



# { Alegorías del silencio en *Noche herida* de Nicolás Rincón Gille (2017)

## {Resumen}

En nuestro artículo estudiamos la relación del cine documental del director colombiano Nicolás Rincón Gille con una poética de autor intimista que retrata el silencio y la ausencia en el relato y experiencias de las víctimas. Nos interesa rastrear otra forma de ver la realidad de la violencia en Colombia, en una profunda conexión con una mirada interdisciplinaria, en especial hacia la pintura como naturaleza muerta. El cine de Rincón Gille pone a prueba los límites del documental y nos acerca a los bordes de la ficción.

**Palabras clave:** cine documental, Colombia, Rincón Gille, *Noche herida*, silencio.

**Alberto Bejarano**

Universidad Nacional de Colombia  
Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR  
otrasinquisiones@hotmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO

Recibido: 17.09.2018.

Aceptado: 04.12.2018.

• Para citar este artículo • To cite this article • Para citar este artículo  
Cortés, D. (2019). Alegorías del silencio en *Noche herida* de Nicolás Rincón Gille (2017). {Común-A}, 3(1), 125-135.

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



**Allegories of Silence in Noche Herida  
by Nicolas Rincon Gille (2017)**

**{Abstract}**

This article examines the relationship between the documentary film by Colombian director Nicolas Rincon Gille and the poetic language of an intimist that portrays the silence and absence of the narrative and experiences of the victims. We are interested in discovering another way of perceiving the violence in Colombia, from a deeply interdisciplinary approach, especially towards painting as still life. The movies by Rincon Gille stretch the limits of the documentary and brings us closer to the brink of fiction.

**Key words:** documentary films, Colombia, Rincon Gille, *Noche herida*, silence.

**Alegorias do silêncio em Noche herida  
de Nicolás Rincón Gille (2017)**

**{Resumo}**

Neste artigo, estuda-se a relação do cinema documental do diretor colombiano Nicolás Rincón Gille, com uma poética de autor intimista que retrata o silêncio e a ausência no relato e experiências das vítimas. Interessa-nos verificar outra forma de ver a realidade da violência na Colômbia, em estreita relação com um olhar interdisciplinar, em especial da pintura como natureza morta. O cinema de Rincón Gille coloca à prova os limites do documentário e aproxima-nos das fronteiras da ficção.

**Palavras-chave:** cinema documental, Colômbia, Rincón Gille, *Noche herida*, silêncio.

*Escribimos para salvar los días pero confiamos nuestra  
salvación a la escritura que altera el día... el diario  
está ligado a la extraña convicción de que podemos  
observarnos y de que debemos conocernos.*

—Maurice Blanchot

*¿Cómo contar esta historia sin que el público  
quiera a su vez escapar de ella?*

—Nicolás Rincón Gille



## Texto e imagen en movimiento

Siempre me ha interesado la relación entre texto e imagen. A lo largo de los años me he preguntado de qué manera nos interpelan los lenguajes múltiples que confluyen en una obra de arte, o en una experiencia o práctica estética. En el caso del cine, he podido estudiar diferentes fuentes y obras documentales o de ficción colombianas (hermanos Acevedo, Arzuaga, Osorio, Rincón Gille), latinoamericanas (Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Glauber Rocha, etc.), clásicas, contemporáneas y de archivo que me han permitido ampliar mis preguntas sobre qué entendemos por texto e imagen. Por ejemplo, en mi estudio sobre los figurantes en los archivos cinematográficos de los hermanos Acevedo en los años treinta (Bejarano, 2012), pude pensar a profundidad en lo que Didi-Huberman llama «lo que vemos», lo que nos mira o, en otros términos, el incendio de lo real:



No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto, no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores (de deseo o de temor) y sus propias consumaciones. Por lo tanto es absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes y las palabras, los libros de imágenes y los libros a secas. Todos juntos forman, para cada uno, un tesoro o una tumba de la memoria, ya sea ese tesoro un simple copo de nieve o esa memoria esté trazada sobre la arena antes de que una ola la disuelva. (Didi-Huberman, 2008, p. 3)

Igualmente, en mis clases de artes, la pregunta por cómo ver lo que no vemos me ha rondado una y otra vez. Opto por valerme de la definición de imagen de Didi-Huberman, como una forma de interrogación de lo real y no como una representación. La imagen no es pura mimesis, sino búsqueda plural de sentidos, de sensaciones. En términos metodológicos es necesario precisar dónde nos situamos para hablar de cine y qué tipo de relación tendría esta reflexión con el texto.

En las últimas décadas se ha podido superar el enfoque tradicional de ver la relación entre cine y literatura como la mera «adaptación» de obras literarias al cine, o como la colaboración de escritores y cineastas, por lo cual la relación con el texto no se limita al estudio de un «texto literario».

Ahora podemos acercarnos al arte contemporáneo de una manera múltiple. Como lo plantea Claude Murcia (2007):

Hay que reconocer que la pluri y transdisciplinariedad acompañan la mutación de nuestras sociedades y culturas, y contribuyen a ampliar los métodos de literatura comparada. El comparatismo se interesa por lo que resuena con la literatura, por lo que abre nuevos campos de investigación. (p. 137)

Detengámonos entonces en las resonancias. ¿Qué puede decirle el cine a la literatura, en términos de experimentación con el lenguaje, por ejemplo? Resaltamos una relación singular con el silencio, con lo que llamaríamos una resonancia poética del/con el silencio. La poesía se concentra en la contemplación, no ya de las palabras, sino del espacio entre ellas; es decir, no importa tanto lo que se dice,

sino cómo se dice. Las preguntas apuntan a plantearnos: ¿cómo resuena, cómo se percibe, cómo se escucha, cómo se capta una dimensión del tiempo y del espacio?

La poesía es, ante todo —y en especial desde Rimbaud y Mallarmé— un método para poner a prueba nuestros sentidos. Así que nuestra percepción de las tres películas elegidas interpela la literatura desde otros lugares, ajenos a lo habitual. A través de la poesía, aparecerá una serie de preguntas, variaciones y posibilidades para la literatura por venir. Como decía Whitman —hace un siglo— la poesía, la literatura del futuro, se haría en otros formatos, formas y registros:

¡Poetas del futuro! ¡Oradores, cantantes, músicos futuros! No es el presente el que me justifica ni el que asegura que yo esté un día con ustedes,  
Son ustedes, la raza nueva y autóctona, atlética, continental,  
la mayor de cuantas son conocidas;  
¡Arriba! Porque ustedes me justificarán.  
Yo no hago más que escribir una o dos palabras para el futuro,  
Solo me adelanto un instante, para retornar luego a las sombras.

Soy un hombre que, vagabundo, siempre sin hacer alto,  
echo sobre ustedes una mirada al azar, y sigo,  
Dejándoles la encomienda de probarla y definirla,  
Aguardando de vosotros la realización de la magna obra.

(Whitman, s. f.)

Algunos lo entienden y por eso aprecian que a Bob Dylan se le hubiera dado el premio Nobel de literatura; otros se resienten y definden viejas definiciones, cerradas y minadas desde ya hace siglos.<sup>1</sup>

El texto no es tampoco algo estático. Lo narrativo no se puede definir solamente desde un lugar nominativo, que enuncia una historia más o menos comprensible. He elegido estas tres películas porque veo en ellas otras búsquedas de/por la imagen y de nombrar la historia, las historias. Si retomamos una de las definiciones más certeras sobre este tema, acudimos al pensador francés Jacques Rancière (2011):

---

1 Me gustaría dar solo un ejemplo con la película de Tod Haynes *I'm not there* (2007).

La imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes de cine son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto. Estas operaciones implican funciones-imágenes diferentes, sentidos diferentes de la palabra «imagen». De esta manera, dos planos o secuencias de planos cinematográficos pueden revelar una imageneidad diferente. Por el contrario, un plano cinematográfico puede tener el mismo tipo de imageneidad que una frase novelesca o un cuadro. Es por eso que Eisenstein pudo buscar modelos de montaje cinematográfico en Zola o Dickens, al igual que en el Greco o Piranesi, y Godard pudo componer un elogio del cine con las palabras de Elie Faure acerca de la pintura de Rembrandt. (p. 27)

## Otros puntos de partida

En la última década constatamos en Colombia la emergencia de un nuevo cine de autor, que se ha venido desarrollando con un considerable impacto tanto en calidad como en

cantidad de producciones. Si bien nuestro objetivo no es realizar un diagnóstico exhaustivo ni mucho menos registrar cuantitativamente un balance, sí seguimos la línea del cine de autor. Nos interesa subrayar el creciente auge que han tenido el documental y las películas intimistas o de «autoficción», como *Amazona* (Weiskopf, 2017), *Ciro y yo* (Salazar, 2018), *The smiling Lombana* (Abad, 2019), etc.

En el caso de Nicolás Rincón Gille, esta reflexión prolonga nuestro estudio del 2011 sobre sus dos documentales anteriores, parte de su trilogía llamada *Campo hablado*. En las tres películas se destaca una mirada intimista, introspectiva, en torno a formas de presentar la vida cotidiana, como invenciones performativas de la ciudad en torno de De Certeau.

Tuve la oportunidad de ver las dos primeras partes de la trilogía de Nicolás Rincón en París, en un festival del documental en el centro Pompidou en 2011. Le hice una entrevista y publiqué un texto en *Esfera pública* (Bejarano, 2011). En 2017, finalmente, pudimos ver en Colombia el cierre de la trilogía, *Campo hablado*, con el documental *Noche herida*.

A diferencia de los dos documentales anteriores de Rincón Gille, donde el eje narrativo giraba en torno a lo colectivo (en el primero,

las mujeres en lo doméstico; el segundo, el río con sus víctimas), en este caso Rincón Gille se concentra en un solo espacio y en una sola historia. *Noche herida* fue la ganadora del premio a mejor película en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI) 2016 y Premio Macondo al mejor documental.<sup>2</sup>

*Noche herida* pone a prueba los límites del documental y sugiere una transición hacia la ficción, sin por ello abandonar una voluntad expresa de dialogar con «lo real» sin libretos ni poses decoradas. El filme se ocupa de la vida cotidiana de una mujer mayor, Blanca, desplazada en Ciudad Bolívar, en una especie de Isba paramuna, en un ranchito de latas donde vive con sus nietos. Es una historia de presencias y de ausencias. La primera escena está centrada en la naturaleza, en lo abierto, en la pureza del páramo. En un mundo anterior a los hombres y sus conflictos. Una metáfora inicial de lo que veremos

luego. Asistimos a la desnudez del mundo, como si fuera la primera noche del universo. Luego vendrán otras formas de desnudez, de lo humano, en su inclemente fragilidad, en su inaplazable cita con la muerte.

En el documental, Colombia pasa delante de nuestros ojos casi de forma imperceptible. De manera opuesta al trabajo de otros realizadores como Víctor Gaviria, la violencia no se expone de manera cruda ni se re-crean escenarios de tortura física y psicológica. Jóvenes realizadores como Laura Martínez Duque y su primer documental, *Juntas*, también recorren un camino cercano a Rincón Gille en esa búsqueda por la fragilidad.

Según el director portugués Pedro Costa (uno de los directores más destacados de los últimos años y, según Rincón Gille, una de sus principales influencias)<sup>3</sup>, el plano fijo no solo protege al testigo de la irrupción de la cámara en su entorno sino que, además, capta mejor aquellas dimensiones de la cotidianidad que resisten al paso del tiempo: «el plano fijo es el deseo de intervenir lo menos posible, es el deseo de alcanzar cierta banalidad, una cierta monotonía» (Costa, 2008, p. 84). Siguiendo

2 Otros premios de la película: Mención del Jurado, Cinéma du Réel, Francia, 2015, Premier internacional; Corazón de Bronce, International Film Festival The Heart of Slavonia, Croacia, 2015; Primer Premio, Festival Internacional de Cine Independiente de Mar del Plata, Argentina, 2015; Mención del Jurado, Rencontres Internationales Sciences et Cinémas (RISC), Francia, 2015; Premio documental, SCAM, Francia, 2015.

3 Información recogida en entrevista con el director (Bejarano, 2011).



las ideas de Pedro Costa (2008) sobre el documental, podríamos decir que el pasaje entre fotografía y documental significa asumir plenamente la imposibilidad de mostrar todo lo perdido: la ausencia es narrada a través del fragmento, recurso sutil que permite bordear los profundos abismos que deja una guerra interminable como la nuestra con un equilibrio de malabarista; es decir, sin caer en ellos. Como lo sugiere Rincón Gille en una entrevista:

Creo que el documental está en el corazón mismo del cine. La ficción lo rodea. No por militancia, sino porque en la práctica el cine documental obliga a confrontarse a lo no planeado, al «azar», a la transformación espontánea de la vida. Un cineasta tiene que adaptar permanentemente sus útiles. Las malas películas lo son porque encierran todo en una sola voluntad; todo el mundo, incluso los actores, se rinde a una lógica que finalmente es aburrida, preestablecida y esperada. Lo que decía el espectador frente a una de las primeras imágenes de los hermanos Lumière era «las hojas se mueven». Ese movimiento, que se capta cuando se le provoca y se le espera (en ficción como en documental)

es lo que hace cine. Como decía Truffaut, la mirada a finales de plano de Marilyn Monroe, cuando el director cortaba el plano y ella salía de rol, lo cuenta todo... En ese sentido, la gran transformación social que está viviendo Colombia está siendo plasmada por cada uno de los cineastas que se hacen las buenas preguntas. Las buenas películas de ficción del cine colombiano operan como un documental. (Batlle, 2017, p. 4)

La mirada de Rincón Gille da cuenta del testimonio de una mujer: su búsqueda tiene que ver más con rastrear sombras que con reconstruir causas de la violencia. Su poética es de una microhistoria latente que entra y sale del rancho, quizá de una manera cercana a como lo vemos en los relatos de Juan Rulfo, Arguedas, Roa Bastos o Guimaraes Rosa. Hay humor; siempre puede haber humor incluso en las peores tragedias, como lo recordaba Primo Levi sobre los campos de concentración, cuando decía que los prisioneros jugaban con los apodosos venenosos que les ponían los nazis. El humor, el verdadero, el que permite ver desde otro ángulo la realidad —pero no de manera amarillista como en la obra de teatro *Labio de liebre* (Rubiano, 2016)—, le permite al sobreviviente narrar

su vida de una manera más integral, reconstruir los dolores desde otras perspectivas. El humor que no es burla.

Lo que cuenta *Noche herida* es la potencia de la oralidad, la forma como la mujer habla, recuerda, se silencia, murmulla, baila, llora, espera, escucha, palpita. Su acento particular (del eje cafetero) le imprime al relato un ritmo que Rincón Gille no corta ni edita para generar efectos artificiosos. Retratar lo real no es adaptarlo para el espectador, para que sea más amable, digerible o más violento. Lo frágil, como el musgo del páramo, no requiere adornos. La tenue luz del documental, como salida del último Rembrandt, nos transmite esa sensación de fragilidad. El arte no llega para iluminar, para aclarar, ni mucho menos para explicar. Como en la pintura, la luz no aclara; la luz nos permite contemplar la vida desde su intensidad primera y última. En otras palabras, la luz es testigo del nacimiento y de la muerte.

Casi todo es espectral. La señora trata de sobrevivir a los duelos del conflicto, esperando salvar a sus nietos de la misma vorágine que se ha llevado a sus hijos. Ella espera. Busca salvar sobre todo a uno de sus nietos de una muerte violenta, inevitable. Su fuerza está en enfrentar el espiral de la violencia.

Los diálogos son destellos de testimonios entrecortados, con sus nietos, con los vecinos, quizá con el espectador también, en la medida en que entramos en su vida cotidiana, no como intrusos que buscan «sacar» verdades, sino como otros testigos de la dureza del conflicto. La mirada de Rincón Gille es lateral, avanza por surcos, a través de una conciencia extrema de las posibilidades del retrato como auscultación profunda de la realidad.

¿Qué es un retrato? Y sobre todo, ¿qué significa hacer un retrato?, ¿cómo vemos al otro?, ¿cómo entrar en el retrato del otro? Un retrato es más lo que esconde que lo que muestra. De Blanca sabemos más por sus balbuceos que por sus afirmaciones. Qué lejos está su relato de las declaraciones inflamadas de los políticos que quieren la guerra y vociferan en nombre de otros, justamente de víctimas como Blanca.

Los murmullos de la mujer son, en ese sentido, fundamentales. Ella no se sienta frente a una cámara a explicar o justificar su vida. La cámara se metamorfosea en el espacio como si no estuviera y, sin embargo, por momentos vemos un pasaje a la ficción, pues surgen situaciones inesperadas que generan otros efectos; por ejemplo, en la escena de la graduación de una de las nietas, cuando la señora baila

en un cuarto que nos traslada a otra estancia, a un mundo festivo, de carnaval, que rompe completamente el testimonio unívoco.

El tratamiento de la violencia en el documental es de carácter espectral. Cuando suena pólvora en el barrio, no se sabe si son juegos artificiales o tiros. Adentro, todo transcurre como una naturaleza muerta; los afiches, los cartones, la ropa, los colores, la comida. Cerro-porno-miseria. Mucha dignidad. Estamos en la frontera entre el mundo rural —atravesado por una violencia de vendaval— y el mundo urbano —plagado de invisibilización para las víctimas—. Blanca es una más para el Estado, para la sociedad, como lo vemos en la visita que hace el Sisbén. Gracias a este documental, Blanca no es una más. Proyecta una vida. La vemos cocinando, lavando, rezando, hablando, sola, acompañada, siempre dándole vueltas a la misma pregunta: ¿cómo sobrevivir? La voz de Rulfo parece resonar en el Verbenal: «diles que no me maten».

El tiempo se suspende. Interior/exterior desolación, historias de generaciones de violencia interrumpen la vida cotidiana. Una abuela con sus nietos sobrevivientes en una isba paramuna de las afueras de Bogotá nos sugiere naturalezas muertas de silencio en el que el grito es el murmullo.

En otras películas recientes, como *La defensa del dragón* de Natalia Santa (2017), también percibimos búsquedas similares. En esa obra, un hombre deambula por espacios porosos del centro de Bogotá. Se desprenden de su ir y venir por las calles, entre ajedrez y clases de matemáticas, las posibilidades de otras vidas que se sugieren sin necesidad de concretarse.

En otra película reciente, *Juntas*, de Laura Martínez (2017), dos mujeres viajan por sus vidas y los caminos tropicales. Se sientan a contarse, a contarnos qué sienten, qué perciben de su pasado, de su presente. La experiencia sonora trasciende el relato: el viaje atraviesa el silencio, compone y descompone las fracturas íntimas.

En conclusión, podemos decir que los personajes de Rincón Gille miran el horizonte, caduco e infinito a la vez, como profundas alegorías del tiempo y del espacio, como naturalezas muertas que nos interpelan en las penumbras; cada una como una postal de vigiliadas que recorren el silencio como gran inquietud poética. Los personajes están en tensión, en posición kafkiana de contemplación, en una mirada expectante que suspende la noción del tiempo habitual, de progreso, para introducirnos en un tiempo expandido, barroco, de pliegue incesante, de devenir.

## Referencias

- Battle, D. (2 de marzo de 2017). Entrevista a Rincón Gille. *Retina Latina*. Recuperado de <https://www.retinalatina.org/entrevista-a-nicolas-rincon/>
- Bejarano, A. (2011, 18 de junio). Notas sobre la trilogía documental Campo hablado (en curso), de Nicolás Rincón Gille. *Esferapública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/notas-sobre-la-trilogia-documental-campo-hablado-en-curso-de-nicolas-rincon-gille/>
- Bejarano, A. (2012). *Naturalezas muertas con gozques*. En *Bogotá filmica: ensayos sobre cine y patrimonio cultural*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. Recuperado de [https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/bogota\\_filmica/182](https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/bogota_filmica/182)
- Campo, O. (2004). El documental colombiano en tiempos oscuros. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 5, 12.
- Costa, P. (2008). *En el cuarto de Vanda*. Nantes: Capricci.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Recuperado de [https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)
- Murcia, C. (2007). «Literatura y cine». En *La recherche en litterature comparée en france*. Valenciennes, Presse de Valenciennes.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Politopías.
- Whitman, W. (s. f.). Poetas futuros. *Ciudad Seva*. Recuperado de <https://ciudadseva.com/texto/poetas-futuros/>

