guascas.

Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*. París: PUF.

Hernández, S. (2016). *Pizarro* [Documental]. Colombia: Producciones La Popular, Tribeca Film Institute.

Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducción de Silvia Fehrmann. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Kluge, A. (1988). *A Retrospective*. Montreal: Goethe Institute in the United States and Canada.

Martínez, M. (2017). *La negociación* [Documental]. Colombia: Coproducción Colombia-Cuba.

Mendoza García, J. (2005). Exordio a la memoria colectiva y al olvido social. *Athenea digital*, 8, 1-26.

Mitchell, W. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 1, 17-40.

Monroy, A.C. (2016). *Cartas desde la infancia* [Documental]. Colombia: Corporación Dunav Kuzmanich.

Montiel, A. (2002). *El desfile y la quietud. Análisis fílmico versus Historia del Cine*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Mora Calderón, P. (2011). *Sey Arimaku o la otra oscuridad* [Documental]. Colombia: Colectivo Zhigoneshi.

- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México DF: UNAM.
- Obama, B. (2013). Discurso del presidente Obama sobre la Reforma Migratoria. *Voz de América*. Disponible en: <https://www.vozdeamerica.com/a/discurso-presidente-obama-reforma-migratoria/1593700.html>
- Ortega, M.L. (2007). De memorias y olvidos. El documental latinoamericano contemporáneo. *Cuadernos hispanoamericanos*, 679, 19-27.
- Piedras, P. (2012). La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa. *TOMA UNO*, 1, 37-53.
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63, 105-117.
- Prividera, N. (2007). *M [Documental]*. Argentina: Trivial Media.
- Real Academia Española de la Lengua (RAE) (2021). *Diccionario de la lengua española* [versión electrónica]. Disponible en: <https://www.rae.es>
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Roqué, M. (2000). *Papá Iván [Documental]*. Argentina: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), FONCA, Zafra Difusión S.A.
- Ruby, J. (1995). Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cine. En E. Adérvol y L. Pérez-Tolón (Eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 161-202). Granada: Diputación.
- Sánchez Sanz, M.E. (1995). Cine etnográfico. Síntesis histórica y algunas reflexiones sobre su desarrollo. *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 11, 269-286.
- Silva Bello, L.A., y Poveda Pineda, M. (2013). La construcción discursiva de un genocidio en Colombia: una aproximación a la versión de las Fuerzas Militares en el caso de la Unión Patriótica. *Campos En Ciencias Sociales*, 1(2), 279-298.
- Soto, J. (2010). *19° Sur 65° Oeste [Documental]*. Colombia: Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV).
- Soto, J. (2014). *Oslo 2012 [Documental]*. Colombia: Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV).
- Soto, J. (2016). *Parábola del retorno [Documental]*. Colombia: Tardeo Temprano Films.
- Stanfield, P. (2011). *Going Underground with Manny Farber and Jonas Mekas: New York's Subterranean Film Culture in the 1950s and 1960s. Exploration in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Londres: Blackwell Publishing Ltd.
- Stott, W. (1976). *Documentary Expression and Thirties America*. Nueva York: Oxford University Press.

- Suárez, A. (2016). Parábola del retorno, y Juan Soto: El cine de un intermediario. *Pajarera del medio, un lugar para la crítica y el debate sobre el cine en Colombia*. Disponible en: <https://bit.ly/3xxSyAs>
- Tibble, C. (2016). Los fantasmas de la UP. *Revista Arcadia*. Disponible en: <https://bit.ly/3gHA5dY>
- Torres Ávila, J. (2013). La memoria histórica y las víctimas. *Jurídicas*, 2(10), 144-166.
- Unidad de víctimas de Colombia (2021). *Datos víctimas*. Disponible en: <https://www.unidad-victimas.gov.co/>
- United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR) (1951). *Convención sobre el estatuto de los refugiados de las Naciones Unidas*, 28 Julio de 1951. Disponible en: <https://www.refworld.org/docid/4f58927e2.html>
- Vallejo Vallejo, A. (2013). Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación. *Cine documental*, 7.
- Wees, W.C. (1993). *Recycled images. The art and politics of found footage films*. Nueva York: Anthology Film Archives.
- Zapata Villareal, J. (2016, 13 de diciembre). Parábola del retorno: la mirada intervenida. *El Mundo*. Disponible en: <https://bit.ly/3vECHOY>
- Zunzunegui, S. (1984). Imagen, documental y ficción. *Revista de las Ciencias de la Información*, 2, 53-62.