

**GRAMÁTICA CORPORAL: LA VISUALIDAD DEL CUERPO-VÍCTIMA EN TRES
DOCUMENTALES DEL CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA.**

CRISTIAN QUIROGA MALAMBO

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN
BOGOTÁ D. C.**

2022

**GRAMÁTICA CORPORAL: LA VISUALIDAD DEL CUERPO-VÍCTIMA EN TRES
DOCUMENTALES DEL CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA.**

CRISTIAN QUIROGA MALAMBO

Trabajo de grado para optar al título de:

Magíster en Educación

Director: Dixon Vladimir Olaya

Énfasis: Historia de la Educación, Pedagogía y Cultura Política

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE EDUCACIÓN

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN

BOGOTÁ D. C.

2022

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi familia, quienes siempre me motivaron a continuar pese a los cansancios y frustraciones que veían, en ocasiones, en mi rostro. Fue la imagen de felicidad en sus rostros el motor para culminar este estudio.

A Jenith Higuera por su innegable compañía y apoyo a pesar de mis constantes ausencias y distancias que el compromiso y dedicación a este estudio ocasionaron.

A Laura Rojas a quien este paso por la academia me permitió no solo conocer, sino también consolidar una amistad en la que siempre estuvo dispuesta a escuchar mis infinitas inquietudes y brindar con claridad, en medio de risas y buena música, sus observaciones y comentarios.

Al profesor Vladimir Olaya, mi director de tesis, por su disposición permanente, por las discusiones académicas, por sus observaciones que siempre me motivaron a ser más riguroso con este estudio, por supuesto a las risas. Infinitas gracias por su gran y valioso aporte a mi proyecto académico.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
JUSTIFICACIÓN	16
OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	18
Objetivos General	18
Objetivos Específicos.....	18
1. REVISIÓN DOCUMENTAL	19
1.1 Estudios Sobre el Análisis Visual de las Víctimas en Diferentes Producciones Audiovisuales. Un Recorrido Geográfico.....	19
1.2 Visualidad de las Víctimas: Una Lectura en Medios Diferentes a la Producción Audiovisual	26
2. MARCO TEÓRICO.....	33
2.1 Documental, Educación y Cultura Política	33
2.1.1 <i>Documental: Imagen, Testimonio y Memoria</i>	33
2.1.2 <i>Documental y Educación</i>	36
2.1.3 <i>Educación y Cultura Política</i>	41
2.2 Cultura Visual y Estudios Visuales.....	44
2.2.1 <i>Acercamiento Histórico a la Cultura Visual y los Estudios Visuales</i>	44
2.2.2 <i>Visión</i>	47
2.2.3 <i>Visualidad</i>	48
2.3 ¿Qué es Imagen?	50
2.4 Cuerpo.....	53
2.4.1 <i>Cuerpo Objeto</i>	53
2.4.2 <i>Cuerpo Sujeto</i>	58
2.4.3 <i>Cuerpo de la Violencia</i>	63
2.4.4 <i>Cuerpo-Víctima</i>	66
3. MARCO METODOLÓGICO.....	69
3.1 Estudios Visuales y Experiencia Hermenéutica: Una Interpretación al Pasado Reciente de Colombia.....	69
3.2 Criterios de Selección	73
3.2.1 <i>Criterios de Selección de los Documentales</i>	73
3.2.2 <i>Criterios de Selección de las Imágenes</i>	75
4. ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL	77
4.1 Antecedentes Sociales de los Hechos Documentados	77
4.1.1 <i>Trujillo – Valle del Cauca</i>	79
4.1.2 <i>El Salado – Montes de María</i>	84

4.1.3 <i>Bojayá – Bajo Atrato</i>	87
4.2 Contexto Social de la Producción Audiovisual.....	90
4.3 Estructura Narrativa de los Audiovisuales.....	99
4.3.1 <i>Trujillo, Una Tragedia que no Cesa</i>	102
4.3.2 <i>El Salado: Rostro de Una Masacre</i>	104
4.3.3 <i>Bojayá: La Guerra sin Límites</i>	106
4.4 Dimensiones de Análisis: Configuración del Sujeto en Cada Audiovisual	108
4.4.1 <i>Dimensión Socio-Histórica</i>	109
4.4.1.1 <i>Trujillo, Una Tragedia que no Cesa</i>	109
4.4.1.2 <i>El Salado: Rostro de Una Masacre</i>	110
4.4.1.3 <i>Bojayá: La Guerra sin Límites</i>	112
4.4.1.4 <i>Punto de Encuentro</i>	114
4.4.2 <i>Dimensión Política</i>	116
4.4.2.1 <i>Trujillo, Una Tragedia que no Cesa</i>	116
4.4.2.2 <i>El Salado: Rostro de Una Masacre</i>	118
4.4.2.3 <i>Bojayá: La Guerra sin Límites</i>	120
4.4.2.4 <i>Puntos de Encuentro</i>	122
4.4.3 <i>Dimensión de la Memoria</i>	124
4.4.3.1 <i>Trujillo, Una Tragedia que no Cesa</i>	124
4.4.3.2 <i>El Salado: Rostro de Una Masacre</i>	128
4.4.3.3 <i>Bojayá: La Guerra sin Límites</i>	130
4.4.3.4 <i>Puntos de Encuentro</i>	132
4.5 Perspectivas de Análisis del Cuerpo	135
4.5.1 <i>Perspectiva de Enfoque</i>	136
4.5.2 <i>Perspectiva de Vinculación</i>	137
5. RESULTADOS ANALITICOS.....	138
5.1 Estructura Narrativa	138
5.2 Temporalidad	139
5.3 Territorio, Experiencia y Colectividad.....	141
5.4 Composición de la Imagen Audiovisual	143
5.4.1 <i>Primer Plano y Primerísimo Primer Plano</i>	143
5.4.2 <i>Plano Medio Corto</i>	144
5.4.3 <i>Lo Performativo-Simbólico y lo Simbólico-Plástico</i>	145
5.4.4 <i>Plano Detalle</i>	146
5.5 Imágenes-Testigo e Imágenes-Apoyo.....	147
5.6 Cicatrices en el Cuerpo	148

5.7 Punto de Encuentro	149
6. CONCLUSIONES	150
6.1 Gramática Corporal: Discursos, Representaciones y Experiencias	150
Referencias.....	156
ANEXOS - MATRIZ DE ANALISIS	166
1. <i>TRUJILLO: UNA GUERRA QUE NO CESA</i>	166
2. <i>EL SALADO: ESA GUERRA NO ERA NUESTRA</i>	180
3. <i>BOJAYÁ: LA GUERRA SIN LÍMITES</i>	202

Lista de tablas

Tabla 1.	102
Tabla 2.	104
Tabla 3.	106

Lista de figuras

Figura 1	126
Figura 2	129
Figura 3	131
Figura 4	139
Figura 5	144
Figura 6	145
Figura 7	145
Figura 8	146
Figura 9	147
Figura 10	148

INTRODUCCIÓN

Los audiovisuales construidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) han ubicado frente a la cámara a sujetos con historias de vida ancladas a un pasado marcado por diversas situaciones de violencia. Dichas experiencias han sido asumidas por el CNMH como eje central del argumento narrativo y verídico de estas producciones. Esto es así, ya que los testimonios de las víctimas, en tanto historias de vida, hacen parte de una geografía que ha sido sojuzgada por diferentes actores armados en el contexto continuo de guerra, a lo largo y ancho del país. A esto se suma el uso de imágenes de archivo, así como de imágenes íntimas que hablan de sus seres queridos, de sus prácticas culturales, su acción política y la apropiación que hacen estos colectivos de víctimas en los espacios que habitan. Es decir, estos audiovisuales, a través de la exposición visual de los sobrevivientes y sus testimonios, tensionan procesos de formación en torno a la experiencia terrorífica de la guerra.

El crecimiento del escenario testimonial, en el cual las víctimas han podido amplificar su presencia en diversos escenarios, ha sido motivado por la acción colectiva de diferentes víctimas, así como por el acompañamiento de organizaciones que promueven y defienden los derechos humanos. En Colombia, la víctima, gracias a la promulgación de la Ley 975 del 25 de julio de 2005 y la Ley 1448 del 10 de junio de 2011, generó más espacios y escenarios para hacerse visibles, dentro de ellos el audiovisual, un campo en el que por medio de la imagen en movimiento colocan en tensión la noción de víctima comprendida en la sociedad colombiana.

En este contexto sobresalen producciones audiovisuales como las del CNMH que han asumido la imagen como una forma de aproximación a la realidad y al conocimiento y comprensión sobre diversos fenómenos sociales, en este caso, el conflicto armado. Frente a esto último, los audiovisuales del CNMH se tornan importantes para analizar, interpretar e investigar los discursos que contribuyen a la reconstrucción de la memoria histórica de la guerra y la violencia en Colombia, en la cual diferentes actores (hegemónicos o no) pugnan por consolidar sentidos y significados sobre el pasado. Desde esta perspectiva, se decide comprender ¿cómo son visualizados los cuerpos de las víctimas a través de algunos documentales del Centro Nacional de Memoria Histórica del año 2012 y cómo estos contribuyen a la educación en torno al pasado y a la formación de lo cultural político?

Resolver esta pregunta permite pensar los audiovisuales como dispositivos que educan en torno a un pasado y a unos elementos de lo cultural político que son inherentes a los procesos de

interpretación que se hace a las imágenes del conflicto. Lo anterior se torna pertinente si se reconoce que los discursos que los audiovisuales configuran en torno a la noción de víctima, son un referente para dar cuenta de elementos que permiten entender la sociedad en un momento histórico determinado. Hay que agregar que estas imágenes sobre las víctimas, también, hablan de lo que es visible y aquello que no lo es en la sociedad.

En este sentido, comprender esta visualidad del cuerpo-víctima es también generar un conocimiento que impactó en los procesos de formación que se dan a través de la interpretación de imágenes que contribuyen a la forma de pensar la sociedad y que se pueden dar en múltiples escenarios de la cotidianidad. De este modo, la representación del cuerpo del sujeto-víctima responde a unos intereses por parte del Estado colombiano, representado en el CNMH, para ampliar las posibilidades de crear un nuevo proyecto en sociedad que haya superado el conflicto, no sin antes haber identificado una cultura política y visual signada por el conflicto y las relaciones de poder que ello implica.

Esta investigación fue desarrollada bajo un enfoque cualitativo de carácter hermenéutico. Las perspectivas conceptuales y metodológicas devienen de los estudios visuales y los estudios del cuerpo, los cuales responden a discursos, representaciones y experiencias que se encuentran en la imagen como un dispositivo para la formación.

Este trabajo se introduce con un apartado que da cuenta de la emergencia del problema que guio este estudio y la importancia de realizar esta investigación a través de la justificación y los objetivos que permitieron dar respuesta a la pregunta formulada. Posteriormente está conformado por siete capítulos. En el primer capítulo, a través de una revisión documental, se hace un acercamiento a investigaciones que se aproximan al objeto de esta investigación y permite tener algunos referentes conceptuales y metodológicos, así como formular preguntas sobre vacíos investigativos encontrados.

El segundo capítulo corresponde a los referentes teóricos y contextuales bajo una mirada histórica en la que se hizo un acercamiento a la Cultura Visual y los Estudios Visuales. Esto, a su vez, motivó a preguntarse por la noción de cuerpo construida a través del tiempo, con las características de diferentes épocas, hasta la lectura que del cuerpo se hace en la actualidad a través de diferentes medios (digitales o físicos). Con ello, la relación de la visualidad del cuerpo-víctima con lo educativo y la cultura política, como ejes centrales de este estudio.

En el tercer capítulo se traza el camino metodológico a seguir y se ponen en marcha los tres objetivos específicos planteados que responden, primero, a identificar la estructura narrativa sobre la cual se construye el audiovisual y la forma en que esta influye en la presentación de cada sujeto; segundo, se relacionaron unos discursos de época con la forma en que el contexto histórico y visual configuró unos procesos de construcción del sujeto; y tercero, se identificó qué elementos visuales brindan unas perspectivas para analizar el cuerpo, y cómo desde allí, emergen significados que hacen parte de la formación de la mirada en relación al cuerpo de las víctimas.

El cuarto capítulo expone los elementos que guiaron el análisis de la producción audiovisual. Aquí se encuentran los antecedentes sociales de los hechos documentados, el contexto social de la producción audiovisual, la estructura narrativa de cada audiovisual, las dimensiones de construcción social del sujeto y las perspectivas de análisis.

El quinto capítulo corresponde a los resultados analíticos, con ello, se llega al propósito del sexto y último capítulo, el cual expone las reflexiones finales en las cuales se comprende el uso de determinados recursos visuales como una constante entre discursos, representaciones y experiencias que develan una *gramática corporal* sobre la construcción visual del cuerpo-víctima en estos documentales.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En Colombia los discursos que giran en torno al conflicto armado se han configurado, no solo desde lo que se ha escrito y/o discutido sobre la guerra y la violencia, sino también, por lo que se ha mostrado sobre este (el conflicto) en diversos medios y a través de diversas imágenes. Estas imágenes, según Olaya (2020) “interpelan a los espectadores desde lo simbólico-sensible, por lo que se constituyen en dispositivos de formación para la comprensión y narración del conflicto en Colombia” (Olaya, 2020, p. 1). Al tiempo, tales imágenes sobre el conflicto han sido el medio para conocer hechos históricos enmarcados en el trauma y la vulneración de comunidades que han sido violentadas.

Estas comunidades, como parte de sus transformaciones sociales, decidieron exponer el testimonio de algunos sobrevivientes – víctimas directas – a través de los que se ha podido conocer, aún más de cerca, la forma en que se ha impuesto, en cada territorio, el interés de diversos actores que han sometido a la población al fuego cruzado y a diferentes prácticas de violencia. Lo anterior ha configurado una participación, desde lo visual, en la elaboración de sentidos sobre el pasado y el presente, pues las imágenes influyen en la forma en cómo los sujetos comprenden la realidad social, al tiempo, que se constituyen como un elemento importante para la reconstrucción histórica.

Este horizonte o interés visual por brindar un espacio de enunciación a comunidades históricamente oprimidas tiene sus antecedentes más directos en las crónicas periodísticas de la segunda mitad del siglo XIX y en su aliado fundamental: la fotografía (Trujillo et al., 2015, p. 93), donde se han hecho más visibles. Así mismo, esta visibilidad, ligada en su construcción a la acción humana, ha representado hechos de precariedad que han sido reproducidos por medio de films que tienen como eje central los campos de concentración; aquí no solo los vivos, sino también los muertos eran obligados a “posar” para la cámara (Trujillo et al., 2015, p. 94). En esa perspectiva, la reconstrucción histórica desde la imagen busca hacer visible lo inimaginable.

Inés Dussel (2015) plantea que lo visual está relacionado con la producción de conocimiento en espacios en los que también se producen identidades, por su parte, Nicholas Mirzoeff (2003) señala que la cultura visual se centra “en lo visual como un lugar en el que se crean y discuten los significados” (p, 24). Nichols Bill (1997) en relación a los planteamientos de Dussel y Mirzoeff, resalta que lo visual, como fuente de conocimiento, está relacionado con “una conciencia de la política y la ética de la mirada” (p, 129). Todo lo anterior permitió realizar

estudios sobre la cultura visual, en tanto estos sugieren que “las imágenes han entrado al campo de la investigación social e histórica como fuente y como objeto de investigación” (Dussel, 2015, p. 454). Diferentes campos como la historia del arte, la antropología, la psicología y la sociología (Walter & Chaplin, 2002), han dilucidado que las imágenes desde su contenido visual generan debates en torno a lo educativo, lo ético y lo político, con eso que vemos y el cómo somos vistos por los demás, lo que responde a procesos de construcción de sentidos y significados desde imágenes que permiten conocer y tener una representación del mundo y lo que en él acontece.

Para el caso de Colombia, el conflicto armado¹ al igual que otros temas de interés nacional, ha sido reconstruido y presentado a la sociedad colombiana desde imágenes que han expuesto una versión y una visión para asumir el pasado. En esta lógica, el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) fue creado mediante la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448 del 10 de junio de 2011) para preservar, analizar y divulgar todo material investigativo que permita aclarar las causas del conflicto armado. Su principal objetivo es coadyuvar en la construcción de la verdad, como también, evitar la repetición de estos fenómenos en el futuro².

El CNMH asumiría, como eje central de su perspectiva histórica del conflicto, los testimonios de víctimas que han vuelto a sus territorios o han decidido exponer su versión sobre lo sucedido en hechos violentos particulares a lo largo y ancho del país. Los resultados de sus investigaciones han sido divulgados a través de diversos formatos (informes, podcasts, documentales, entre otros), buscando la mayor difusión posible de los mismos. Particularmente, durante el año 2012, el CNMH elaboró una serie de producciones audiovisuales, de carácter documental³, que contribuyen a la construcción de la historia de un pasado reciente y la memoria del país.

Estos audiovisuales abrieron la posibilidad de hilar versiones que, si bien es cierto, no constituyen la realidad de un hecho, configuran una serie de signos visuales, desde el testimonio directo de los sobrevivientes, para crear una trama narrativa que permite, no solo consolidar una

¹ El conflicto armado es el periodo de violencia interna que se ha desarrollado en Colombia desde 1960 hasta la actualidad. Sin embargo, esta fecha, como punto de partida del conflicto armado, es consecuencia de un periodo previo conocido como “La Violencia”. Periodo comprendido entre 1948 y 1960, tiempo en el cual se dio una lucha a sangre por el poder entre simpatizantes e integrantes de los partidos Liberal y Conservador. En este periodo histórico de Colombia se dieron prácticas de persecución, desplazamiento y asesinato como acción última que aún están presentes en el actual conflicto colombiano marcando, de esta manera, la historia de Colombia.

² Contexto - Centro Nacional de Memoria Histórica (centrodememoriahistorica.gov.co) [en línea] Recuperado el 10/03/2020

³ Mujeres tras las huellas de la memoria, El saludo: rostro de una masacre, Trujillo: Una tragedia que no cesa, Bojayá: la guerra sin límites y Mampuján: crónica de un desplazamiento.

versión de lo sucedido en cada territorio, sino también, interpelar otras versiones que giran en torno a lo sucedido y se han ubicado como oficiales a nivel nacional. En consecuencia, estos audiovisuales asumen un papel importante en lo académico como objeto de estudio. Sus marcos de visibilidad están pensados para construir sentidos y significados sobre el pasado reciente de Colombia. Pues, a través de estos, se puede tener un acercamiento a diferentes actores, así como a sus relaciones de poder, sus formas de organización y las prácticas culturales que les identifica y los ubica en un momento histórico y político determinado.

Lo anterior responde a la construcción de significados sociales en unos marcos de experiencia que “permite[n] dar cuenta de los elementos culturales inmersos en los procesos de construcción de identidades colectivas y de constitución de sujetos políticos” (Herrera et al., 2005, p. 16). Tal identidad abre la posibilidad para reconocerse y relacionarse con otros grupos sociales que están conectados con un pasado traumático⁴ desde aspectos tales como: sus significaciones culturales, sus comportamientos y sus representaciones sociales.

Bajo este panorama, los afectados por el conflicto en Colombia emprendieron una lucha para hacerse más visibles en escenarios de lo político y lo público. Gracias a esto, diferentes medios de comunicación y los audiovisuales del CNMH centraron su atención en estos grupos de víctimas y multiplicaron la necesidad de dar a conocer, resaltar o evidenciar las prácticas culturales de estos colectivos que buscan proteger las memorias y los territorios en los que habitaron o habitan. Por tanto, la influencia de los medios, así como la participación de las víctimas y la creación de leyes como la Ley 975 de 2005⁵ y la Ley 1448 de 2011, constituyeron un discurso sobre la forma en que es visualizada la figura de víctima.

Los discursos y las imágenes sobre las víctimas dicen, por un lado, de la pugna por una serie de capitales culturales y memorias sobre nuestro pasado reciente, pero, por otro, también hablan de los victimarios, de las dinámicas de la guerra y de las razones del conflicto. (Olaya, 2020, p. 5)

⁴ Se refiere a guerras, genocidios, masacres implementadas por los Estados, dictaduras de diverso tipo, que configuran momentos de ruptura en términos individuales y colectivos. Estos acontecimientos, a la par que generan problemas éticos, políticos y sociales (Aguila, 2012, p.64).

⁵ Esta Ley buscó Propiciar la desmovilización de los grupos paramilitares creando la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. [...] Esta comisión creó el Grupo de Memoria Histórica (GMH) con el fin de emprender las investigaciones pertinentes para la comprensión del conflicto armado y poder derivar con base en ellas los ejes de las políticas públicas en torno a esta problemática (Herrera & Pertuz, 2016, p. 98).

Desde esta mirada y a partir de su primera investigación⁶ el CNMH en sus producciones audiovisuales ha brindado un acercamiento a personas que, aún en la actualidad, suscitan un pasado que permite comprender cómo vieron, entendieron y vivieron sus vidas marcadas por el conflicto armado colombiano (Rosenstone, 1997, p. 31). En estas producciones, la figura de las víctimas ocupa un papel fundamental, dándole prioridad a la presentación de sus memorias por medio de diferentes recursos visuales. Este interés por la visualidad de las víctimas en los audiovisuales, es también, un interés por configurar significados que educan en torno a un territorio y unas tradiciones culturales que dejan ver otras formas de tejer lazos sociales y buscar otras formas de vida que trasciendan los escenarios de la guerra.

La representación de la víctima, visible principalmente desde la exposición de su cuerpo, tuvo que ver con una disputa por la visión de imaginarios, discursos y memorias construidas sobre el conflicto. Estas podían darse desde elementos simbólicos para la reivindicación o desde la exposición del cuerpo “como realidad construida, [la cual] desdibuja sus contornos individuales para aparecer como un cuerpo literalmente social del cual cada cuerpo singular es un ejemplo particularmente construido en la confluencia de significados privados y sociales” (Crisorio, 1998, p. 6).

Por ello la imagen se revela como fantasma en el que es posible exhibir el sufrimiento humano, en muchas ocasiones, a través de una suerte de composición de gestos que dicen de los sujetos, sus latencias, crisis, deseos, rechazos y contratiempos en un espacio del pasado pero que se reconstruye en el presente. (Olaya & Herrera, 2014, p. 93)

Reconocer que los cuerpos van apropiando diferentes contextos históricos y sociales por los que transitan, ayuda a construir una imagen que los representa y los ubica dentro de un panorama nacional. El cuerpo lleva consigo una carga histórica que lo configura y, aunque no todos los cuerpos son valorados y reconocidos de la misma forma, las marcas de género, raza, clase, sexualidad, edad y capacidad que tienen los cuerpos configuran tratamientos diferenciales y valoraciones distintas para las personas (CNMH, 2017, p. 23). Así, los cuerpos de las víctimas estarían ligados a unas dinámicas y unos discursos de época que configuran su devenir histórico, con aquello que los representa y las configuraciones en las formas de ver y mostrar que esto implica.

⁶ Trujillo: Una tragedia que no cesa. Este informe es el primer gran informe de Memoria Histórica, lanzado en la 1ra Semana por la Memoria en 2008.

Desde esta óptica, hablar de discursos y visibilidades en torno a la representación de la figura de víctima conlleva una serie de disputas por la significación que se hace de sus cargas simbólicas, culturales y políticas, en las que el cuerpo es partícipe y configura unos modos de ver y entender, no solo las dinámicas del conflicto armado y el impacto de la guerra sobre lo corporal, sino la forma en que es visibilizada la víctima a través de marcos de interpretación, que a su vez, hablan del cómo se comprende y se juzga el pasado reciente colombiano.

Dentro de este marco, es importante reflexionar sobre el nexo entre las configuraciones visuales del cuerpo y los procesos de formación que interpelan y generan tensiones en torno al orden social. Ya que, la construcción visual de estas producciones afecta y genera reflexión sobre el conocimiento que hay alrededor del conflicto y el pasado, provocando otras miradas en los sujetos y grupos sociales. Es decir, una cultura política que tiene que ver con los procesos de formación de los sujetos. Esta reflexión se hace importante para pensar las implicaciones que tienen los audiovisuales del CNMH como un escenario visual, en el que se movilizan significados y representaciones de la corporalidad del sujeto-víctima en el conflicto armado colombiano, al tiempo que se expone, a través de testimonios, una construcción de formas de comprender el pasado reciente de Colombia. Por esta razón, la presente investigación se preguntó por ¿cómo son visualizados los cuerpos de las víctimas en tres documentales del Centro Nacional de Memoria Histórica del año 2012 y cómo estos contribuyen a la educación en torno al pasado y a la formación de lo cultural político?

JUSTIFICACIÓN

La presente investigación analiza la representación del cuerpo y los procesos de construcción de cultura política a través de la imagen audiovisual de este, lo cual es pertinente si se considera que el cuerpo y el sujeto víctima en su devenir histórico han sido partícipes y han sido configurados por la compleja dinámica que se da en la construcción del concepto de sociedad. Esto abre todo un abanico de posibilidades para analizar unos valores comunes y particulares; la subjetividad y las prácticas políticas que emergen de forma individual y colectiva; así como la memoria, las dinámicas y las perspectivas que se entretajan por determinados contextos. Sumado a esto, este acercamiento a la visualidad del cuerpo-víctima abre la posibilidad para reconocer los testimonios, por un lado, como ejercicios de memoria con una perspectiva reivindicadora por medio de acciones propias en la arena de lo político y lo social; por otro, se hacen carne y son visibles aquellos sujetos que desde su experiencia y

organización colectiva constituyen un conocimiento acerca de un pasado reciente marcado por la violencia, capaz de transformar la realidad de las nuevas generaciones.

Lo anterior es clave teniendo en cuenta que la visualidad de las víctimas ha estado en tránsito por diversos escenarios sociales. Por consiguiente, se hace importante interpretar el manejo visual que se le ha dado al cuerpo de las víctimas por medio de las producciones audiovisuales del CNMH, ya que gracias a diversas coyunturas sociales y políticas, no solo las víctimas, sino distintas generaciones apropian una búsqueda voraz por conocer las diversas dinámicas que han ocurrido a través de la historia en el país, para tomar acción y configurar una postura como sujetos con un quehacer histórico y político en el presente, con proyección a un mejor futuro, reconociendo lo que ha acontecido en la sociedad colombiana, no solo para conocerla más a profundidad, sino también, para transformarla.

Hacer una lectura visual de estos marcos de participación del cuerpo-víctima en lo social, contribuye a reconocer “otros” espacios educativos que hablan de procesos y escenarios en los cuales se reflexiona, se interpreta y se interpela otras opciones para construir la vida en común y pensar el mundo. Se precisa, que asumir estas experiencias, proyectadas en lo audiovisual, permite dar sentido a la visualidad y el lugar que ocupa este grupo de víctimas en la esfera de lo educativo y en la formación de subjetividades e identidades que, en palabras de Galán (2009), permiten “dar cuerpo a la historia y dar una historia al cuerpo” (p. 187), como procesos en los cuales se aprende y se enseña sobre dinámicas que responden a otros espacios diferentes al escolar y, que del mismo modo, están permeados por estructuras sociales más amplias que influyen en sus procesos.

Vemos entonces, que la visualidad del cuerpo del sujeto víctima permite ampliar los horizontes de lo educativo, generando debates y reflexiones en los que participan campos de conocimiento como lo son: los estudios visuales, la cultura visual, los estudios del cuerpo, la cultura política y la pedagogía. Lo anterior permite trazar un camino que, aunque ya ha sido transitado por diversos autores, permite dirigir la mirada a un entramado de aconteceres sociales, prácticas y significados que se dan en espacios donde participa el cuerpo como objeto de discusión, disputa y estudio, para este caso: la visualidad de los cuerpos de las víctimas a través del documental.

Esta preocupación por comprender la visualidad que del cuerpo víctima se ha hecho en la sociedad colombiana, brinda herramientas conceptuales para posteriores investigaciones o

ejecución de proyectos que vinculen el interés de grupos de investigación de la Universidad Pedagógica Nacional, como a profesionales que en sus prácticas académicas y laborales vinculan los estudios del cuerpo, los estudios de la cultura visual, la historia, la memoria y la educación como herramientas fundamentales para su trabajo, todo esto vinculado a la significación de unos cuerpos que constituyen, a través de su visualidad, elementos de una cultura política que amplía las posibilidades para entender la sociedad en un tiempo histórico determinado.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivos General

Analizar cómo son visualizados los cuerpos de las víctimas que se presentan al interior de tres documentales del CNMH producidos en el año 2012, y cómo estos constituyen significados y sentidos en torno al pasado y a elementos de lo cultural político.

Objetivos Específicos

Identificar la estructura narrativa y la temporalidad en la que se desarrolla cada documental del CNMH seleccionado.

Analizar la relación entre la visualización de diferentes sujetos-víctima y los elementos de lo cultural político

Establecer unas perspectivas de análisis del cuerpo para hacer una lectura a los recursos visuales que se usan en la construcción de la imagen y configuración de lo cultural político.

1. REVISIÓN DOCUMENTAL

El presente escrito expone algunos trabajos que parten de un interés común que se relaciona con la representación visual de las víctimas, a su vez, como otros puntos de encuentro, se encuentran vínculos con la recuperación de la memoria y la construcción de un pasado reciente a través de testimonios; elementos importantes para esta investigación. El análisis de estos trabajos se centra en algunos medios de comunicación como los documentales, la fotografía, las revistas, el cine y la televisión. Estos se hacen importantes ya que apropian la imagen (fotográfica y audiovisual), como un elemento central para atestiguar su contenido, a la vez que permiten tener un acercamiento visual a las víctimas de diferentes fenómenos.

Este escrito es el resultado de un rastreo hecho a algunos trabajos producidos desde el año 2012 hasta la fecha en que se realiza esta investigación, 2020. En la presente revisión se han tomado fuentes que se consideran importantes para este análisis, dentro de esas fuentes se encuentran libros, capítulos de libros y artículos resultados de investigaciones, todas relacionadas con lo audiovisual, la memoria y el cuerpo. El acercamiento a estos trabajos, entorno a la visualidad de las víctimas, se trazó sobre una ruta de indagación que parte desde un contexto internacional, para transitar al territorio suramericano, hasta concluir en algunos trabajos locales.

El presente escrito está conformado por dos grupos que reúne los trabajos en razón del medio de comunicación que toman como lugar de indagación en cada estudio. En consecuencia, para el caso del primer grupo, al que se ha decidido nombrar *Estudios sobre el análisis visual de las víctimas en diferentes producciones audiovisuales. Un recorrido geográfico*. Se reúnen trabajos que hacen su análisis desde producciones audiovisuales tales como documentales, cine y televisión, que responden principalmente a lo audiovisual. Se parte desde una mirada internacional, para concluir en una de carácter más local. El segundo grupo, al que se ha denominado *Visualidad de las víctimas: una lectura en medios de comunicación diferentes a la producción audiovisual*, está conformado por investigaciones que dirigieron su mirada hacia cómo fueron presentados en algunas revistas y fotografías de circulación masiva, los cuerpos de las víctimas y la manera en que la violencia fue perpetrada sobre dichos cuerpos.

1.1 Estudios Sobre el Análisis Visual de las Víctimas en Diferentes Producciones Audiovisuales. Un Recorrido Geográfico.

En 2012, año en que el CNMH realiza sus primeros documentales en Colombia, María del Pilar Álvarez y Luciana Manfredi escriben un texto titulado; *Estrategias de la memoria: de*

*lo político a lo cotidiano. Miradas desde el cine documental surcoreano*⁷. En este trabajo se analizan las formas en que el cine surcoreano vincula la memoria histórica y la política con la visualidad. Los personajes presentados en dichos documentales, desde sus testimonios, relatan las secuelas de la violencia a la que fueron sometidos.

Para las investigadoras, este trabajo busca describir y analizar las formas en que el cine documental surcoreano, a través de la imagen de los testimonios y las imágenes de demostración,⁸ abre el debate sobre las nuevas formas de presentar la memoria histórica a través de lo audiovisual. Álvarez y Mafrendi a través de su estudio, presentan una relación entre memoria e historia, memoria e identidades, memoria y relaciones de poder, junto con sus diversas formas de representación. Así, un primer punto de partida de este análisis comprende que la memoria colectiva se constituye desde cada memoria individual.

Las autoras realizan en su trabajo, el análisis de dos de los documentales más representativos de Corea del Sur durante la década del 2000⁹. En estos documentales hay un punto de encuentro en el que se asume la experiencia como parte esencial del eje temático y como base para construir la narrativa. Las autoras reconocen que los relatos en primera persona se hacen realmente importantes como vestigio y evidencia para reconstruir los hechos, por un lado, desde el relato autobiográfico; por otro, desde la exposición de dos tipos de construcción de memoria. En la primera, la *memoria-acción* que, según las autoras, responde cuando el acto de recordar es forzado como parte de la construcción narrativa; la segunda, la *memoria-pasión*, es un acto independiente de recordar, sin que el sujeto tome alguna acción con base en ese recuerdo; un simple acto de evocación. Con base en lo anterior, los testimonios reconocen (colectivamente) una realidad que para ellos (los testigos) ha sido no solo subvalorada, sino también, tergiversada desde el campo político, jugando un papel clave en ello, lo que se mostró en los medios de comunicación de la época (noticieros y periódicos).

Este trabajo es importante ya que presenta una perspectiva histórica desde la autobiografía. En esta se tiene en cuenta elementos del contexto que enriquecen la memoria. De

⁷ Este trabajo se enmarca, por una parte, en la investigación de la tesis doctoral realizada por María Pilar Álvarez en la Universidad de Buenos Aires, con el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) y de Korea Foundation (2011 Fellowship for Field Research). Asimismo, es parte del proyecto de investigación conjunto sobre historia, memoria y cine en Corea, que adelantó Luciana Manfredi y que fue impulsado en el marco de la XIII Semana Internacional: Corea del Sur, organizada por la Universidad Icesi, Cali, Colombia en abril de 2010.

⁸ Imágenes que muestran la validez, o quizás lo discutible, de lo que afirman los testigos.

⁹ Cheoggyecheon Medley: A Dream of Iron (2010) Del Director: Kelvin Kyun Kun Park y Repatriation (2003) Del Director: Kim Dong Won.

igual manera, los documentales analizados, gracias a la transición y planteamiento de nuevas políticas de la época, fueron los primeros registros visuales sobre la memoria traumática de los conflictos de dicho país¹⁰. Así, estas producciones audiovisuales reconfiguran una identidad que posibilita la comprensión del ser y el conocimiento histórico de una realidad que ha sido alterada y excluida políticamente en la que se hace más visible las nuevas formas de contrastar lo histórico con narrativas que hablan de la vida, lo social y lo cotidiano.

Una segunda investigación cercana a la visualidad del cuerpo víctima en los documentales es el trabajo del académico Jaume Peris Blanes, quien en 2014 publica un artículo titulado *Narrativas y estéticas de la víctima en la cultura contemporánea*. En este texto, Blanes analiza tres películas contemporáneas de España, *El Bola*, *Te doy mis ojos* y *Las trece rosas*. Sin embargo, para pertinencia de esta investigación se profundiza en el análisis de las dos primeras películas (*El Bola* y *Te doy mis ojos*), esto a causa de que el análisis que el autor hace de la película *Las trece rosas* no presenta un acercamiento a la visualidad de los cuerpos presentados allí, por el contrario, se enfoca más en el análisis sobre la personalidad de los personajes y sus historias de vida. El artículo tiene un componente metodológico importante en el que se reflexiona, primero, sobre los discursos que de las víctimas se hace por medio del audiovisual. Aquí se hace un acercamiento a reconocer qué tipo de recurso audiovisual (imagen y estructura narrativa) permiten dar sentido y constituir un concepto de víctima. En segundo lugar, la reflexión se da por medio del contexto cultural que se imprime sobre la víctima, consolidándola —aparentemente— como un esquema que permite comprender y representar las diversas formas de violencia social.

Al abordar la película *El Bola*, el autor hace una lectura del modo en que el cuerpo presentado con algunos golpes, marcas en la espalda y un rostro con evidentes heridas, constituye la noción de víctima, es decir, un sujeto distorsionado por medio de la violencia. Sin embargo, de acuerdo con Blanes, la película no buscaba representar la experiencia del maltrato, a pesar de presentar un cuerpo violentado. Más bien, tenía como propósito hacer reflexionar sobre la manera de actuar como ciudadanos ante este tipo de fenómenos que acontecen lo social. El cuerpo violentado se ajustaba mejor a una función narrativa, en tanto metáfora, que buscaba impactar visualmente a quien lo observaba. Lo anterior, enmarcado en la necesidad de conocer y

¹⁰ La colonización, la guerra, las dictaduras, la explotación laboral, la discriminación de género, la desestructuración de la familia y los dilemas de la modernidad

construir una estabilidad subjetiva de la víctima que le permitía, ser reconocida no solo institucionalmente, sino como acreedor de algún tipo de reparación.

Para el caso de la película *Te doy mis ojos* se representa la violencia de género a través del análisis y la descripción en los modos de operar del maltrato machista. En esta película se presenta el cuerpo como un campo de inscripciones, esto quiere decir, que el cuerpo se presenta como un lugar en el que se imprime la violencia, el trauma y se hacen visibles las marcas de la violencia. Sin embargo, a diferencia de *El Bola*, aquí no se presentaban escenas de un cuerpo violentado (golpes, contusiones, moratones) sino que, en escenas de máxima violencia, se hizo un mayor énfasis en presentar un cuerpo afectado por humillaciones subjetivas profundas, principalmente por la pulsión en el rostro como acción última influida por la experiencia traumática del sujeto.

Las dos películas se preocuparon principalmente por resaltar dos formas narrativas de presentar a las víctimas: la situación-víctima y la identidad-víctima. La primera se presenta en un momento donde el sujeto es vulnerable a la confusión, la incomprensión y el distanciamiento, su experiencia inclinada al dolor, la vergüenza y el sufrimiento le cohiben poder expresar su situación a los demás; la segunda, se presenta como un punto de llegada que le permite al sujeto la superación; para dejar de ser víctima tendría que presentarse y consolidarse como tal, expresando abiertamente la condición en que se hizo víctima y, por tanto, debe ser signada como una acción de dignidad que exige reparación. Así pues, la identidad-víctima supondría, de alguna forma, la superación de la situación-víctima (p. 299).

Dando continuidad a la revisión documental, se encuentra el trabajo del académico-investigador Juan Pablo Silva que en 2019 expone *Representar lo irrepresentable. Cine y memoria en la época de la desaparición forzada*. En este trabajo el autor analiza, desde una comprensión histórico-política, cómo se construye, en lo audiovisual, la memoria de los detenidos-desaparecidos en el tiempo de la dictadura militar chilena (1973-1990). El investigador reflexiona, por un lado, acerca de las experiencias marcadas por la dictadura; por otro y, más centrado en lo audiovisual, en cómo las producciones audiovisuales desde su marco visual contribuyen a la visibilización y constitución de una memoria a través del recuerdo audiovisual que se hace de las víctimas de detención y desaparición.

Silva parte del hecho de interpretar las memorias como simples discursos nacionales que configuran unas identidades individuales y colectivas. De este modo, indagar por la memoria que

se configura por medio del recuerdo plasmado en imágenes de los desaparecidos y sus formas de representación, conduce a preguntarse ¿cómo representar lo irrepresentable? Para responder esto, el trabajo de Silva hace un análisis a cinco producciones audiovisuales chilenas¹¹. Estas producciones audiovisuales brindan una visión del uso político y público de la memoria que marca una resistencia a un uso político y público del olvido. Con este trabajo, se puede reconocer cómo, desde algunos hechos históricos enmarcados en el dolor, se plasman huellas en los sujetos, y que es la lucha de esos sujetos (la búsqueda del cuerpo que realizan los familiares) la que posibilita participar del escenario público para reivindicar los testimonios que hablan sobre el dolor producido por la violencia.

Silva plantea una crítica que busca discernir si realmente, como él lo menciona, estas son “memorias mediatizadas, virtuales y comercializadas” que, lejos de ser un fenómeno de acumulación del recuerdo, se transforman en bienes de consumo masivo destinados a producir una acumulación de olvidos (Silva, 2019, p. 78). El autor identifica en el análisis de esas producciones audiovisuales dos formas de recuerdo para apreciar la memoria: los *recuerdos literales*, que se quedan en su especificidad textual del hecho narrado sin trascender a una anécdota o acontecimiento específico, mientras que las *memorias ejemplares*, brindan un conocimiento histórico que fundamenta el presente. El autor resalta, para concluir, la necesidad de construir narrativas audiovisuales que, en su construcción visual, eviten reducir la legibilidad de la memoria a representaciones que se transformen en algo que es sólo recordable: sólo memorable, sólo memorias del pasado, sólo memorias pasadas.

Sin embargo, todo esto admite preguntarse por la visualidad del cuerpo desaparecido y cómo está siendo entendido el cuerpo en estas representaciones audiovisuales. Si bien, el trabajo menciona que la desaparición no solo elimina el cuerpo sino que intenta afectar los imaginarios de un presente donde no hay vínculos entre lo político y la sensibilidad, relaciona el cuerpo con un imaginario que se transforma en lugar de destino o como un “*punto de llegada*” o un lugar de desaparición, reduciéndolo a un recuerdo emotivo. Como lo mencionan Álvarez y Mafrendi, la memoria pasión da cuenta de algunos episodios significativos o, para este caso, el recuerdo de un imaginario: un cuerpo violentado y agonizante en su deceso, pero sin que este se dé en un espacio o lugar conocido. Esto lleva a que familiares y allegados continúen la búsqueda del

¹¹ *Imagen Latente* de Pablo Perelman (1988/1990); *Amnesia* de Gonzalo Justiniano (1994); *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* de Lorena Giachino (2006); *Patio 29* de Esteban Larraín (1998) y *Fernando ha vuelto* de Silvio Caiozzi (1998)

cuerpo, ya que sin cuerpo no hay duelo, sin cuerpo no hay tumba, sin cuerpo solo hay una muerte inconclusa (p.75).

En el escenario colombiano, se ubica el trabajo desarrollado, en 2018, por Góber Mauricio Gómez Llanos¹² y Simone María Rocha¹³. Un texto que tiene por nombre *Visualidad de las víctimas del conflicto armado colombiano: palabra y memoria en contravía TV*. Esta investigación considera importante comprender la visualidad de las víctimas del conflicto armado colombiano a través del programa de televisión Contravía TV¹⁴. Para realizar su investigación, los autores consideran el reportaje titulado “No podemos guardar silencio” del año 2005, un informe en el que participó la comunidad de paz de San José de Apartadó, una población que fue sometida a una masacre¹⁵.

El trabajo parte de la relevancia que tiene la televisión en el escenario social, puesto que, Gómez y Rocha, la comprenden como un espacio en el que se puede promover la circulación de sentidos y representaciones sobre los modos de operar del conflicto armado. Es así que los autores se centran en la metodología de análisis sobre el estilo televisivo¹⁶, ya que posibilita el análisis visual desde dos miradas: la descriptiva y la funcional, la primera sería lo que Jeremy Butler llama un método de descripción básico; la segunda pretende detectar los propósitos del estilo y sus funciones en el texto (p.159).

El análisis se desarrolla en dos momentos, en el primero se hace un acercamiento a la construcción de la memoria sobre el territorio y la experiencia; el segundo se ocupa de los testimonios del conflicto armado, desde la palabra y la experiencia de las víctimas. En estos apartados se presenta al campesinado como una colectividad que, por medio de sus testimonios, entran en disputa para ser reconocidos como los actores más vulnerables y menos visibles en el conflicto armado. Gracias a las imágenes de archivo se puede visibilizar a una comunidad que

¹² Estudiante de maestría y doctorado en el Programa de Postgrado en Comunicación Social en Universidad Federal de Minas Gerais. Miembro grupo de investigación Comcult: comunicación y cultura en televisualidades.

¹³ Profesor Asociado del Programa de Posgrado en Comunicación Social en la Universidad Federal de Minas Gerais. Doctorado en Comunicación y Cultura por la Universidad Federal de Río de Janeiro. Líder grupo de investigación Comcult: comunicación y cultura en televisualidades

¹⁴ Contravía TV nació el 20 de julio de 2003 por gestión del programa Andino de Derechos Humanos y auspiciado por la Unión Europea. Su objetivo, desde sus inicios, fue difundir la defensa de los derechos humanos y fortalecer los valores democráticos, dando espacio a los diversos actores, movimientos sociales, población civil, quienes son los más afectados por el conflicto armado. (Gómez y Rocha, p.155)

¹⁵ El 21 de febrero de 2005, en la vereda Mulatos Medios, corregimiento de San José de Apartadó, Antioquia; fue escenario de una cruel masacre donde sus pobladores fueron víctimas y testigos de torturas y brutales asesinatos que quedaron para siempre plasmadas en su memoria. Para ampliar Comisión Intereclesial de Justicia y Paz » Masacre de San José de Apartadó (justiciaypazcolombia.com)

¹⁶ Puede consultar Butler, Jeremy. *Introduction: dare we look closely at television? In: Television style*. London: Routledge, 2010.

genera espacios de lucha que se oponen a la guerra; se encuentran aquí marchas, música y actividades del hogar que permiten hacer un acercamiento a las víctimas como sujetos sociales que, en su declaración como sujetos neutrales, buscan distanciarse del estigma de ser colaboradores o sujetos manipulados por la guerrilla.

Aunque el trabajo hace un acercamiento a las víctimas, no profundiza en una comprensión de la presentación del cuerpo, sus particularidades y su identidad individual o colectiva. Si bien presentan un análisis visual, este análisis se da desde los elementos compositivos de la imagen, tales como el plano, el espacio, el tiempo, la ubicación del presentador, el enfoque etc. Lo cual también se torna inquietante, ya que mediante esos recursos visuales se ubica a la víctima en un marco que permite tener una interpretación del cuerpo y del espacio en el que se encuentra inmerso.

Para Álvarez y Mafrendi, como también para Silva hay una preocupación por ocuparse del análisis de algunas producciones audiovisuales originales de países que se han visto sumergidos en prácticas políticas y violentas. A través de estos medios, se expresa lo sucedido durante dicha coyuntura histórica. Su principal objetivo ha sido identificar cómo lo visual se ha ido constituyendo como una herramienta que posibilita recuperar y hacer más visibles las memorias de las víctimas en el espacio público y político.

En estos trabajos se puede identificar un elemento principal dentro de las producciones audiovisuales; el relato autobiográfico, ya sea como víctima directa o como familiar de las víctimas. A su vez, abre la inquietud por la relación y conceptualización de categorías de la memoria que se presentan durante el trabajo de Silva y que están presentes en el desarrollo de los documentales analizados en su trabajo. En consecuencia desde las perspectivas memorísticas de acción y pasión (Álvarez y Mafrendi), en relación con la noción de recuerdos literales y memorias ejemplares (Silva) se posibilita una comprensión de diversas formas de memoria que pueden estar presentes en los documentales del CNMH a través de los sujetos que exponen sus experiencias desde el testimonio.

Para el caso de los trabajos de Blanes, Gómez y Rocha, las precisiones son más de carácter memorial, enfocado hacia los procesos de construcción de experiencias de víctimas directas de algún tiempo y tipo de violencia. En estos trabajos se hace un acercamiento a la forma en que es presentado el cuerpo, en lo físico y como elemento central en la composición afectiva de la imagen, respecto a lo físico, como un cuerpo maltratado con evidentes heridas; en

el segundo, un cuerpo maltratado psicológicamente que se muestra distorsionado de su lugar en el mundo. Lo anterior permite comprender que hay unas intenciones con las que opera la estructura narrativa de cada producción audiovisual. En los dos trabajos señalados, el sujeto es un elemento que permite visualizar cómo se inscribe la violencia en el cuerpo de las víctimas.

1.2 Visualidad de las Víctimas: Una Lectura en Medios Diferentes a la Producción Audiovisual

En este grupo se ubican tres trabajos en los que se analiza la visualidad de las víctimas en medios diferentes a los documentales; revistas y fotografía. También se explora un cuarto trabajo que busca brindar comprensiones acerca de cómo se incorpora la violencia en los cuerpos, independientemente del medio donde se analice tal inscripción en lo corporal.

El primero de estos trabajos es el texto titulado *Historicismo fotográfico: corte y confección de la visualidad modernista chilena* de Gonzalo Leiva Quijada, publicado en 2015. Se ha escogido este trabajo por el valor simbólico y la carga histórica que contiene en su análisis sobre la dictadura chilena. El autor parte del surgimiento de la fotografía en el siglo XIX y su funcionamiento en relación a la historia chilena. En dicha relación la fotografía presenta una visualidad que reinstala unos sentidos fotográficos que coadyuvan a consolidar una nueva tradición visual de la cultura en Chile, lo que el autor llama imaginarios culturales. La propuesta metodológica del autor se enfoca en un análisis hermenéutico que busca interpretar la tradición fotográfica chilena desde el siglo XIX, pasando por el siglo XX, hasta tiempos recientes (2015). Su análisis se presenta en dos momentos: el primero sobre el eje de constitución de la territorialidad en el que hace un acercamiento a la geografía y el espacio nacional, tomando como material de reflexión algunas imágenes que en principio funcionaron para la consolidación social de la élite chilena; segundo y, el que más interesa a esta investigación, se desarrolla sobre el eje de pragmáticas de la corporalidad. En este eje se hace énfasis sobre la participación del cuerpo en la escena visual, vinculado al cuerpo a una configuración visual de lo individual y el cuerpo social.

Leiva parte de entender el cuerpo como un centro que se rodea por objetos técnicos de la modernidad, para este caso, la máquina fotográfica. En este sentido, se plantea una lectura visual de varios cuerpos como extensiones emblemáticas del cuerpo social. Es decir, que el cuerpo heroico, por ejemplo, se presenta como aquel cuerpo masculino patrilíneo; en el caso del cuerpo femenino este se presenta sometido al autoritarismo patriarcal. El autor resalta que, a lo largo del

siglo XIX, el cuerpo más reprimido fue el de la mujer y que fue precisamente la fotografía el medio que abrió la posibilidad para tener mayor libertad en la visibilidad de los cuerpos femeninos.

Ya para el siglo XX y, dadas las coyunturas políticas y sociales, el Frente Popular a través de la fotografía expone un cuerpo social como representación del pueblo. En estas imágenes se permite ver manifestaciones y la concentración de personas en las calles. A esta expresión particular de lo corporal en la fotografía el autor lo denomina *cuerpo revolucionario* el cual es un cuerpo colectivo que busca ser un cuerpo liberado, que transita de estar sometido al padecimiento y la represión, hacía la reivindicación social y política.

En conclusión, el autor presenta un cuerpo híbrido, construido culturalmente, en el que la fotografía ha permitido evidenciar la historia cultural del país. El cuerpo en este trabajo se expone como un cuerpo vulnerado y, a la vez, resistente, es un modo de presentar la reparación corporal a través de la historia en fotografías, principalmente del colectivo AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes).

Siguiendo con el análisis a imágenes fotográficas se encuentra el artículo *Las imágenes de las víctimas del conflicto armado en la revista Semana: políticas, significados culturales y visibilización*. Un texto del investigador Vladimir Olaya¹⁷ publicado en 2020. En el texto se presenta cómo los medios de comunicación han permitido configurar, a través de sus publicaciones, una perspectiva histórica en relación con la guerra, lo político y lo humano. Tal perspectiva permite, por medio de la interpretación del nexo entre imagen y texto, comprender un lenguaje simbólico que, con alguna intensión, busca orientar la configuración y significación de un hecho, su representación cultural y el lugar que ocupa en el escenario público, y que afecta tanto lo individual como lo colectivo.

En este artículo, el autor se preocupa por ¿cómo son visibilizadas las víctimas a través de algunas publicaciones de la revista Semana?, ¿cómo estas imágenes interpelan a los espectadores desde lo simbólico-sensible? y ¿cómo se construye un concepto de cultura política mediante su estudio? Con todo esto, el objetivo de este trabajo es analizar unas imágenes que fueron titular en algunas de las publicaciones de la revista Semana¹⁸ y cómo, en su correlación con el texto que las

¹⁷ <https://orcid.org/0000-0002-3935-3271>. Universidad Pedagógica Nacional, Colombia. vlado2380@gmail.com

¹⁸ La revista *Semana* desde su fundación en 1946 y hasta la actualidad, aparece entre el tercer y cuarto puesto de las revistas más leídas, superada tan solo por medios de comunicación dedicados a noticias de moda y farándula (Olaya, 2020, p. 14). Revista Colombiana.

acompaña, configuran una visualidad y unas formas de conocer el pasado y las víctimas del conflicto armado.

Olaya en su análisis sobre la visibilidad de las víctimas en imágenes de la revista semana, resalta que tal visibilidad expresa o evidencia, como lo menciona Butler, *una vulnerabilidad del cuerpo* frente a los hechos causados en el desarrollo del conflicto armado colombiano. Para interpretar mejor el lugar que ocupa la víctima, el autor plantea, por un lado, dos tipos de lectura de la víctima: una víctima en relación al escenario de las políticas públicas y una víctima en relación con la memoria; por otro, tres momentos de análisis: un periodo histórico (2010 – 2014), en el que se configura y se hace visible el sujeto víctima; segundo, el estudio de los elementos que componen la imagen y, por último, la relación entre imagen y unos discursos de una época.

El autor, por medio del análisis a los cuerpos presentados en las fotografías analizadas admite comprender que las víctimas no se pueden identificar como un grupo homogéneo; como si estas hubieran sido víctimas de un solo tipo de violencia. A su vez, invita a ver como los medios, en este caso la revista Semana, manipulan la imagen con algunos intereses políticos, resaltando (casi glorificando) el accionar de las fuerzas militares. Olaya toma para su análisis una primera imagen donde se permite ver el cuerpo sin vida de uno de los líderes de las FARC, la imagen evidencia “la figuración de un cuerpo humano cercano a lo extraño” (p. 17), un cuerpo que no merece ser presentado dignamente, por el contrario, al mostrar un cuerpo despreciado y sin dignidad (en palabras del autor) se elimina toda posibilidad de mostrar algún tipo de dolor. Otra imagen de análisis, crea un vínculo con la imagen presentada anteriormente, en cuanto deja ver, primero, un cuerpo sin vida que habla de los efectos de la guerra y, dos, diferentes actores y actos de violencia enfrentados en el escenario de la guerra.

La visibilidad de las víctimas, de acuerdo a este estudio, tiene que ver con un sujeto que está rodeado de entornos de violencia en los que es vulnerado por su lugar de inferioridad respecto a actores que denotan poder y control. La imágenes que se analizan aquí tienen que ver con tres sujetos que han cumplido diferentes roles en la guerra, primero, un victimario con un cuerpo banalizado que lo ubica en un lugar de lo indigno; segundo, un cuerpo fracturado por el asesinato de un hijo, lo que quebranta sus lazos familiares y afectivos; por último, se expone una víctima directa que ha tenido que soportar durante su trayectoria histórica los estragos emocionales y físicos de diferentes actores armados que han deshumanizado su cuerpo.

En este sentido, el medio se convierte en porta voz del dolor y las huellas del conflicto, constituyendo así una versión del conflicto. Pese a eso, los cuerpos de las víctimas se presentan como el eje argumentativo que sustenta su visión del conflicto y da una mayor connotación de verdad por tratarse de víctimas reales que han sufrido en carne propia la guerra, ya sea en una perspectiva de admiración de un actor o en vulneración de otro. El cuerpo es el testimonio directo en el que se imprime la visión del poder dominante, en el que influyen políticas de orden nacional y el interés político-ideológico de diferentes actores que vulneran y otros que son vulnerados.

En la misma línea de análisis visual sobre algún tipo de registro de las víctimas, se encuentra el texto *La violencia representada. Pensar la violencia colombiana a partir de imágenes fotográficas* de Daniel Vélez Cuartas, publicado en 2020. En este trabajo, el autor analiza un corpus de imágenes sobre el conflicto armado colombiano titulado “Réquiem NN” del fotógrafo Juan Manuel Echavarría. Este trabajo resulta muy dicente en la forma de presentar el cuerpo, ya que se exponen partes de muñecos de porcelana que parecen representar el cuerpo de las víctimas, una producción de imágenes violentas presentadas, en palabras de Echavarría, como metáfora, en las cuales se permite ver la crueldad del actuar de la violencia sobre los cuerpos, evitando la repulsión visual.

De este modo, el cuerpo que registra Juan Manuel Echavarría es un cuerpo violentado, dislocado, sucio, destruido, vejado, desgarrado, inmóvil, muerto, se está desmoronando (p. 173). Este cuerpo se vincula con los cuerpos desaparecidos, a los que el artista inscribe en *la guerra que no hemos podido o no hemos querido ver*. La obra de Echavarría presenta una nueva forma de presentar la violencia, interpelando el modo en que la sobreexposición de la violencia en los cuerpos a través de la imagen produce un efecto de insensibilidad, incrustando estas imágenes violentas dentro de lo cotidiano. Por eso, se hace importante reconocer que, a través de esos muñecos –que pueden ser cualquier cuerpo–, se representa también la violencia, lo cual genera también procesos de reflexión en quien observa.

Haciendo eco a la premisa del trabajo de Cuartas y a los otros estudios ya consultados, Juana Chaves Castaño¹⁹ presenta un análisis sobre la forma en que los cuerpos incorporan las diferentes formas de violencia. Es así como el estudio *Entre la violencia sobre el cuerpo y la*

¹⁹ Antropóloga. Investigadora del Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanas y del Grupo de Investigación Territorialidades de la Universidad de Caldas. Manizales, Colombia.

*violencia incorporada*²⁰ se enfoca en retomar el cuerpo como un objetivo principal para arremeter hechos de violencia. Su componente teórico se asume desde la lectura de autores como Maurice Merleau-Ponty, quién plantea la categoría de *percepción* como un estado donde la conciencia y el pensamiento juegan un papel fundamental en la construcción de la realidad percibida a través de la materia corporal (p. 165) lo anterior se relaciona con lo expuesto por Bauman quien expone la forma en que la violencia en los campos de concentración nazis se volvían una “actividad” laboral y cotidiana por la percepción diaria que se tenía de estos actos. Por su lado Marcel Mauss, citado por Chaves, habla de la categoría histórica del “yo” donde la violencia es una técnica corporal en la medida en que llega a ser aceptada por las sociedades, imitada e instruida sobre el cuerpo (p.166). Por último, la autora muestra cómo Pierre Bourdieu presenta las categorías de *percepción* y *técnicas* relacionadas con lo corporal, ya que permite que el cuerpo sea un depósito de valores sociales que pueden ser activados de manera “casi” inconsciente por el individuo a partir de estímulos exteriores que correspondan con las lógicas incorporadas (p.167).

La lectura de Chaves sobre los autores mencionados devela la necesidad de preguntarse, aún más, por los cuerpos y su devenir histórico configurado en lo social. A su vez, el trabajo de Chaves evidencia un fenómeno que resulta inquietante para esta investigación, este tiene que ver con una transición desde el momento en que el cuerpo es objeto de violencia hasta el momento en que la incorpora. Para explicar mejor lo dicho, la autora plantea la noción de *incorporación*²¹, la cual va más allá del acto violento en sí mismo y sus formas de ejecución, ya que a lo largo del texto se evidencia que, aunque pueda parecer extraño, el cuerpo de las víctimas después de ser objeto de la violencia puede acoger prácticas violentas cometidas por el (los) victimario (s).

Otras consecuencias de la violencia en el cuerpo abren la confrontación para revisar la ética y los valores de la actual sociedad, reconfigurando así el sentido de humanidad en los sujetos. En este sentido, Hannah Arendt afirma que:

Es sin duda posible crear condiciones bajo las cuales los hombres sean deshumanizados —tales como los campos de concentración, la tortura y el hambre [...] y bajo tales condiciones, el más claro signo de deshumanización no es la rabia ni la violencia sino la evidente ausencia de ambas. (Arendt, 2006, p. 85)

²⁰ Este artículo se presentó como resultado del proyecto de investigación denominado “Cuerpo y territorialidad: los cementerios como reflejo de las estructuras de poder”, financiado por el Grupo de Investigación Territorialidades de la Universidad de Caldas.

²¹ Para ampliar remitirse al documento Chaves. J. Entre la violencia sobre el cuerpo y la violencia incorporada.

Chaves también señala una profunda incapacidad para ubicarse en el lugar o el rol del “otro” (víctima o victimario). Esta acción constituye, en gran medida, una consecuencia; la imposibilidad para superar el conflicto, un fenómeno en el cual víctimas y victimarios, se han visto aprisionados por la acción social, política y cultural, lo que ha llevado a que en el desarrollo de la confrontación armada se señalen a unos y a otros (Chaves, 2011).

Lo planteado hasta aquí evidencia, por un lado, que los estudios que se han abordado conducen a pensar que los diferentes medios de comunicación tienen una afectación en la construcción del sujeto y el concepto que se hace de la víctima en sociedad, lo que los convierte en un agente educativo sobre el pasado y el conocimiento que se genera sobre las víctimas. Las diferentes narrativas que estos medios construyen en torno a un acontecimiento particular se convierten en objeto del interés del investigador, por lo cual la construcción narrativa que hacen los medios de comunicación difunden, promueven y orienta unas formas de ver de los sujetos; por otro, los autores muestran un alto interés en la reconstrucción de la memoria, el testimonio biográfico y la construcción histórica de hechos ocurridos bajo periodos de opresión y/o violencia. En consecuencia, hay un acercamiento al cuerpo (principalmente) como un lugar que puede conservar recuerdos o que evidencia daños causados por prácticas violentas.

Los trabajos presentados se hacen verdaderamente importantes, ya que, si bien todos aportan desde sus virtudes conceptuales, también permiten generar preguntas tales como: ¿de qué manera es presentado el cuerpo-víctima en los documentales de CNMH?; ¿desde qué lugar se asume la noción de cuerpo?; ¿qué elementos analíticos se deben construir para estudiar dichos cuerpos? Estas preguntas surgen ya que los trabajos revisados hacen más un análisis desde los elementos que componen la imagen y su afectación en lo emocional, esto se identifica en la medida que hay un mayor interés por revisar ciertos planos, ángulos, enfoques, luz, ubicación, etc. Más que buscar definir cómo es visto el cuerpo a través de la construcción visual que hace cada medio de comunicación del mismo.

Para concluir y, pese a que no se define una noción de cuerpo y no se plantean de forma específica las diversas representaciones que se hacen de los cuerpos en los medios de comunicación revisados, se puede hacer la lectura de un cuerpo que se constituye desde su contexto y sus diversas experiencias de vida, muchas veces cercanas a lo público y muchas otras desarrolladas desde la intimidad. Lo que queda por aclarar es que el cuerpo solo es visto como el portador del recuerdo, del trauma, con el cual se puede emprender una acción por conservar y

multiplicar esa memoria como un acto de reivindicación que puede hacerse presente en cualquier escenario. Sumado a lo anterior y, retomando a Blanes, se resalta el modo en que se presenta el sujeto-víctima y su vínculo directo con un lugar de debilidad, incomunicación y un estado permanente de indefensión, lo que lleva a que el sujeto asuma como “natural” su condición. Esto dispone para hablar de unas víctimas y de unos cuerpos que configuran unas memorias que inscriben el dolor en sus recuerdos, de forma visible mediante heridas o de forma subjetiva, mediante el testimonio o la expresión de sus cuerpos, es decir, un cuerpo vulnerado y a la vez, resistente, es un modo de presentar la reparación corporal a través de lo visual.

Con esto, se presentan unos acercamientos a la visualidad que del cuerpo-víctima se hace en estos trabajos, ya que se logra identificar algunas lecturas que brindan un acercamiento para responder a las preguntas planteadas, lo cual brindará herramientas importantes para hacer un acertado análisis de la visualidad del cuerpo-víctima en los documentales del CNMH. Preguntándose además, si los cuerpos de las víctimas que se presentan en los documentales del CNMH podrían construir una categoría que brinde una mirada a los procesos históricos, sus identidades (individuales y colectivas), sus culturas políticas y sus memorias corporales como parte del acervo cultural que presenta este conjunto de personas a través de lo visual.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Documental, Educación y Cultura Política

2.1.1 Documental: Imagen, Testimonio y Memoria

La imagen audiovisual del CNMH ha presentado un fuerte interés por participar de la construcción de identidades, así como de una versión de la historia, pues ha expuesto los horrores a los que han sido sometidos diferentes poblaciones de indígenas, comunidades afro y campesinos que habitan en Colombia. Esto explica que fenómenos como el conflicto armado, no solo se reconoce a través de los sentidos, las afectaciones y los elementos culturales y políticos que se instauran en el sujeto, sino que, en el campo cultural, se constituye también un lugar de nuevos significados y subjetividades, en medio de diferentes campos; entre ellos el audiovisual.

Butler (2006) resalta que la crueldad debe hacerse evidente por medio de imágenes que muestren lo innombrable, de lo contrario, no habrá sujetos conmovidos que se indignen frente a diversas situaciones de precariedad en las que vive el otro. Acercarse a dichas imágenes del horror, es también acercarse a la imagen del cuerpo sufriente, del cuerpo doliente, del cuerpo mutilado, vulnerado por diferentes actores y puesto en imagen para reflexionar sobre la construcción de una cultura visual colombiana marcada por la violencia. En este sentido, Sandra Silva (2012) señala que:

El cuerpo, no sólo [puede ser] considerado como elemento inmediato sobre el que recae la violencia, sino también como imagen, es el lugar en el que se reafirma la experiencia del dolor y la superficie sobre la cual se escribe la historia. (p. 47)

Siguiendo lo enunciado por Silva, se tendría que asumir que el cuerpo no podría ser solo un objeto que aguarda las emociones y las expresa como algo intrínseco de su naturaleza biológica, sino que es precisamente a través de esas afectaciones emocionales, donde se dan procesos de interpelación sobre los modos de significar el mundo y lo que de él se muestra en diferentes medios. El sujeto quien es atravesado por diferentes discursos, interpela y se constituye como un ser social que significa su entorno en la medida que lo transforma o lo (re) construye, configurando su subjetividad, a la vez, que conforma un nuevo objeto de conocimiento. De allí la necesidad de generar espacios y prácticas de no-olvido. Si esto fue así, y además, la mirada se vincula directamente con unas culturas visuales que circulan sobre el conflicto armado en Colombia a través de múltiples medios y escenarios, al tiempo que representa unas formas de operar de la violencia sobre el cuerpo como objetivo para desplegar

toda una estrategia violenta. Se tuvo en consecuencia, que estos nuevos significados, desde y a través de la relación imagen, cuerpo y violencia, generaron tensiones en diferentes esferas de lo público y lo privado, donde se hizo visible también lo estético, significativo y simbólico del cuerpo de la violencia.

Los audiovisuales como escenarios de pugnas por sentidos de lo social, lo político, lo cultural y/o lo visual, han ocupado un papel importante ya que, al igual que la fotografía, las producciones audiovisuales se presentaron como una iniciativa colectiva para dar voz o hacer visibles a las víctimas a través de imágenes y la construcción masiva de testimonios (Trujillo et al., 2015). Ana María Guasch (2011) ha hecho énfasis en que “la imagen fotográfica y en su caso la fílmica, como un objeto o un registro de archivo, documentan o testimonian la existencia de un hecho” (p. 28). Los documentales, de acuerdo a lo planteado por Trujillo y Guasch, encuentran elementos que le permiten postular un discurso que gira entorno a la violencia, lo político y lo humano, apropiando como eje central el testimonio directo de diferentes actores sociales, principalmente el de las víctimas directas. Lo anterior devela que la mirada no es pasiva, ya que a través de la exposición de testimonios el sujeto tiene el potencial de proponer nuevas significaciones que interpelan a quien observa; el espectador.

Lo anterior dado que la imagen no solo contiene información, sino que ella instala una supuesta presencia veraz del pasado en el momento presente, mucho más real que otras formas de lenguaje, pues lo icónico pronuncia y visibiliza un tiempo y un espacio, configura un acontecimiento y propone la construcción de una experiencia en el espectador. (Olaya, 2020, p. 12)

De esta manera, las imágenes tanto del cine como de la fotografía crearon una nueva y directa relación con la realidad (Mirzoeff, 2003, p. 26). En efecto, la imagen audiovisual mantiene la necesidad de analizar y presentar un discurso propio donde se habla de un tiempo y un espacio, evidenciando los procesos de comunicación que operan entre ellos y teniendo en cuenta el contexto donde se encuentra. Con esto se puede entender que el propio término *documental*, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos (Bill, 1997, p. 42). Es por eso que se asume que los documentales y, las imágenes en general, nos acercan a la experiencia visual de la vida real y la experiencia cotidiana Mirzoeff (2003), Rosenstone (1997). Es a partir de esa relación de lo visual con lo que vemos del mundo, donde se

interactúa y se entretiene el modo en que nos presentamos y lo que representamos, ante sí mismo y el otro.

En ese ir y venir de la visibilidad del mundo, el documental se asume, de acuerdo a lo dicho hasta aquí, como parte del cine de no-ficción, no porque no tenga elementos de ficción o imaginativos que lo constituyan, sino porque detrás de cada producción audiovisual hay un alguien que escribe un guión, edita unas imágenes y organiza unos escenarios y unas secuencias que dan como resultado final un film denominado documental. El cual, por medio de un ejercicio argumentativo, a partir del testimonio directo de las víctimas, configura un punto de vista con un sentido y unos modos de comprender algo ya sucedido. En este sentido la intensidad del testimonio, más que la ficción, es constituir, a través del argumento de personas directamente vinculadas con un hecho particular en espacios reales (íntimos incluso), una historia que pretende o puede ser verdad. Estos testimonios se presentaron como una iniciativa de memoria histórica para generar un espacio político que dice de un país sumergido en una profunda y creciente confrontación bélica que se mantiene en el tiempo y que se ha hecho visible, en parte, a la necesidad de llevar otras versiones de sujetos hechos carne a través de la pantalla.

En Colombia, el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) se ha preocupado en reconocer, a través de sus investigaciones y sus resultados, el documental como un dispositivo de carácter formativo, en el cual, esta institución estatal de carácter público, expone la percepción que tiene del conflicto, al tiempo que funciona, para las víctimas, como un medio para la construcción y consolidación de la memoria de diferentes colectivos que se involucran con el desarrollo audiovisual.

El CNMH para el año 2012 presenta los primeros documentales como resultado último de investigaciones realizadas en años anteriores, las cuales se inscriben en documentos que buscan conocer las causas y efectos de la violencia sobre la población y sus territorios, no obstante, tales producciones se mueven por escenarios políticos y sociales que exponen una cultura vinculada a unas formas de concebir, ver e interpretar el pasado y las relaciones de poder allí existentes. Es decir, que los documentales del CNMH ofrecen una posibilidad para ver un momento histórico específico, entendiendo que cada producción se mueve con intenciones políticas, ideológicas, culturales y sociales, las cuales ayudan a postular un discurso en torno a la memoria de las víctimas. Sumado a esto, los documentales como un género del cine de no-ficción y, como documento visual del CNMH, consolidan unos modos de reconocer, a través de

lo visual y el sonido, algunas experiencias violentas que se mueven como un discurso relativo a la verdad. Es un ejercicio reflexivo de memoria que nace de trabajos de investigación centrados en el sujeto, la violencia política y la significación de sus testimonios, como también, las expresiones del cuerpo, como registros y huellas de la experiencia. Una construcción que refiere al pasado desde el momento presente, como un ejercicio argumentativo para comprender un discurso a través de lo visual sobre hechos sociales específicos, los cuales giran alrededor de diferentes actores sociales. Es decir, los documentales del CNMH participan en la construcción del conocimiento histórico; se consolidan desde su intención de veridicción por medio de elementos argumentativos como el testimonio e imágenes de archivo que permiten tener un acercamiento más directo a lo sucedido, esto constituye elementos para comprender una versión de la realidad.

Con todo lo anterior, la memoria que presenta los audiovisuales del CNMH se ha constituido como la fuente más significativa al momento de reconstruir hechos históricos de la violencia en Colombia. El testimonio como eje central del argumento narrativo, se encuentra vinculado a emociones y percepciones propias de la realidad social y el mundo histórico del cual hacen parte las víctimas. No obstante, es importante resaltar que interés por conocer cómo es representada la víctima tiene que ver con lo que Sarlo (2005) llamó el *giro subjetivo*, el cual tiene que ver con ese acceso a la verdad que ha tomado el testimonio de quienes han sufrido las consecuencias de la guerra. En la misma dirección, Herrera y Pertuz (2015) sostienen que en estos procesos de configuración histórica del sujeto intervienen políticas de la memoria que responden al contexto interno de cada país, pero también a una articulación con políticas internacionales que permiten al protagonista constituirse en y a través de una posición político-ideológica que se va tejiendo entre los discursos y las acciones que responden a un momento histórico determinado.

2.1.2 Documental y Educación

Tedesco (2000) plantea que lo educativo también se produciría a las afueras de la institución escolar, en otros entornos de alteridad y con otras relaciones de poder. Esos “otros” espacios de educación, presentan relaciones que van desde el espacio público al privado y viceversa (comunidades, familia, colectivos, etc.). Tales relaciones como agentes importantes, no unidireccionales, han tenido y tienen un papel crucial en las tensiones que se generan en la edificación del concepto de sociedad y en la configuración de sujetos desde la experiencia de sí.

Esto quiere decir, que la experiencia de lo educativo en los sujetos antecede y sobrepasa precisamente lo experimentado dentro de las instituciones (Saur, 2016, p. 22).

En tal razón, Rosa Nidia Buenfil (2006) expresa que el sujeto, en tanto devenir histórico, está inmerso en unas relaciones con el mundo, con otros seres humanos y con la interpretación de sí mismo. Esto refiere, a que la experiencia está en constante tránsito por la alteridad, como un lugar para compartirla. En esta visión de lo educativo más allá de los muros de la escolaridad, el sujeto expone, a través del discurso, modelos de identificación consigo mismo como con diferentes colectivos en los que se mueve e identifica o que, por el contrario, interpela y excluye. En todo caso, la constitución del sujeto, como un ejercicio reflexivo que configura unas formas de ver, de entender y comprender lo social, abarca, incluso, aquellas poblaciones que, en referencia a lo escolar, son situadas como personas “no escolarizadas”. Con base en esto último Buenfil (1991) sugiere que no es suficiente con atender solo el discurso escolar. También es importante “atender todos aquellos otros espacios, institucionales o no, que contribuyan a la conformación del sujeto social, delimitar sus condiciones, reconocer sus prácticas, qué fuerzas políticas actúan, qué contradicciones son emergentes [...] y qué alternativas se pueden ofrecer” (p. 14)

Con base en lo planteado por Buenfil, los documentales del CNMH se encuentran, en su desarrollo, con aspectos relacionados al funcionamiento político e institucional dentro del cual se desenvuelven las dinámicas de la sociedad y se adscriben “las luchas políticas que desbordan el plano de la institucionalidad [y] se articulan con más claridad a la dinámica de otros espacios de socialización distintos al escolar” (Herrera et al., 2005, p. 38). Como obras audiovisuales, hacen visibles relaciones de poder y experiencias que permean diversas formas de adherir y concebir la cultura, interpelando al otro mientras se generan, para ser asumidos, una serie de significados sociales de contenido valorativo sobre un orden social establecido. Con base en lo anterior y refiriéndose a los medios de comunicación, Martha Herrera expone que “sin plantearse en sí mismos como espacios educativos, han ganado terreno tanto en la educación de los sujetos como en la difusión de imágenes y significados sobre lo político, lo público, lo social, lo nacional y lo cotidiano” (Herrera et al., 2005, p. 200). Es decir, estos audiovisuales contribuyen a la comprensión del mundo a través de lo visual.

Entonces, al ver la producción audiovisual del CNMH, se está frente a una intención valorativa sobre la mirada del cuerpo del sujeto víctima y una forma de acercarse al

conocimiento sobre el pasado. El valor pedagógico también está en poder contar y compartir con la comunidad una perspectiva de la historia que había sido anulada. De esta manera, los audiovisuales activan procesos de sensibilización. En consecuencia estas producciones constituyen y transforman la experiencia de sí; los sujetos aprenden otras formas de observar (se), comprender (se) y, así mismo, narrar (se) en su relación con el otro, reconociendo que un medio visual, como el documental, es un tejido formativo que “produce sentidos y significados sobre la realidad” (Herrera et al., 2005, p. 209). Al tiempo, constituye modos de reconocer las especificidades sociales y culturales de comunidades que integran la sociedad.

La obra audiovisual, de acuerdo a lo dicho, configura una experiencia educativa que trastoca la subjetividad toda vez que esta experiencia constituye, en el sujeto, su devenir existencial y los vínculos que va creando con el mundo y los otros. Es decir, se constituye una relación dialéctica entre el sujeto y la sociedad. De esta forma, la experiencia educativa interpela a los sujetos de formas distintas y particulares que varían según su trayectoria histórica, tanto individual como colectiva y aquellas condiciones que exceden el propio accionar. En este sentido,

Lo educativo pretende, aunque sea de forma momentánea, algún tipo de modificaciones en el individuo. La experiencia educativa trata de la pretensión de una transformación, en algún punto, del individuo, por ello no es solo un ejercicio de socialización, es decir, del aprender una información del entorno, pues estamos hablando de algo que les pasa a los sujetos, los traspasa, efecto de la interpelación. (Olaya, 2022)²²

La experiencia educativa, como capacidad de agencia, tiene que ver con algo que excede al sujeto; algo externo. La formación del sujeto, relacionada con condiciones existenciales tales como acontecimientos históricos y relaciones de poder que inciden en su relación en y con el mundo, le permite al sujeto tomar decisiones respecto a sus comportamientos en un proceso siempre abierto a la construcción del entorno social. Con base en esto, es posible, a través de la interpelación, ubicar a un sujeto de cambio, en cuanto abre la posibilidad para transformar elementos que le son propios.

Los audiovisuales del CNMH tienen la intención de configurar unos modos de representar la violencia, de narrarla y, de esta forma, configurar unos sentidos del pasado reciente colombiano, no solo en el sentido de divulgar información en torno a unos eventos

²² Manuscrito no publicado.

específicos del conflicto, sino que busca ampliar una visibilidad que vincule al espectador como testigo de unas condiciones y experiencias de los sujetos víctima. Se trata, entonces, de ver y comprender la vida a través de una serie de imágenes y sonidos que tienen la pretensión de “construir una auto diferenciación con el otro, pero, a su vez, a través del otro, reconocer la forma en que el pasado se hace presente en la vida de los individuos” (Olaya, 2022). Este encuentro visual con la experiencia de las víctimas constituye un marco de acción que despliega, a través de la presentación de las víctimas y sus testimonios, una versión de la realidad, por eso se asumió que los audiovisuales no solo intentan mantener vivo el recuerdo de unos hechos particulares a través de información que, incluso, está en otros medios, sino que supone un modo de dar sentido a ese pasado desde la acción social del presente. Es así que se comprende que estos audiovisuales educan, en tanto busca interpelar y, a través de estas intenciones de interpelación, constituir subjetividades que amplíen las posibilidades de acción política de los sujetos.

Tal sentido de interpelación también tiene que ver, en los audiovisuales, con el aspecto emocional que se consolida en ese acercamiento al conocimiento y reconocimiento de las experiencias directas de las víctimas. Se constituye así, un tipo de experiencia en la que el espectador se involucra con esas “otras” historias de vida, se reconoce y se diferencia en un tiempo y un espacio que lo sitúa en un tipo de interpelación ética, con aquello que ve y siente. En este sentido, el enfoque, como recurso visual, permitió un acercamiento a la imagen del cuerpo de las víctimas, del mismo modo, el uso de algunos planos permitieron mirar esa expresión marcada en el rostro por unas huellas del pasado que aún están vivas en el presente, el registro de entornos naturales, incluso íntimos, al igual que los sonidos naturales quedan grabados como parte de esa realidad en la que están-siendo las víctimas. Todo esto, posibilita constituir elementos que interpelan los valores de los sujetos en ese marco de reconocimiento del otro y su papel en el desarrollo de la guerra.

Avella (2016) plantea que “los actos interpelantes pueden tomar distintas formas en las acciones, hábitos y rituales que se reiteran en la práctica social” (p. 59). El pasado, entonces, no sería reconocible solo por los datos que dan cuenta de la guerra y la violencia en Colombia, por el contrario, trasciende el carácter estadístico y se imbrica en la configuración de vínculos afectivos y de experiencias subjetivas que hablan del ser y el estar en el mundo. En relación a esto, Butler plantea “que el sujeto es producido por los actos que interpelan, y luego este produce

también actos [...] que interpelan y constituyen nuevos sujetos” (Avella, 2012, p. 60). En este sentido, se asume lo educativo como

Un proceso educativo consistente en que, a partir de una práctica de interpelación, el agente se constituye como un sujeto de educación activo incorporando de dicha interpelación algún nuevo contenido valorativo, conductual, conceptual, etc., que modifique su práctica cotidiana en términos de una transformación o en términos de una reafirmación más fundamentada (Buenfil, 1991, p, 18).

Los audiovisuales del CNMH se convirtieron en un escenario de intensas interpelaciones sobre el conflicto armado, estos procesos asumidos como experiencias educativas tienen efectos en la constitución del sujeto, a través de la experiencia del otro. Pues no se trata solo de la presentación de un sujeto contando su historia de vida, se trata de alguien que hace parte de la historia misma, pues la historia no es solo lo que ha vivido, sino también, y muy importante, lo que lo ha configurado como sujeto. El espectador, vinculado emocionalmente, es ubicado frente a unos modos de mirar los acontecimientos y comprender la historia, es decir, es posicionado en un lugar específico desde dónde mirar. Este lugar en el que se encuentra el espectador, que es quien observa, se transforma y es afectado por la lectura visual que hace; por tanto interpela y significa para sí los signos, en sumatoria educativos, de los acontecimientos y los sujetos presentados.

El cuerpo y los recursos visuales implementados por la producción del CNMH dicen, no solo de una referencia histórica desde lo simbólico-sensible a la experiencia, sino también sobre las posibilidades de configurar una experiencia educativa a través de las intenciones de interpelación y construcción de una inteligibilidad. Dada esta idea, los audiovisuales, como cine de no-ficción, no se concentrarían únicamente en contar una historia o reconstruir una sucesión de eventos a través de la imagen y el testimonio; más allá del solo hecho de divulgar una información, pretende transformar lo inteligible a través de vínculos que ahondan lo sensible y constituyen una nueva experiencia. Al no tratarse únicamente de la producción de ordenamientos visuales en torno a diversos acontecimientos, configura y coloca en tensión la forma en que se comprende el pasado y los efectos que esta experiencia, interpelante, genera en la transformación de la subjetividad.

En síntesis, no es solo un problema de compartir significados a través de imágenes de la violencia, lo educativo tiene la pretensión, a través de la interpelación, de constituir un tipo de

transformación en el sujeto. Por eso quien tiene algún tipo de acercamiento con estos audiovisuales tiene, en algún punto, un proceso de transformación o reafirmación de sus concepciones al incorporar algún nuevo contenido valorativo, conductual conceptual, etc. (Buenfil, 1991). No obstante, no se puede saber qué pasa con eso que aprende el sujeto. Lo que sí se puede comprender, como es el caso de esta investigación es cómo estos audiovisuales interpelan al otro, o cómo le constituyen unas formas de ver sobre la víctima, el conflicto y la formación política derivado de esta visualidad.

2.1.3 Educación y Cultura Política

Según Herrera et al., (2005) los procesos de formación en lo cultural político “obedecen a una lógica plural que tiene lugar en múltiples escenarios de la sociedad”, así mismo, expresa que dichos procesos “trascienden el escenario escolar y se manifiestan también en otros escenarios sociales” (p. 35). En la misma dirección, Fabio López de la Roche (1993) expone que los procesos en los que se edifica la cultura política, distintos actores sociales y políticos, confluyen en múltiples escenarios sociales inscritos a procesos históricos complejos. Por consiguiente, lo cultural-político del sujeto va más allá de la experiencia individual y se configura en lo colectivo como un lugar en el que se ubica un nexo entre el sujeto y lo social. En esta perspectiva, los diferentes escenarios sociales por dónde transita el sujeto le condicionan, pero también, le permiten estructurar y transformar dichos escenarios, creando unos modos de actuar y constituirse como un actor político.

Ya al interior de los escenarios, se retomó lo planteado por Chantal Mouffe (2011) quien deja leer que lo político es entendido como una dimensión de antagonismo que constituye las sociedades; Mouffe considera lo político como un espacio de relaciones de poder, conflicto y antagonismo. La política, a su vez, se entiende como el conjunto de prácticas e instituciones por las cuales se crea un orden que organiza la coexistencia de la conflictividad derivada de lo político.

Dado lo anterior, es importante resaltar que lo político genera tensiones en múltiples escenarios simbólicos de la sociedad donde se encuentran también, múltiples elementos culturales, entendiendo así, que en lo cultural es donde se generan tensiones en torno a tradiciones, territorios, resistencias, entre otras esferas de orden político y social. En consecuencia, la imagen, el testimonio y la memoria como elementos de carácter político hicieron visibles aquellas estructuras y fenómenos que sostienen una visión del mundo; esto

refiere, a aquellos aspectos que posibilitaron organizar la realidad bajo una conflictividad en la que se encuentran los sujetos al interior de un entramado de sentidos culturales, esta vez, representados en los audiovisuales del CNMH.

En la tensión por la construcción de significados y representaciones sobre la realidad a través de las producciones audiovisuales del CNMH, se presentan unas relaciones de poder y unas jerarquías que inciden en la forma en que cada sujeto se asume ética y políticamente. Al tiempo emergen otras y nuevas formas de relacionarse con la sociedad en las que participan aspectos de la vida y la cotidianidad de los sujetos. Estos elementos de pretensión de verdad, interpelan al otro, constituyendo así, unos modos de representación de procesos hegemónicos y contrahegemónicos que tienen lugar en un momento histórico.

Se trata entonces de un sujeto que en su devenir histórico se cruza con colectividades con las que se identifica y otras con las que se diferencia, en todo caso genera tensiones que no solo lo consolidan como un sujeto social sino también como sujeto político. De esta manera, la visualidad de las víctimas, en tanto sujetos afectados por las dinámicas del conflicto, se convierten en múltiples imágenes de luchas políticas, que “aparecen” fundamentadas en la constitución de identidades, relaciones de poder y jerarquías; prácticas culturales y sociales que hacen parte de su cotidianidad y que son expuestas con una fuerte connotación educativa en diferentes medios y espacios.

En dichos procesos de formación, se presenta una compleja relación entre el conocimiento del que se van apropiando los individuos, su propia experiencia biográfica y las interrelaciones que se dan dentro de los grupos sociales en los que actúan, incidiendo en su manera de asumirse y comportarse como seres políticos. (Herrera et al., 2005, p. 35)

Lo anterior implica concebir a los sujetos en una red de significaciones que incide en su acción política, su agencia y sus resistencias constantes. Para Arendt la acción política tiene lugar porque el cuerpo está presente (citada en Butler, 2017, p. 81) aparece frente a otros y para sí mismo, lo que permite involucrarlo con las dinámicas que se dan en diferentes tiempos históricos y procesos sociales en los que participa el sujeto, al tiempo que se instauran unas experiencias individuales y unas formas de tramitar dichas experiencias a lo colectivo. Por tanto, los procesos de formación en torno a elementos cultural políticos implica la participación de diversos sectores de la sociedad, en los que se sirven de visualidades, discursos y memorias. Aquí el “el cuerpo es

sin lugar a dudas el medio donde se ejercen todos los poderes y por esto mismo, es el lugar privilegiado a través del cual se puede llegar a precipitar una transmutación de los valores de nuestra cultura” (Pabón, 2002, p.11). Así, la configuración de un sujeto político se entrelaza con procesos y producciones culturales en los cuales se imbrica por lo que escucha y lo que ve, lo que muestra y representa, ocupando un lugar en esas disputas y relaciones en los que se edifican las sociedades.

Es importante reconocer que desde la construcción y apropiación de esos entramados sociales por donde circula el cuerpo, intervienen diferentes elementos y experiencias que permiten la configuración de unos sujetos que instauran unos comportamientos, unas estructuras subjetivas y objetivas que influyen en su participación histórica, social y política, desde diferentes escenarios tanto macro como microsociales. Estas interrelaciones construyen narrativas que muestran diferentes perspectivas o comprensiones de la construcción del sujeto generando unas formas de ver y construir un saber acerca del pasado, su significación con el presente y su proyección hacia el futuro, lo que también consolida un acercamiento a la constitución de una cultura política. En relación a esto, se asume la cultura política como

El conjunto de conocimientos, sentimientos, representaciones, imaginarios, valores, costumbres, actitudes y comportamientos de determinados grupos sociales, partidos o movimientos políticos dominantes o subalternos, con relación al funcionamiento de la acción política en la sociedad, a la actividad de las colectividades históricas, a las fuerzas de oposición, a la relación con el antagonista político, etc. (La Roche, 1993, p.95)

De acuerdo con lo planteado por La Roche (1993) la historia, la memoria y la experiencia son momentos significativos para constituir la identidad colectiva desde cada sujeto social y político; esta “masa” colectiva pone en tensión la necesidad de conocer las disputas por los significados sociales y del mundo. Por un lado, en lo colectivo se presenta un sujeto que tiene una visión del mundo, que no solo emerge de alguna coyuntura particular, sino que comparte con el mundo y se hace consciente de él por medio de su devenir histórico; por otro, a través de lo cultural y lo político, el sujeto consolida escenarios donde se configuran elementos de la cultura y la política que trazan un camino, desde la biografía y las biografías colectivas, que afectan y sustentan la forma en que los sujetos se reconocen y se organizan dentro de un entorno social. De esta manera, las relaciones de poder influyen tanto a sujetos como a contextos, en la toma de acción política, siendo partícipes de esas relaciones de poder, lo que supone la facultad para

apropiarlo. En este sentido, las relaciones de poder que se dan en diferentes escenarios, se vinculan histórica y socialmente en la constitución del sujeto.

El audiovisual como medio de investigación del CNMH, amplió la mirada sobre procesos histórico-sociales que se resisten a quedar en el olvido y, por el contrario, buscó abrir caminos para consolidar un orden social diferente, no solo para transformar vidas y territorios, sino para superar la guerra y brindar otras formas de vida a las nuevas generaciones del país. Estos audiovisuales trascienden los escenarios de formación tradicional y se ubican en otros escenarios en los que también se dan procesos de construcción del sujeto y se generan unas formas de ver, interpelar y construir un saber acerca del pasado, su significación con el presente y su proyección hacia el futuro. Estos audiovisuales como parte de una dimensión política, histórica y social de la sociedad colombiana están sujetos a la experiencia y se instituyen en la colectividad, como formas de acción y participación política para consolidar identidades, pensamientos, prácticas culturales y sociales que hacen parte de la cultura política de la población.

Por este motivo, lo cultural-político se asume en la configuración de procesos de cognición, atravesados por diferentes escenarios de socialización, en los que se instauran unos modos de representación socio-cultural que son moldeados, de alguna manera, por una visión histórica instaurada. Estos procesos, como base de la cultura política de cada sujeto, constituyen procesos de interpelación, apropiación y exclusión. En este sentido, en el proceso de configuración de lo cultural político, se encuentra por un lado, a un sujeto y una subjetividad individual y colectiva que se inscribe entre la interacción y la circulación de saberes que se dan al interior de la cultura y los productos culturales que circulan por esta. Por otro, unas relaciones de poder que tensionan, desde instituciones, medios y diversos actores sociales, los significados políticos que se dan en lo social y que permiten, según Lechner conocer “nuevas interpretaciones de la realidad” (Herrera et al., 2005, p. 29).

2.2 Cultura Visual y Estudios Visuales

2.2.1 Acercamiento Histórico a la Cultura Visual y los Estudios Visuales

“La primera tarea de la educación es enseñar a ver”

Rubem Alves

El concepto de Cultura Visual tuvo su primer antecedente en el trabajo de Svetlana Alpers en su libro *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII* (1983). La autora

asegura que su objetivo no era estudiar la historia del arte holandés, sino la cultura visual holandesa. Este concepto, sin embargo, emerge posterior a la lectura que hizo Alpers del historiador Michael Baxandall (1974), quien habla del “ojo de la época” (*period eye*) con el que hace referencia al conjunto de imágenes que surgen en una cultura y época concreta; un campo de producción y consumo social, entretejido por una red histórica.

No obstante, la noción de cultura visual no tomaría mayor fuerza hasta 1987 por medio de las jornadas desarrolladas por Hal Foster en el *Dia Art Foundation en Nueva York* y su posterior publicación, bajo el título de *Vision and Visuality*. Según Martin Jay (2002), esta publicación permitiría consagrar al giro visual, para el inicio de la década del 90’, como “el monstruo académico”. Norman Bryson, Michales Ann Holly y Keith Moxey²³ haciendo una mirada a la historia del arte y su inercia institucional, sostienen que «una historia de las imágenes» replantearía el conocimiento sobre lo visual²⁴. Primero, como expone Ana María Guasch (2003) al primar el “significado cultural” de la obra más allá de su “valor artístico”; y segundo, explicar las “obras canónicas” según diferentes vías a sus inherentes valores estéticos, aunque sin eliminarlos (p. 11).

Frente a la noción de *historia de las imágenes* planteada por Bryson, Holly y Moxey, Mirzoeff (2003) señala que esta conduce a que la cultura visual pueda prolongar, de manera extensa, el campo de estudio sobre lo visual, al punto que parezca imposible definirlo. Hal Foster²⁵ afirma que la Cultura Visual y los Estudios Visuales entraron en tensión y produjeron cambios importantes en el estudio tradicional de la historia del arte, ya que como lo expone Guasch (2003):

El concepto de «historia» es sustituido por el de «cultura», y el de «arte» por lo «visual» jugando a la vez con la «virtualidad» implícita en lo visual y con la «materialidad» propia del termino cultura. En este sentido, tal como también sostiene Foster, la imagen es para los *Estudios Visuales* lo que el texto para el discurso crítico posestructuralista. (p. 12)

En relación a lo anterior, W.J.T. Mitchell, un reconocido teórico que se interesó por el campo de los Estudios Visuales, por medio de su artículo *Interdisciplinarity and Visual Culture*

²³ Norman Bryson, Michales Ann Holly y Keith Moxey, *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hannover y Londres, University Press of New England, 1994.

²⁴ *The Gaze in the Expanded Field en Vision And Visuality* (1988)

²⁵ (Hal Foster, -The Archive Without Museums- *art. Cit.,*, p. 104)

(1995), consideró la cultura visual como un campo «interdisciplinar»; un lugar de convergencia y conversación a través de distintas líneas disciplinarias (Guasch, 2003, p. 9) A esto se suma, que en su libro *Picture Theory*²⁶, interpela las nociones de «giro lingüístico» de Richard Rorty²⁷ y «giro semiótico» de Norman Bryson y Mieke Bal²⁸ a través de un nuevo concepto, el giro de la imagen (*the pictorial turn*), en el cual

Algunos aspectos de la ciencia y la filosofía occidental han adoptado una visión del mundo más gráfica y menos textual [...] la teoría de la imagen es producto de la comprensión de que los elementos que forman parte de la condición de espectador (la mirada, la mirada fija, el vistazo, las prácticas de observación, la vigilancia y el placer visual) pueden ser un problema tan profundo como las diversas formas de lectura. (Mitchell en Mirzoeff, 2003, p. 25)

Adicional a las consideraciones sobre ese campo de estudio, autores como Chris Jenks (1995) formulan que, a través de la interpretación²⁹, la cultura visual podría estar envuelta en una teoría social de lo visual. En otras palabras, la idea de lo visual como algo construido social y culturalmente, es lo que el autor denominó una *sociología de la cultura visual*³⁰ (Guasch, 2003, p. 11). Malcom Barnard (2001) pone el acento sobre la cultura visual desde dos sentidos: el primero se vincula con lo cultural y la forma en que los valores, identidades (género, raza, etnia) y cuestiones de clase, confluyen en torno a cuestiones específicas en el ámbito de la cultura visual; el segundo, incluye todo elemento visible desde el campo de las bellas artes, los medios visuales (film, fotografía, televisión), publicidad o a través de internet. Su participación en la cotidianidad, en ambos sentidos, los postula como un lugar de enunciación de nuevos significados,

En este sentido, la lectura realizada, tanto de las distintas sociedades como de sus imágenes, se encuentra fuertemente ligada no solo a los cambios culturales, sino a las

²⁶ W.J.T. Mitchell *Picture Theory*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1994.

²⁷ Richard Rorty en *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1979 había concluido su historia de filosofía con lo que él llamó el «giro lingüístico» que suponía el triunfo de los modelos de textualidad por encima de todo componente visual.

²⁸ En el artículo *Semiotics and Art History*, *Art Bulletin*, (1991). Define el «giro semiótico» como el que puede garantizar una «teoría trasdisciplinaria» y evitar la tendencia a privilegiar el lenguaje en los aspectos de la cultura visual.

²⁹ La «interpretación» invoca otra noción especialmente relevante: la noción semiótica de la representación, por la que de cada imagen lo que cuenta no es el concepto parecido o de mimesis sino el entramado del discurso semiótico por el que cada obra contribuye a estructurar el entorno cultural y social en el que está localizada (Guasch 2003 p. 12).

³⁰ Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995.

mismas interpretaciones que, a través de los Estudios Visuales, se pueden generar. (Montero, 2018, p. 25)

Los Estudios Visuales, entonces, posibilitan un análisis de la imagen en el que se gesta un propio método de investigación para la comprensión y entendimiento de lo visual (Montero, 2018), a su vez, que se asume el estudio y el análisis de una cultura particular. Su objetivo, según varios autores, es abordar la relación entre la producción de imágenes y la interpretación que de estas se hace, más aún, buscando comprender, como participan y configuran unos modos de conocer la realidad. Dicho de otro modo, la cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes la existencia (Mirzoeff, 2003, p. 23).

Es en lo visual donde se tendría que hablar de visión y visualidad como procesos que se vinculan al conocimiento del mundo. Ahora bien, para hablar de la visión y la visualidad, se tendrá que hacer un acercamiento a sus diferencias, ya que el primero hace parte de un proceso físico/fisiológico; mientras que el segundo hace referencia a un proceso social.

2.2.2 Visión

Cabe señalar que interactuamos y aprendemos del mundo a través de nuestros sentidos. Así la vista ha sido catalogada, dentro de un nivel jerárquico³¹, como *el más noble sentido*. Walter y Chaplin (2002) manifiestan que:

El sentido de la vista es, y siempre ha sido, el más importante a causa de la enorme cantidad de información sobre el mundo externo que aporta al cerebro (un setenta por ciento, más que todos los otros sentidos combinados) [...] En el pasado puede haber habido escasez de imágenes en comparación con las palabras, pero actualmente vivimos en un entorno [donde] los ojos experimentan una superabundancia de imágenes. (p. 41)

La visión en términos de la cultura visual se hace importante si se comprende que, alrededor de los años 50' y 60', en las escuelas de arte británicas, la investigación visual estaba vinculada con los estudios científicos de psicología de la percepción visual. A través de tales procesos investigativos, los estudiantes de arte y diseño tenían un acercamiento más profundo al

³¹ Siguiendo a Donald Lowe: En el primer periodo – la edad media- el oído y el tacto eran más valorados que la vista; en el renacimiento a través de la perspectiva lineal la vista ganó primacía; el tercer periodo corresponde a la sociedad de la propiedad donde se privilegió la representación del espacio; la sociedad burguesa, después, represento la extensión de la vista y la extensión en el tiempo (con inventos como la fotografía); por último, en el siglo XX Lowe plantea el capitalismo empresarial, una sociedad burocrática de consumo controlado, sus características eran la cultura electrónica, la extrapolación de la vista y el sonido.

funcionamiento de la visión³². Mirzoeff reconoce que la retina contiene cien millones de células nerviosas que son capaces de realizar cerca de diez millones de operaciones de procesamiento por segundo (Mirzoeff, 2003, p. 23). De manera que la visión en relación con la percepción y el conocimiento del mundo, apropia formas en que la información visual proveniente de los ojos se mezcla con otros sentidos, con conocimientos y memorias previas.

Nuestro conocimiento de la realidad proviene de actos de percepción que pasan por la comparación y el análisis lógico. Ello explica cómo la mente es capaz de no tener en cuenta información visual engañosa, un ejemplo de ello, es el fenómeno que se da en la perspectiva, donde a la distancia los objetos parecen ser más pequeños, sin embargo, la razón indica que los objetos no se hacen más pequeños, sino que es un efecto de la distancia. En esa lógica, Norman Bryson menciona que el funcionamiento de la visión a través de la luz no es simplemente luz, sino que esos rayos de luz son capturados en una red de significados. Por consiguiente, los sentidos son mediados por lo visual y el conocimiento del mundo se da, principalmente, a través del sentido de la visión.

2.2.3 Visualidad

La visualidad como constructo social no se reduce únicamente a conocer una sociedad bajo la imagen contemporánea, sino que llega a estar en cada sujeto a través de su cotidianidad, dispuesta a ser contemplada en diferentes espacios y en cualquier momento. En este sentido, la visualidad tiene un nexo donde confluyen diversos modos de relación social, que van más allá de la producción, difusión y recepción de imágenes. La visualidad, desde esta perspectiva, tiene que ver con las maneras en que miramos y no con la imagen como algo *per se*. Lo anterior permite hilar la imagen con procesos comunicativos e históricos.

El estudio de la *visualidad* se entiende de forma inclusiva, como la convergencia de métodos por los cuales quedan contenidas todas las variables del objeto de estudio (la visión, en un sentido amplio) sin discriminar el tipo de imagen contemplada y que, a su vez, la comprendan en función de su naturaleza. (Dotta, 2015, p. 41)

La reflexión sobre lo visual nos ayuda a comprender que la imagen no establece un régimen de visualidad ni dominación. Por el contrario, nos convoca a pensar, por un lado, sobre los componentes políticos de la imagen y lo visual; por otro, a plantear la importancia de lo visual para interpelar y proponer diálogos y metodologías para construir conocimiento en

³² Véase Texto de Chaplin (p.38).

diferentes contextos (sociales, políticos y educativos), desde el análisis y la investigación visual. Respecto a esto último, Agustín (2010) señala que se logran unos conocimientos, que según ella,

Se preocupan por saber cómo los diferentes contextos permiten significar cada imagen. Conocimientos que están relacionados con la Pragmática de la comunicación visual. Conocimientos metodológicos sobre el modo de ver, describir, identificar e interpretar una imagen. Conocimientos y metodologías específicamente documentales sobre representación y recuperación de la información. (p.89)

La visualidad, entonces, moviliza diferentes prácticas visuales y significados culturales donde se encuentra el sujeto. Sin embargo, no se reduce únicamente a conocer una sociedad bajo la imagen contemporánea, sino que llega a estar en cada sujeto a través de su cotidianidad. Es decir, la visualidad consolida un entramado cultural y simbólico; un constructo social que se entreteje con la experiencia humana, constituyendo así un sujeto visual (observador), quien se ubica en una dimensión subjetiva que lo configura y relaciona, en parte desde la visualidad, con campos de lo social, lo histórico y lo político.

La visión y la visualidad como procesos inherentes a la comprensión del mundo se vinculan con una Cultura Visual que permite comprender los modos en que se configura un concepto de sociedad en diferentes épocas y, al tiempo, unos modos de ver. Tal configuración se vincula, a su vez, con la creación y la lectura de imágenes en diferentes medios visuales (audiovisual, televisión publicidad, fotografía, entre otros) como lugares de enunciación en los cuales el sujeto apropia e interpela cambios culturales constituyendo, del mismo modo, nuevos significados. Dicho lo anterior, la cultura visual se asume como una práctica envuelta en lo social, es decir que se construye culturalmente en un amplio tejido social e histórico que habla y presenta unos modos de ver en cada sociedad.

En cuanto a los Estudios Visuales, Martín Jay (2002) expresa que estos asumen una investigación y un análisis para comprender la producción de imágenes y los modos de ver de una época y una cultura particular. Dicho esto, la lectura realizada, tanto de las distintas sociedades como de sus imágenes, se encuentra fuertemente ligada no solo a los cambios culturales, sino a las mismas interpretaciones que, a través de los Estudios Visuales, se pueden generar. Hay que mencionar además que la cultura y los estudios visuales posibilitan que el espectador a través del objeto visual pueda vincular y significar su presente con imágenes del pasado, asumiendo, como ya se mencionó, que la visualidad se inscribe en diversos contextos.

Esto es así, ya que los nuevos estudios sobre la cultura visual y el alto crecimiento de medios tecnológicos para movilizar lo visual, evidencian que la visualidad y su función en la cultura contemporánea pueden ser el centro para debatir, conocer y comunicar acerca de una cultura.

2.3 ¿Qué es Imagen?

La imagen, como medio de expresión, ha despertado el interés en campos de estudio como las ciencias sociales, la antropología, la psicología, la sociología, la pedagogía, así como en espacios más recientes como las ciencias de la comunicación. Estas últimas se han detenido a comprender el significado de la imagen y su participación en las formas en que se constituye una cultura visual contemporánea. La cual está signada por lo representativo, lo simbólico, lo emblemático, no solo en lo que dispone la imagen, sino también, en cada elemento que en el entorno se coloca a nuestra disposición para comprender el mundo. En esa búsqueda por comprender la significación de las imágenes, estas se han constituido en el elemento central de la visualidad como medio para acceder a formas distintas de significado que posibilitan interpretaciones según los trayectos culturales de cada individuo.

De hecho, sería muy difícil escribir cualquier cosa acerca de la prehistoria europea, por ejemplo, sin el testimonio de las pinturas rupestres de Altamira y Lascaux, mientras que la historia del Egipto antiguo sería incomparablemente más pobre sin el testimonio de las pinturas sepulcrales. En ambos casos, las imágenes proporcionan prácticamente el único testimonio existente de prácticas sociales tales como la caza. (Burke, 2005, p. 12)

Para Dussel (2012) “las imágenes [...] habría que considerarlas un objeto y condición de nuestra existencia, artefactos que nos atraviesan como personas y como ciudadanos, y que atraviesan y configuran nuestras formas de saber” (p.7). Para Cid (2014) las imágenes, a través de su interpretación, se convierten en memoria colectiva que transmite y comunica lo acaecido al interior de una cultura. De acuerdo con Cid y Dussel, las imágenes no serían únicamente resguardos para la información, sino construcciones sociales que requieren ser estudiadas para construir conocimiento.

Para Buck-Morss (2009) la imagen en el contexto actual es el objeto de estudio de los estudios visuales, en su carácter de aparición y evidencia (antes que expresivo) y en la tensión entre arte y tecnología, la cual está relacionada con su crecimiento y reproducción gracias al fácil e inmediato acceso a diferentes medios visuales. En este sentido, lo visual empezó a marcar diversas épocas por la circulación masiva de imágenes en diferentes espacios, involucrándose en

la vida cotidiana, pública y privada. Imágenes en 2D, 3D y 4D, publicitarias, a color, a blanco y negro, imágenes digitales, entre otras, evidencian una constante proliferación de las imágenes. Frente a este fenómeno visual, Olarte plantea que:

En este universo bombardeado por imágenes, cabe resaltar que hay imágenes que valen mucho, y otras carentes de sentido. Probablemente la tarea sea proveer al mundo otras miradas frente a las imágenes, y ofrecer imágenes nuevas [...] que den cauce al trabajo intelectual y la reflexión ética, política y cultural acerca de qué pasa con lo visual hoy. (Olarte, 2013, p. 63)

En relación a esto último, la imagen en la actualidad hace evidente una dominación del lenguaje visual, afectando directamente las formas de socialización, como también, las formas de ser en sociedad. El lenguaje visual, a partir de estos acercamientos para comprender la imagen, puede establecerse como un eje fundamental de la experiencia humana en su interpretación del mundo; aquí las imágenes hacen parte de una construcción social y cultural que posibilita que los diferentes colectivos de la sociedad tengan un acercamiento a la comprensión de fenómenos sociales. En tanto existe, también, una preocupación por reflexionar el lugar que ocupa lo visible y lo no visible en la imagen a través de los sujetos, las comunidades, las regiones y diferentes colectivos que participan de la creación visual de un contexto. Más aún “podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época” (Burke, 2005, p. 13).

En este sentido, la imagen y su relación con el pasado – incluyendo la memoria – ha llevado a que esta relación *imagen-memoria* sea condición para que diferentes colectivos a través de un lenguaje visual plasmado en fotografías, documentales y otras expresiones visuales puedan interpelar y participar en procesos de reconocimiento y reivindicación.

De esta manera, la imagen como medio de análisis, permite reconocer que esta se constituye, a través de signos inscritos en unos discursos visuales que tienen que ver con unos avances tecnológicos, con una comprensión y exposición en determinada cultura. Lo que acontece aquí, es la configuración de una imagen construida con evidentes vínculos con la memoria, pues estas permiten tener un acercamiento a una realidad capturada y expuesta en diferentes tiempos-espacio. Al tiempo, permite acercar a quien la observa con prácticas sociales, culturales, políticas e históricas de un tiempo que ya es pasado, pero que se puede significar en el presente de quien observa, es decir, la obra se completa cuando es (re) interpretada, cada nueva lectura invita a reflexionar sobre aquello que se ve. Estas las imágenes, a través de diferentes

medios, reproducen y consolidan el orden social y las relaciones de poder, generando tensión con unos saberes previos, influenciados, a su vez, por la cultura y la información que circunda en ella. “Por ese motivo, cada vez más a menudo se están utilizando distintos tipos de documentación, entre los cuales, junto a los textos literarios y los testimonios orales, también las imágenes ocupan un lugar” (Burke, 2005, p. 11).

Para concluir, la imagen se asume como un documento de investigación que hace parte de una construcción social e histórica que brinda un acercamiento, como testimonio del recuerdo y del pasado, a la comprensión y conocimiento de fenómenos sociales. En este sentido, las imágenes consolidan unas formas de ver al otro y lo otro, al tiempo que permiten conocer e interpretar el mundo. Las imágenes y su contenido visual no se limitan a ilustrar y/o ejemplificar contenidos presentados, sino que son en sí mismas formas de conocimiento (Vallejos et al., 2017, p. 8). Al mismo tiempo, posibilita un acercamiento a lo sensible y simbólico, a través del devenir histórico y cultural del sujeto que afecta un tiempo y un espacio presente, como también, las configuraciones y representaciones sociales y políticas, en las cuales ha transitado y en las que se ha constituido como ser social.

Ahora bien, si la relación del sujeto con el contexto no solo reside en su estar en el mundo, sino también, en lo que interpreta, manifiesta, significa y da sentido desde y, a través de su cuerpo y su vida, estamos ante un lenguaje en el que “representaciones [y] saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo, y dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo” (Le Breton, 2002, p. 13). Con base en lo anterior, Olarte (2013), señala que tanto prácticas sociales como culturales fueron privilegiando la visión a lo largo de la historia. Si esto es así, se hace importante preguntar por el cuerpo y la definición que del mismo se ha dado a través del tiempo, para ello, es importante tener un acercamiento, a modo de recuento histórico, a la forma en que cuerpo y sujeto se relacionan a partir de y a través de la imagen como un campo en constante tensión en el cual cuerpo, sujeto, poder y sociedad consolidan y disputan significados y sentidos. Por consiguiente, la imagen del cuerpo es clave si se entiende que ambos elementos (imagen y cuerpo) develan una forma de ver y entender las particularidades de una época y una sociedad específica.

2.4 Cuerpo

El siguiente recuento histórico busca evidenciar que el cuerpo se ha ido asumiendo, por un lado, como un lugar de pasiones y sentimientos, o tal vez, como un simple objeto de una conciencia, un alma o una voluntad (Parrini, 2007, en Cabra & Escobar, 2013, p. 15). Por otro, como un conjunto de procesos en los que convergen intereses epistemológicos, inquietudes existenciales, tensiones sociales, movimientos culturales y una densa trama de hechos históricos (Cabra & Escobar, 2013, p. 14). De esta manera, se hace importante reconocer como una época configura una idea de cuerpo en el cual confluyen campos de lo social, lo político y lo histórico, sin olvidar, en cuanto al cuerpo, su naturaleza biológica, relacionada (para este caso) con lo físico. Pensar en una definición del cuerpo en el que se configuran discursos y se indaga del mismo modo sus posibilidades, según los contextos y épocas, incluso, preguntándose por su implicación en los modos de conocer (Cabra & Escobar, 2013, p. 17) permite brindar un lugar privilegiado del cuerpo dentro del quehacer histórico en las esferas de lo público y lo privado.

Este interés que despierta el cuerpo está estrechamente ligado a transformaciones sociales profundas, a cambios en el modo de producción y en las formas de relación, como también a la emergencia de nuevas formas de dominación (Martínez, 2004, p. 113). Por eso, se ha decidido hacer un mayor énfasis en algunos acercamientos históricos del cuerpo, ya que lo realmente interesante en esta construcción conceptual es identificar la forma en que ha sido visto y, al mismo tiempo, comprendido el cuerpo desde aspectos que lo configuran en su transitar histórico y en sus relaciones sociales en diferentes épocas. Lo anterior resuena con lo afirmado por Mauss (1973), en que afirma que cada sociedad tiene sus propios hábitos y técnicas corporales, desde allí cada cuerpo se constituye por unos discursos de época y una forma de entender la sociedad. Un mundo que varía con las condiciones materiales, las formas de alojarse, de realizar los intercambios, de fabricar los objetos, imponiendo modos distintos de experimentar lo sensible y de utilizarlo; un mundo que también varía con la cultura (Corbin et al., 2005, p. 17). Con todo lo anterior, reconocer la noción de cuerpo en diferentes momentos históricos y su transformación, de acuerdo a unas características particulares de contexto, permite determinar, desde dónde asumir y cómo definir el cuerpo para esta investigación.

2.4.1 *Cuerpo Objeto*

Dicho lo anterior y, siguiendo lo expuesto por Mauss (1979) - la forma en que el cuerpo se ha ido configurando con los cambios de cada época y sociedad- se busca identificar la forma

cómo se ha hecho una lectura del cuerpo y cómo esta ha brindado diferentes conocimientos que posibilitaron, a través del tiempo, conocer los discursos que se constituyeron sobre el cuerpo en relación a épocas y dinámicas particulares de cada sociedad. Dicho lo anterior, se hace necesario iniciar reconociendo que el cuerpo ha sido una forma de comunicación mucho más antigua que el lenguaje escrito y hablado. El cuerpo y su comunicación se han caracterizado por ser un eje central que, por medio de la experiencia, configura unas experiencias con las que interactúa no solo físicamente, sino donde sus emociones y sentimientos, permiten también, consolidar un sujeto consciente capaz de llegar a una profunda aproximación y representación de otros cuerpos, convirtiéndose así, en un instrumento de expresión humana que brinda un acercamiento con las prácticas sociales y culturales en cada sociedad particular. Como diría Pascual (2008) “El cuerpo es la manera primaria de estar en el mundo”.

Un primer momento donde se puede hacer una lectura del cuerpo es en la antigüedad, donde el cuerpo era visto como instrumento para la realización de actividades de supervivencia dentro de una comunidad, un hombre primitivo que se iba adaptando a las adversidades de la época, brindando solución a las necesidades que surgían al interior de las aldeas.

A la civilización egipcia, por ejemplo, se deben los principios de la conservación del cuerpo humano antes y después de la muerte, ya que, a propósito de las creencias religiosas, las sociedades egipcias de la Antigüedad asumían no solo la certeza de la vida después del deceso terrenal, sino la relación directa de la calidad de esta con el estado *post mortem* del cuerpo, lo que explica la costumbre de la momificación. (Gomez, 2013, p. 315)

Por su parte, en la India la muerte no era vista como un suceso que consolidaba el fin de la existencia, por el contrario, la muerte fue vista como la puerta a un nuevo mundo a través del sacrificio. En la India los sacrificios eran, como lo dijera Pujol (2003), “la forma de explicar la creación del mundo y de entender la relación que los distintos niveles de la realidad guardan entre sí” (p. 302). De este modo, el cuerpo era asumido como un estado material tosco, pero máximo, al encerrar en esa solidez las dimensiones no tangibles y realmente importantes de la existencia (Gomez, 2013, p. 316). El cuerpo era visto como una entidad de comunicación e impresiones sensoriales con el mundo, que trascendía por medio de la muerte (sueño profundo) a un nivel superior incorpóreo, que trasciende la vida misma hacia una dimensión que va más allá de la forma y lo diferenciado (Gomez, 2013, p. 316).

Se constituyó, entonces, un cuerpo físico como entidad que trascendía más allá del deceso, un cuerpo visto como objeto de sacrificio y de conservación, como un estado necesario para alcanzar el gozo posterior a la materialidad del cuerpo. A su vez, los cuerpos se hacen importantes en la representación que se manifestó tanto en los restos mortuorios como en el arte figurativo, lo que permitió que, en épocas más recientes, tales manifestaciones pasaran a ser consideradas un recurso arqueológico para acercarse al conocimiento de las sociedades pasadas (Alberti, 1999, p. 57).

Otra de las civilizaciones donde también se constituyó una concepción de cuerpo fue en la Grecia antigua, allí se consolidó un concepto de un cuerpo fuerte. El ideal del ciudadano se hallaba plasmado en un cuerpo armonioso y bello (Restrepo, 2008, p. 28). Ernst Buschor, ha afirmado que “se podría decir, con alguna exageración, que hubo una época en la que el arte griego representó únicamente atletas” (García, 2005, p. 1). Esto era así, ya que la vigorosidad de los atletas desnudos era atribuida a la juventud y belleza de los mismos, las cuales, a su vez, eran asumidas como cualidades propias de héroes y dioses. Es decir, el cuerpo era concebido como un instrumento artístico desde lo físico (García, 2005). A los artistas les interesaba el cuerpo de los atletas, así que estos artistas, principalmente escultores, contemplaban por mucho tiempo las jornadas de entrenamiento de los atletas quienes siempre iban desnudos. De esta manera, el cuerpo desnudo (esencialmente el masculino) y sus movimientos, fueron el tema central de la escultura y la pintura griega desde el siglo VIII a.C. (García, 2005).

Artistas como Policleteo, Mirón, y más tarde Escopas y Praxiteles, entre otros, se inclinaron por representar cuerpos de jóvenes atletas y de dioses desnudos para indicar que el ideal de simetría equivalía a un empeño por imitar el orden del cosmos. (Restrepo, 2008, p. 28)

En Grecia, la concepción del cuerpo también giró en torno a la dicotomía filosófica entre cuerpo y alma y a la composición física del cuerpo como materia; como objeto. Gómez (2013) señaló que,

Platón, por ejemplo, [...] postulaba al cuerpo como obstáculo en la realización humana del hombre; una vida virtuosa solo podría lograrse con la disciplina del cuerpo y con la primacía de la razón por encima de las pasiones a las que el hombre es propenso por su existencia física. De esta manera, el cuerpo sería simplemente el albergue impuro de un

alma con virtudes e inmortal, y la purificación, por consecuencia, sería el resultado de su separación (abstracta). (p. 13)

En oposición a Platón, Epicuro planteó y defendió que las connotaciones espirituales y los placeres a los que se veía enfrentado el cuerpo tenían una relación en beneficio de lo corporal. Consideraba que no eran los placeres físicos los que obstruían la realización de una vida virtuosa, admitiendo que los placeres físicos convenían consecuentemente para su realización (Gomez, 2013). Por último, a Hipócrates se le atribuye un gran avance y una nueva mirada a la medicina griega, si bien consideraba la dualidad ya planteada como unidad, se enfocó en ventilar la idea de que la enfermedad era un efecto de la suficiencia divina. Para los hipocráticos, el cuerpo es materia, función y forma, cuerpo y alma, y solo es separable en la abstracción (Gomez, 2013, p. 317).

En la antigua Roma, inicialmente se mantuvieron como referencia los tradicionales modelos del cuerpo producidos por la escultura clásica griega, sin embargo, en su consolidación como imperio se inclinaron por el retrato como medio predilecto para representar el cuerpo, abandonando el ideal y el anonimato griego, para plasmar, ya no un referente idealizado, sino a un personaje real como el emperador o el ciudadano (Restrepo, 2008, p. 28). En este sentido, al cuerpo le fue atribuida una particular estética, relacionada con el “estatus” al que pertenecía cada persona, ya que las personas representadas hacían parte del nivel más alto en la jerarquía social de la época. De este modo, se consolidaron unos parámetros de los altos valores encarnados ya no por héroes míticos, sino por personajes de un presente religioso y político vigente (Restrepo, 2008, p. 28).

Para el cristianismo el cuerpo flagelado (del hijo de dios) permitió tener un elemento para el arrepentimiento y el sometimiento humano por la profunda deuda que el humano tenía con el dios-hombre, quien murió por los pecados humanos. Tal cuerpo, castigado en su deceso, se convertiría en el objeto de alabanza más enmarcado en lo místico y simbólico que se hace público como herramienta de sometimiento voluntario (Restrepo, 2008, p. 42). La imagen de este cuerpo junto con otros de carácter religioso, serían, además, considerados como objetos con poderes milagrosos. La imagen no cumple una función eminentemente estética de carácter armonioso y bello, sino una función predominante: hacer que los milagros sean una cuestión de razón pública.

Ya para el Renacimiento, se observa que el cuerpo tiene una relación directa con los avances científicos de la época. Allí la anatomía fue un tema definitivo y central para los pensadores y artistas. Este conocimiento anatómico fue el motor de las ciencias médicas, en general, y de la cirugía y anatomía, en particular. Sin embargo, a finales de la Edad Media se impulsó la prohibición eclesiástica para diseccionar cuerpos humanos, así que estas actividades se dieron en la clandestinidad tanto de las universidades como en estudios propios. Tal es el caso del artista y científico italiano Leonardo da Vinci, quien sin duda realizaría un gran progreso en la exploración de lo corporal como temática.

No obstante, los gestos corporales se fundaban en una imaginería más sistemática, en el sistema de simetrías y equilibrios visuales que los romanos creían haber descubierto en el cuerpo humano. A su vez, esta geometría corporal era utilizada para imponer orden en el mundo que gobernaban como conquistadores imperiales y constructores de ciudades. (Sennett, 1997, p. 110)

En síntesis, desde el cuerpo y, en diferentes épocas a través de la historia, se expresaron las primeras preocupaciones del hombre por dilucidar su origen y composición basados en la razón. Claramente, las incidencias del contexto social no eran abordadas para la época de manera directa, pero como puede verse en los ejemplos dados, de manera implícita el cuerpo fue asumido, en algunas civilizaciones antiguas, en consideración con roles y relaciones de poder, que reflejaban la tenencia de poder de un grupo particular que se imponía frente a otros, ya fuese por la distinción que denotaba la riqueza o por acercamientos espirituales que los ubicaban en una posición social más reconocida y respetable. Aun cuando estas categorías no fueran definidas y asumidas. Queda claro que el cuerpo fue comprendido durante mucho tiempo como un elemento material dado por la naturaleza o por una entidad divina; un lugar u objeto que realiza acciones consideradas “impuras” y que su ideal era alcanzado una vez se produjera la separación del cuerpo material con el alma resguardada por este. También se entendió que en la exploración del cuerpo se posibilitó un acercamiento para comprender la naturaleza del mismo; su funcionamiento (interior y exterior) desde la medicina y su proporción en relación a su forma de ser visto y a su forma de relacionarlo con la perfección de estructuras o construcciones propias de una época.

2.4.2 *Cuerpo Sujeto*

Ya para el renacimiento y, bajo la filosofía humanista, el cuerpo explora otras representaciones, es decir, que el ser humano se ubica en el centro del interés intelectual, permitiéndole conocer el mundo y dando mayor valor a sus acciones tanto individuales como colectivas. De este modo, hay un mayor acercamiento y conocimiento sobre sí mismo, configurando un nuevo cuerpo dado a las relaciones del contexto en lugar de excluirlo o encapsularlo solo a las perspectivas grecorromanas o a las entidades religiosas. En este periodo histórico (el Renacimiento) la visión del cuerpo junto a “hechos como la reactivación comercial, la seguridad que brindan las ciudades, la humanización en la representación de Cristo, la aparición de las universidades, la búsqueda en la pintura para lograr el naturalismo, la tolerancia para mostrar el cuerpo” (Restrepo, 2008, p. 40) empezaría a consolidar al cuerpo otras posibilidades de expansión, no solo en conocimientos anclados al arte, la medicina, los bienes y el estatus, sino también, una expansión territorial como complemento de su realización en el mundo.

Para comprender lo relacionado a la expansión territorial, se puede hacer un acercamiento a dos momentos que marcarían la nueva forma de poder y subordinación sobre la esfera de lo corporal; el descubrimiento de América en 1492 llevado a cabo por Españoles y el surgimiento del capitalismo como sistema económico principal. En cuanto al primero, las prácticas de poder dadas en la colonialidad e impuestas en el periodo de la conquista de América, estuvieron marcadas por la dominación y el exterminio de subjetividades corporales de los habitantes nativos de ese territorio.

Dicho esto último, la expansión europea sobre el continente americano se entiende como un paso a consolidar formas sociales más complejas, reconociendo que los procesos civilizatorios de América también influirían en la configuración del sujeto moderno. Dussel (1993) en una mirada más amplia expuso que el «descubrimiento» tierra americana impondría a nivel mundial una nueva subjetividad de conquista, signada por la violencia. Dicha subjetividad iría a contracorriente frente a las prácticas de los indígenas americanos, los cuales fueron considerados como una amenaza, ya que sus prácticas se consideraron atrasadas frente a la racionalidad de los conquistadores. Así se puede hacer un acercamiento al inicio de una modernidad donde se implementó una dominación político-corporal legitimada por prácticas violentas.

Este nuevo discurso europeo impuesto a la fuerza por la violencia y la esclavización, permite ver cómo el cuerpo de los indígenas de la región se convierte en una fuente de riqueza y provecho en lo que respecta al trabajo o incluso como mercancía, al cual se le obliga a despojarse de sus rituales, creencias y prácticas propias, consideradas como salvajes. En este sentido, el cuerpo no solo es violentado en su forma física sino en su subjetividad (Mora, 2010, p. 19). Es, finalmente, un cuerpo dominado ideológicamente, puesto que sufre una conversión forzada (García, 2000, en Mora, 2010, p. 20).

Queda por decir que los procesos civilizatorios proyectaron una estrategia para transformar la realidad de los habitantes del territorio americano. La conquista buscó imponer e impuso sus modos de vivir políticamente, replanteando el territorio indígena con miras a las dinámicas europeas. Tal transformación no se pudo haber dado más que por el camino de la violencia como un ejercicio de dominación política e ideológica de la “espada, la sangre y la cruz”. La imposición de una voluntad ajena (conquistadores sobre conquistados) constituyó un cuerpo desprovisto de sus prácticas culturales y desplazado de un territorio en el que existían unas relaciones sociales, las cuales vinculaban tanto cuerpo y sujeto en una construcción socialmente dada por los indígenas americanos, es decir, un cuerpo transformado como objeto de dominación.

Se han enunciado hasta aquí las características de un periodo importante para comprender cómo la conquista marcó lo que la proyección europea consideró el “inicio de un proceso de civilización”, desconociendo las implicaciones que se ocasionaron respecto a la vulneración del cuerpo y la trayectoria histórica de los indígenas. Ahora bien, para hacer el tránsito de este periodo a la imagen del cuerpo que se consolidó a partir del capitalismo, como también, de sus huellas a través de la historia hasta la actualidad, se tendría que resaltar, a propósito de la conquista del continente americano que, en Europa y aún durante el renacimiento, se fomentó el comercio de piedras y metales provenientes del “nuevo mundo”. Todo ello, permitiría también, por un lado, crear un nuevo modelo de expansión de la actividad comercial; y por otro, sustituir el sistema feudal predominante hasta entonces en Europa. Se consolidó así, un nuevo sistema económico, que tras el estallido social de la revolución francesa se expandiría en gran parte del mundo. Pues fue allí donde se sentó la base política para consolidar el capitalismo.

La sociedad capitalista se configuraría, entonces, como el medio principal para hacer visibles las particularidades del cuerpo y su vínculo con la actividad y la producción. Sin

embargo, esta actividad inherente de trabajo, se convertiría para el hombre en una herramienta para ser expropiado de su corporalidad, ya que se configura, como “máquina” para producir mercancías, y así, es sometido a abandonar sus necesidades de goce o disfrute.

A esta base, o más bien a este juego de representaciones esbozado a grandes rasgos, se suman dos datos relacionados con la industrialización: las nuevas formas de deterioro del cuerpo y la violencia provocada por la brutalidad de las máquinas de vapor. (Corbin et al., 2005, p. 239)

Marx (1973: 29), expone un esquema bastante claro a través del marco de la producción simple de mercancías, la dinámica de explotación, la teoría del valor y acumulación capitalista, en el que argumenta que el trabajo humano es “objetivado” en la materialidad de la mercancía, funcionando como el “combustible” privilegiado de la reproducción del capital. Esto implicaría que el cuerpo se adhiere a unas categorías tales como ganancia, mercado, productos, producción y utilidad, entre otras. De este modo, la fuerza de trabajo, se constituye como una manera más en que el cuerpo se liga a la producción. En esta dirección, el cuerpo, a decir de Bernard (1980), queda robotizado, alienado y al servicio del rendimiento industrial o en última instancia, al servicio de la sociedad capitalista.

La relación del cuerpo con la producción y el trabajo, entonces, queda inclinada hacia la definición de lo corporal. Con base en la producción se da un proceso de apropiación de técnicas y saberes, que responden a un modelo que orienta otras formas de socialización. Se comprende que todo su eje gira en torno a la producción y distribución de mercancías. Pero ¿por qué se hace importante mencionar esto último? Esto se da en la medida que se asume el consumo como parte de la vida, ya sea impuesto por el sistema capitalista o por el crecimiento e influencia de los *mass media* los cuales tienen un papel clave en la promoción y constitución de una especie de cuerpo del consumo.

Los medios de comunicación masivos han influido en la consolidación de un discurso en el cual se moviliza información dirigida a los sujetos y su corporalidad, a través de imágenes y representaciones que postulan los modos de centrar y organizar la vida; de buscar la realización y la felicidad vital. Los sujetos frente a la divulgación masiva de estos medios, encaran una sobreexposición de lo que se ha denominado estereotipos o canones sociales, los cuales pretenden transformar o re-configurar lo corporal. En este sentido, queda expuesto que los

medios de comunicación infieren en la consolidación de un sujeto, que es atravesado por este y otros medios donde circulan discursos en torno al cuerpo y sus prácticas corporales³³.

La nueva iconografía [...] la fuerza misma de la imagen, habita ahora en el inconsciente colectivo y participa en una nueva cultura de la exploración y la inquisición de los cuerpos. Remodela las percepciones y las vivencias al presentarse como más auténtica que la realidad. (Moulin in Corbin et al., 2006, p. 76)

Baudrillard (2007) advierte “que el cuerpo, aun cuando pareciera ser lo más evidente, se encuentra expuesto a una propaganda incesante desde la que se intenta convencer continuamente sobre él” (citado en Blesa, 2015, p. 123). Se habla aquí de la imagen personal que configura también el propio cuerpo y se coloca en tensión con otros cuerpos y otras imágenes personales, porque se asume un reflejo de éxito o fracaso, cuidado o descuido, entre otros encuentros que se hacen necesarios para competir en un mundo que exige ver en el otro, una posibilidad de superación.

Encontramos que dadas las características de cada sociedad, el cuerpo camina sobre la frontera para ser considerado como objeto; esto quiere decir que las miradas que del cuerpo se han hecho en diferentes momentos históricos, ha llevado a que se vea como una experiencia ritualista, una fuente de exploración médica, un elemento de expresión artística o espiritual, un medio para la dominación, como producción, trabajo y más recientemente como un accesorio para anexar artículos, un *alter ego* sometido a conductas disciplinarias que concluyen en arduas rutinas y cuidados para sentir el control sobre el mismo.

Pese a todo lo expuesto, cabe decir que el tratamiento que se le ha dado y se le da al cuerpo, busca un fin en sí mismo, donde puede leerse en ocasiones como medio, pero en tanto cuerpo personal, se cuestiona y es innegable mencionar que hay una tendencia estipulada desde lo social, desde los espacios de socialización como lugares de enunciación y apropiación, donde se influye para percibir el cuerpo como “inversión”, lo que consolida a su vez una industria de lo corporal, un cuerpo que adquiere un “valor” en el mercado, lo que tensiona aún más las relaciones de poder en espacios públicos y privados.

Se puede entender que la relación con el cuerpo goza de tensiones que son también reflejo de otras tensiones más amplias (Blesa, 2015, p. 133). Surge así, un conflicto que gira en

³³ La moda, la publicidad, el deporte, la cirugía estética, el porno, [los vídeos juegos] y otros, son los principales discursos que se pueden identificar dirigidos al cuerpo y mediados por las telecomunicaciones.

torno a la transformación de un cuerpo que ya no puede ser entendido únicamente desde las ciencias biológicas, sino que entra en juego constante la significación de un cuerpo atravesado por cambios culturales y sociales. Un cuerpo que recibe e interpela los dispositivos que regulan y controlan lo social, lo que se traduce en ser capaz de “pensar sobre lo que pasa, someternos y someter el mundo en que vivimos a crítica, ponernos más a menudo en duda” (Blesa, 2015, p. 133). Un cuerpo que ya no se puede leer como “carne, huesos y órganos”, únicamente, sino que confluye con sentimientos, pensamientos y actitudes, de acuerdo a un devenir histórico que lo configura y amplía la visión social del cuerpo y los sujetos. Lo anterior quiere decir que y, según Aguado (2004):

(...) el cuerpo humano ha sido objeto de diversas significaciones a través de los tiempos. El proceso de simbolización corporal está relacionado íntimamente con el contexto sociocultural y el universo ideológico particular; por ello, el concepto de cuerpo sintetiza la comprensión del universo de una cultura. (p.31)

Lo dicho hasta aquí permite tener una lectura de un cuerpo que se integra, en el marco de este recuento histórico, al análisis de diferentes fenómenos sociales. En este sentido, el cuerpo ya no es reducido a un objeto de culto o como un elemento para la disección y la búsqueda de conocimientos que permitieran el entendimiento del organismo; sino que se inscribe, a través de la experiencia, en diversas relaciones de dominación. El cuerpo, tanto objeto como sujeto, emerge de una construcción social y una representación simbólica que las sociedades asignan a esta unidad a partir de sus prácticas culturales, sus creencias religiosas y sus concepciones científicas. Lo anterior tiene que ver con “la forma de actuar en el mundo y de constituirse individual y colectivamente (Gallagher y Cole, 1995, en Lancheros, 2019, p. 16).

Reconocer el propio cuerpo y su transformación, dadas las características de cada sociedad, al tiempo que se constituye una imagen mediada por otros actores, permite tener un horizonte para definir el cuerpo en esta investigación. En relación a esto último, el *cuerpo-objeto* se asume como unidad de exploración e investigación en diferentes prácticas científicas, académicas, religiosas y artísticas (dentro de ellas la audiovisual) que le atribuyen a la representación del cuerpo características físicas capaces de evidenciar las particularidades de una época o sociedad. En cuanto al *cuerpo-sujeto* este permite comprender los cuerpos presentados en los documentales y sus formas de configuración social con el paso del tiempo, ya que en el cuerpo-sujeto se recogen experiencias y se consolidan subjetividades que se han construido a

través de la historia y, que hoy le permiten tener una participación en lo que respecta a diferentes campos de lo social, lo político y lo cultural, a través de diferentes prácticas constituidas históricamente.

En conclusión, el cuerpo es un agente que es atravesado por tensiones en torno a significados y sentidos que se dan en la construcción histórica del mismo y las diversas relaciones sociales donde convive, identificando en cada época que tipo y, en función de qué, se hace una lectura del cuerpo, ya sea como objeto o como sujeto para la investigación. Ahora bien, reconociendo de qué se está hablando, cuando se habla del cuerpo y, buscando determinar una lectura del cuerpo construido visualmente dentro de los documentales, se asume que tal exposición del cuerpo (objeto y sujeto) en la imagen audiovisual, da lugar a un proceso social vinculado con la resignificación “como un proceso social de transformación fundado en el lenguaje, que pone en tensión las versiones previas que dominan el mundo por sus características emancipadoras y antihegemónicas” (Berenzon, 2003; Bornstein-Gómez, 2010; Elizalde, 2010; Olson y Worsham, 2000, en Lancheros, 2019, p. 21). Se habla aquí de la forma en que el cuerpo es participe en las investigaciones realizadas por el CNMH y que son registradas en cada documental.

Encontramos así, un cuerpo que recibe e interpela los medios y las instituciones que regulan y controlan lo social, lo que se traduce en ser capaz de pensar sobre lo que pasa en su entorno, sometiendo la cotidianidad del mundo que habita, a ser transformada. Dicho lo anterior, las imágenes como testimonios visuales del pasado, han sostenido un nexo en el tiempo con unas relaciones de poder, en las cuales se consolidan discursos relativos a la verdad, –sean científicos, políticos, económicos o morales–, lo anterior permite entender que existen condiciones sociales, económicas y políticas como lugares de enunciación y apropiación que interfieren y configuran la relación con el cuerpo. Para el caso de esta investigación, la imagen del cuerpo se ha visto envuelta en pugnas históricas signadas por la violencia política y bajo la participación de diferentes actores e instituciones, en las que se han movilizadod discursos del conflicto armado y se han constituido imágenes que evidencian la vulneración del cuerpo, es decir, imágenes del cuerpo como símbolos de la violencia.

2.4.3 Cuerpo de la Violencia

La relación histórica entre cuerpo y violencia en el contexto colombiano ha motivado estudios que reflexionan acerca de las consecuencias sociales y culturales que el fenómeno de la

violencia ha dejado en el territorio. Uno de los retos ha sido que estos hechos sean reconocidos por la población colombiana. Por tal razón, los discursos que giran en torno al conflicto armado han sido difundidos (principalmente) por diferentes medios y dispositivos que movilizan la información entre la población, buscando conocer las causas y los efectos que este fenómeno ha causado en diferentes espacios de interacción social.

Para hablar de cuerpos de la violencia se hace importante relacionar la experiencia del sujeto con imágenes del cuerpo “otro” y la percepción del propio cuerpo, es decir, una relación que se da entre los sujetos y la corporalidad presentada en diversas imágenes que se interesan por el conflicto armado, en las cuales se asume el cuerpo afectado como una posibilidad para hablar del fenómeno de la violencia. En este sentido, se reconoce el cuerpo de la violencia como un lugar para la producción de nuevas miradas sobre el conflicto, como también, de los diversos actores involucrados. Sin embargo, es importante resaltar que en esta relación entre las imágenes de la violencia y la configuración de experiencias de lo corporal, la víctima a través de la vulneración de su cuerpo se convierte en víctima (Sofsky, 2006).

El cuerpo de la violencia y su relación con las imágenes del conflicto representan, por un lado, la sevicia con la que diversos actores han actuado sobre el cuerpo como condición de la violencia para imponer el dolor y el miedo, reclamando así, un control sobre el sujeto; por otro, es observable, los vínculos que las víctimas tejen con objetos o lugares de valor simbólico los cuales constituyen una relación de duelo y memoria en relación a las víctimas; sujetos sin un cuerpo para rendir culto. Es por eso, que al hablar de la relación imagen, cuerpo y violencia, como relación constitutiva los actores sociales en un mismo escenario, se configura, no solo una mirada del conflicto, sino también, y muy importante, una postura política. Es decir, que en tal relación, se presenta una postura, un modo de ver para interpretar y comunicar, de acuerdo a unos intereses particulares, ya sea del medio, el sujeto o la institución, la movilización de significados sobre la guerra y lo político de un pasado que interpela a la población colombiana.

La imagen y la violencia fundan su vínculo desde la inconformidad, la necesidad del recuerdo y el esfuerzo por mostrar la veracidad y la colectividad sobre un pasado reconstruido desde la experiencia corporal, muchas veces alejada de los discursos oficiales. Como ejemplo de ello, pueden señalarse las fotografías personales de los desaparecidos como una exposición de lo privado, de lo real, del registro de un cuerpo, del vínculo con alguien, una representación signada en lo vital; fotografías que consolidan una memoria viva, un retrato al que se le atribuye una

huella de lo viviente y lo vivo. Tales prácticas de no-olvido exponen un lugar, unas relaciones con el otro y lo otro, a partir de la experiencia, tanto individual y colectiva. En consecuencia, Merewether (1993) nos dice que:

Las formas de representación visual asumen una importante función ideológica [...] la importancia de llevar a las calles las fotografías de los desaparecidos o de las personas asesinadas es que estos retratos representan a los muertos y no a la muerte. Su poder deriva de la forma de resurrección obtenida en el acto de mostrar públicamente estos retratos íntimos, en la unión con los vivos y en el negarse a aceptar el anonimato de lo público. (en Castaño et al., 2016, p. 155)

Lo anterior, permite tener un acercamiento a la violencia inscrita en el cuerpo y, su visualidad por medio de imágenes en las cuales se dice algo sobre la experiencia violenta. No se trataría, entonces, únicamente de postular un discurso de lo ocurrido, a través de la imagen, sino de justificarlo a través de un contexto histórico que exponga qué era lo que sucedía y, en este sentido, saber lo que comunica y cómo lo comunica, evitando caer en una presunta manipulación de las imágenes y los hechos.

La relación del cuerpo con la violencia toma un cariz en el cual el cuerpo, por un lado, es configurado por unos fenómenos sociales donde adquiere diferentes significados; por otro y, sumando la relación de la imagen a la relación del cuerpo y la violencia, *imagen-cuerpo-violencia*, se encuentra un cuerpo constituyente, es decir, que no solo es portador de significados sino también, generador de los mismos. Lo anterior, permite pensar un tejido en red de lo simbólico, desde la imagen del cuerpo y la violencia que se inscribe en este, como una construcción socio-cultural que, de diversas formas, llega a cada persona de la geografía nacional desde y a través de la imagen, reconociendo relaciones entre el sujeto y el poder, como también, entre cuerpo y lo social, como lugares de enunciación y construcción de nuevos significados. Huyssen (2006) resalta que de no haber imágenes que permitan reconocer la crueldad de los hechos de violencia, será, entonces, necesario “crear imágenes del terror: imágenes posteriores que utilicen todos los soportes, los géneros y las técnicas disponibles para combatir la evasión y el olvido” (in Feld & Stites, 2009, p. 21).

El cuerpo a través de la imagen, posibilita reconocer la afectación impuesta por la violencia sobre un territorio y un cuerpo afectado física y psicológicamente, reconociendo diferentes fenómenos que la cotidianidad olvida, pero que la imagen a través de la representación

del cuerpo suscita. Pertuz (2007) resaltaría que el cuerpo se transforma en un elemento plástico y performativo en el que se dan representaciones de la violencia. Un cuerpo que como lo mencionaría Chaves se constituye también en medio de fenómenos sociales enmarcados en prácticas violentas. En suma, se trata de una imagen que, con la intención de interpelar a quien la observa, busca de-construir y re-construir los imaginarios que existen sobre la violencia, la guerra, lo humano y lo político (Castaño et al., 2016, p. 8).

2.4.4 Cuerpo-Víctima

El conflicto armado colombiano se caracteriza por emerger y mantenerse a lo largo y ancho del territorio, con dinámicas que cambian a través de la historia, como también, sus actores y actos de violencia. Es decir, Colombia ha estado sumergida en un conflicto heterogéneo que va marcando generaciones de modos distintos, pero propios de tal conflicto. La imagen en este contexto, evidencia que la violencia ha transitado y se ha doblado en diferentes territorios y con diferentes expresiones. El conocimiento acerca de la violencia, por medio de lo que se plasma en imágenes adscritas al conflicto, ha trascendido no solo en aquellos que son afectados de forma directa, sino en las distintas poblaciones y colectivos que habitan el país y que no han sido participes o afectados directos por la guerra.

Pensar la relación entre imagen, cuerpo y violencia permite reconocer que su vértice se vincula, en parte, con la imagen de los sobrevivientes y sus expresiones dolientes; los cadáveres y sus cuerpos mutilados y/o la representación simbólica desde elementos que constituyen también el recuerdo en medio de la ausencia de algunos cuerpos. No obstante, es importante resaltar que en esta relación se encuentra a víctimas y victimarios en un mismo escenario; el visual. El cual, ligado por tensiones y pugnas, reclama legitimidad desde diferentes discursos que giran sobre un mismo fenómeno, el de la violencia. Como lugar donde se comparte un mundo de sentidos y significados a través de múltiples experiencias.

El GMH (Grupo de Memoria Histórica) en su acercamiento a la experiencia vivida por diferentes comunidades, permite tener un mayor conocimiento de las diferentes formas de operar de la violencia sobre la población de algunas regiones del país. Para ser más específicos, la crueldad con la que actuaron los grupos armados, especialmente los paramilitares, y la sevicia con que cometieron los actos, así como su clara intención de sembrar el terror, instaurar el miedo, subyugar a la población y controlar los territorios (GMH, 2016). Lo anterior presenta unas prácticas de la violencia que se han agudizado a la par que el conflicto perdura en el tiempo,

a esto se suma la carencia de leyes que garanticen, promuevan y protejan los Derechos Humanos de la población civil colombiana.

Lo anterior configura, sin dudas, a unos sujetos con un cuerpo atravesado por la experiencia tanto física como emocional que deja el paso del conflicto por sus vidas. Se hace referencia aquí a las víctimas las cuales han sido definidas desde políticas internacionales y nacionales como aquellas personas que

(...) haya[n] sufrido daños individual o colectivamente, incluidas lesiones físicas o mentales, sufrimiento emocional, pérdidas económicas o menoscabo sustancial de sus derechos fundamentales, como consecuencia de acciones u omisiones que constituyen una violación manifiesta de las normas internacionales de derechos humanos o una violación grave del derecho internacional humanitario³⁴.

Es decir, las víctimas son aquellas personas que con ocasión del conflicto armado sufran de alguna afectación (daño) serán consideradas víctimas, al mismo tiempo serán cobijadas por protección internacional especial. Para el caso colombiano, este grupo de personas se encuentran cobijadas bajo el marco jurídico de la ley 1448 de 2011 en la cual se hace un reconocimiento a la población que se encuentra en un territorio de confrontación armada, sin ser parte de este, pero siendo afectados por alguna practica violenta ³⁵ Dicho lo anterior, la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (2011) define a este grupo de personas consideradas víctimas como:

Aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido daño por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985, como consecuencia de infracciones del D.I.H. (Derecho Internacional Humanitario) o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos (D.H.), ocurridas en ocasión del conflicto armado interno. También son víctimas el cónyuge, compañero o compañera permanente [...] familias en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a ésta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. (Art. 3º)

Sin embargo, por un lado, estas miradas reducen a las víctimas como sujetos de derecho, desconociendo otros procesos sociales y culturales que emergen al interior de sus comunidades, con los cuales se identifican y hacen parte de la apuesta de estos colectivos por la reparación,

³⁴<https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/basic-principles-and-guidelines-right-remedy-and-reparation>

³⁵ El conflicto armado colombiano tiene como sello la violencia extrema, una violencia que se impartió no solo al enemigo, sino también e igual de violento, contra la población. Amenazas, torturas, desmembramiento, desaparición, desplazamiento, entre otras experiencias de horror al que se pueda someter un ser humano.

restitución y reconocimiento integral como víctimas, a esto se suma la invisibilidad de otros periodos donde también hubo afectaciones a la población; por otro, esta noción de víctima, aunque importante por lo que representa históricamente³⁶, se concentra, en gran parte, en espacios jurídicos y penales desconociendo la afectación que tuvieron y tienen los territorios y quienes, por miedo a represalias, deciden no ser parte presencial de tales procesos jurídicos. En este sentido, las afectaciones físicas y psicológicas que vivieron las víctimas a través de su experiencia, los ubican como sujetos que en su devenir histórico se enfrentaron con episodios y condiciones dadas bajo el miedo, el abandono del Estado, la humillación y la sumisión; situaciones inhumanas en que el cuerpo-objeto (el cuerpo danzante, el cuerpo cantante, la cicatriz del cuerpo, la puesta en escena del cuerpo y la palabra) y, el cuerpo-sujeto (el cuerpo social, el cuerpo memoria, el cuerpo histórico, el cuerpo político) estructuran y representan los entramados simbólicos que confluyen en un actor común; la víctima. Más aún, el cuerpo-victima sobrevive en el tiempo y construye identidades estéticas, poéticas y simbólicas fundadas sobre experiencias reales, consolidando así, una memoria que busca reconstruir una versión de la historia.

³⁶ La ley de víctimas y restitución de tierras – Ley 1448 de 2011-, es una gran iniciativa frente a la protección de los derechos de las víctimas, pues se encuentran fundamentados en los estándares internacionales de verdad, justicia y reparación integral

3. MARCO METODOLÓGICO

3.1 Estudios Visuales y Experiencia Hermenéutica: Una Interpretación al Pasado Reciente de Colombia.

Belting (2007) plantea que el cuerpo será el elemento central de la cultura visual en el cual se almacenan y producen imágenes, al tiempo que adquieren nuevos sentidos y significados. Esto denota una importante necesidad de comprender cómo a través de la articulación entre el individuo y diversos medios visuales se puede tener un profundo acercamiento a aquellas dinámicas de la realidad. Es decir que, en el estudio de una cultura, por medio del análisis de la imagen, se puede comprender cómo el sujeto participa y configura unos modos de alcanzar el conocimiento del mundo. En esa articulación (individuo y medios visuales) se vincula, al tiempo, una carga histórica y simbólica cuya apropiación cultural y política se da, en parte, por la producción e interpretación que del mundo se da desde y a través de la imagen, lo que tiene que ver con la construcción visual de lo social; visualidad.

Lo anterior tiene un vínculo directo con la pregunta problema de esta investigación, la cual busca comprender cómo es visualizado el cuerpo-víctima en los documentales del CNMH bajo el lente de lo educativo en torno a elementos de la cultura política. Con base en esta pregunta, se hace importante conocer de qué manera se constituyó el contexto histórico, social y político del que son parte los protagonistas, las formas en que fueron presentados a través de la pantalla y las relaciones de poder que allí se presentan, no solo en lo que de los personajes se muestra, sino en las formas en que el sujeto reflexiona sobre sí mismo en el ejercicio de recordar y construir unos discursos inscritos en escenarios micro y macrosociales.

Así, la propuesta metodológica se enmarca en la interpretación visual que del cuerpo-víctima se está haciendo bajo una cultura visual signada por la violencia (para este caso, Colombia) en la cual se registra y se presenta la experiencia de algunos sujetos víctima, los cuales permiten analizar y entender unos modos de construir y dar sentido a la imagen de la víctima y sus formas de existencia. Se asume aquí una perspectiva de los Estudios Visuales que tiene que ver con una realidad social que es atravesada por diferentes campos (incluyendo el visual) en el que circula y se constituyen algunos elementos que identifican al sujeto y su relación con lo corporal. Es así como el sujeto partiendo de percepciones propias, habita en el otro, como también esos “otros” lo consolidan como individuo. Según Sandoval (1996) lo

anterior corresponde a un abanico diverso de formas de entender y conocer las realidades que configuran lo humano.

La propuesta metodológica que se empleó para esta investigación es aquella que, desde una perspectiva de los Estudios Visuales, se vincula con la noción de hermenéutica, entendida esta última, como un lugar que permitió interpretar y develar los mensajes inscritos en el lenguaje que se encuentra como centro vital del ser humano, en tanto comprensión histórica de las relaciones que se da con el otro y la cultura. Esto invita a reconocer que estos sujetos víctima participan en la construcción histórica de los documentales, no solo por su conocimiento histórico y su experiencia directa o transmitida de los hechos, sino también, por el efecto de la historia misma sobre ellos.

Es por medio de la experiencia hermenéutica que la metodología llevó consigo una condición interpretativa. Farfán (2009) resalta que la interpretación vista como dimensión, integra la acción y dota de sentido a la realidad, asumiendo como problema clave la interpretación del mundo. Siguiendo lo expuesto por Farfán, se asume que cada audiovisual expone desde la realidad de los individuos, posibilidades para comprender y resignificar los espacios como escenarios donde se cimienta un conocimiento y se comprende el mundo, la vida, los modos de vida, el pensamiento, la interacción y la construcción de significados de unos sujetos con un cuerpo y un quehacer diario relacionado con su naturaleza.

Es importante mencionar que tanto los estudios visuales como la hermenéutica han mostrado un ferviente interés por preocupaciones sociales y académicas en las que la experiencia individual y colectiva ha sido un elemento clave para comprender las relaciones sociales y de poder que se tejen en diversos hechos y escenarios históricos. Desde esta óptica, tal relación metodológica centró la mirada en las imágenes como medio de análisis. En este caso, el audiovisual se convierte en una apuesta para que la exposición de los sujetos víctima y la memoria, construida a través de los relatos de las víctimas, fuera abordada y reconocida como fuente de la realidad social e histórica, la cual hace parte del conglomerado de acciones emprendidas para construir un conocimiento histórico de la sociedad.

En relación a lo dicho hasta aquí y con el propósito de dar respuesta a la pregunta central de este estudio. Se planteó, primero, hacer un acercamiento al contexto que sitúa los hechos documentados, en el cual se pueda comprender que estos eventos traumáticos devienen de unos periodos pasados donde se postularon diferentes visiones sociales, culturales y políticas

marcadas también por la violencia. Lo anterior permite entender que estas tensiones desembocaron en estos territorios (El Salado, Trujillo y Bojayá) con diferente fuerza; abriendo el terreno para retomar prácticas violentas, así como impulsar nuevas formas y actores de la violencia. Ahora bien, este panorama no se hace importante únicamente para comprender el devenir histórico de los sujetos que pertenecen a estos territorios, sino que, además, lleva a que sea necesario también tener un acercamiento al momento histórico en el que se desarrollaron las producciones audiovisuales del CNMH que son interés en esta investigación.

Reconocer estos contextos históricos posibilitó tener una mirada más amplia, por un lado, de la forma en que es reconocida y significada una época y, por otro, reconocer el momento histórico y social que hizo emerger estas producciones audiovisuales. Lo anterior fue clave, para tener una mirada más amplia de lo que pasaba en estos territorios a través de este acercamiento a los sucesos previos. Además, posterior a la construcción de los contextos mencionados, admite pensar el modo en que cada audiovisual organiza sus imágenes para exponer un evento histórico. En relación a esto, Olaya y Urrego (2021) argumentan que

Quien toma la fotografía o el video decide qué mostrar y cómo mostrarlo, resuelve qué queda dentro del encuadre de la toma, desde qué ángulo y en qué plano; es decir, quien toma y edita la fotografía o el video puede decidir sobre cómo cuenta el pasado. (p.277)

Si esto es así, identificar cómo es construida la estructura narrativa de cada producción audiovisual, posibilita ver cómo y cuáles sujetos se están presentando y las relaciones que hay entre los mismos, a la vez que se reconoce una temporalidad en la que es contado el hecho central, lo que configura una forma de comprender el pasado. Lo anterior implica que hay un direccionamiento de la mirada, es decir, un desde dónde y cómo mirar a los sujetos víctima en relación con su cuerpo y la trama que pretende construir cada audiovisual.

Si se tiene presente al sujeto como elemento central de la construcción narrativa del documental, al tiempo que se reconoce el contexto que lo ha configurado como sujeto y el contexto del documental que lo hace participe, se planteó unas *dimensiones de análisis de la configuración del sujeto en cada audiovisual*. En este sentido y, teniendo en cuenta los contextos y la estructura narrativa, tales dimensiones permitieron hacer un análisis de lo que sucede con ese sujeto social e históricamente en cada audiovisual; a qué se enfrentó y se enfrenta. Para ello se plantea una *dimensión socio-histórica* en la que se hace un acercamiento a lo que posibilitó, provocó o motivo estos eventos de acuerdo a la construcción narrativa de cada documental.

Este acercamiento al sujeto permitió asumir que el sujeto se encuentra inmerso en diversas dinámicas sociales en las que las representaciones de poder y la instauración de jerarquías tensionan el territorio donde convive, se desenvuelve y asúmelo configuran como ser político. Esto último, llevó a revisar cómo es vista una *dimensión política* del sujeto dentro del documental y las relaciones de poder en las que interactúa y las cuales postulan un lugar para enunciarse a través de la imagen audiovisual.

Ahora bien, si se habla de ese lugar de enunciación en el que se presenta el sujeto, tanto colectivo como un agente capaz de constituir y apropiarse nuevos significados en lo individual, el testimonio, como un ejercicio de reflexión en torno a la experiencia de sí, narra y transmite aspectos de la cultura y el mundo social en el que, sumado a lo socio-histórico y lo político, se toman nuevas acciones para significar el mundo de unos colectivos en los cuales emerge una *dimensión de la memoria* que posibilita unos modos de asumir (se) y narrar (se) frente al otro.

Ya en este punto se ha hecho una lectura de la forma en que el sujeto es participe en cada documental y de las dinámicas sociales, históricas y políticas que le permiten apropiarse y exponer una memoria. A esto se suma la identificación de una estructura narrativa en la cual se desarrolla cada audiovisual, sin embargo y, para vincular lo dicho hasta aquí con la forma en que es presentado el cuerpo de la víctima, se hizo necesario plantear unos criterios de selección de imágenes que pongan en juego unas *perspectivas de análisis del cuerpo*. Estas perspectivas toman cada una de las imágenes seleccionadas donde aparece el cuerpo-víctima y analizan por un lado, desde *la perspectiva de enfoque* el lugar en que es ubicado el sujeto frente a la cámara y los recursos audiovisuales (el plano, el enfoque, entre otros) que se usan para construir la imagen; por otro, se plantea una *perspectiva de vinculación* la cual permitirá identificar qué grado de afectación tienen los sujetos seleccionados con la experiencia violenta, al tiempo, que permite comprender como el CNMH se interesa por unos actores en vez de otros.

Para resumir, se ha planteado hasta aquí, por un lado, construir un contexto histórico del territorio colombiano que permita comprender que lo sucedido en El Salado, Trujillo y Bojayá fue resultado de dinámicas y tensiones dadas en periodos anteriores donde la violencia también estuvo presente; por otro, construir un contexto social de lo que acontecía en el país, para entender qué posibilitó que el CNMH, como institución estatal, se preocupara por llevar frente a la cámara a unos sujetos víctima y presentará mediante el testimonio, una versión del pasado. Simultáneamente, se hizo una selección de los documentales a analizar de acuerdo a unos

criterios de selección. Segundo, y en relación a los contextos construidos, se planteó identificar la estructura narrativa de cada documental para reconocer la forma en que cada audiovisual construye y cuenta el pasado, al tiempo que expone a ciertos personajes y sus relaciones en torno a lo acontecido; tercero, y teniendo en cuenta lo ya mencionado, se busca comprender cómo a través de unas dimensiones del sujeto-víctima abordadas por cada audiovisual, se configura un cuerpo-víctima en el que se generan procesos de interpelación o apropiación de unos discursos de época.

Lo anterior, vinculado con las perspectivas de análisis, desvela una importante relación para comprender cómo es visualizado el cuerpo-víctima en cada audiovisual. Esto es así, ya que, se tuvieron presentes tanto contextos, como recursos visuales que configuran al sujeto y su relación con lo corporal, de acuerdo a unas afectaciones físicas. También se reconoce que su presentación frente a la cámara, corresponde a lo que el CNMH, como institución promotora de estos audiovisuales, plantea y desarrolla de acuerdo a unos intereses y una visión particular para cada audiovisual.

3.2 Criterios de Selección

3.2.1 Criterios de Selección de los Documentales

Para identificar la visualidad del cuerpo en los audiovisuales del CNMH, y responder a lo planteado en las dimensiones y las perspectivas de análisis, se hizo la selección de algunos de los documentales producidos por el CNMH durante el año 2012 y que hacen parte de las primeras investigaciones del GMH y la CNRR, estas producciones audiovisuales se encuentran publicadas en la página oficial del CNMH con interlink a la plataforma de YouTube. Allí, en su canal oficial, se presentan a la fecha y desde 2012, más de 640 vídeos³⁷, entre ellos los documentales analizados en esta investigación.

Los documentales del CNMH se hicieron importantes ya que estos responden a hechos históricos bastante representativos en el marco de la guerra y la violencia entre guerrilla, Estado y paramilitares que se da en Colombia, no obstante, se seleccionaron tres de los documentales presentados en el año 2012. Los documentales seleccionados son, primero, *Trujillo, una tragedia que no cesa* y que el CNMH presenta como la primera investigación realizada en 2008. Este

³⁷ También se observa otro tipo de material audiovisual que responde a reportajes periodísticos, seminarios sobre derechos humanos y memoria histórica, información sobre el museo de la memoria, convocatorias de investigación y otros informes que hacen parte de las diferentes listas de reproducción.

documento se presenta como el primer paso para la reconciliación nacional. El CNMH precisa que es importante estudiar esta masacre por varias razones: el compromiso del Estado con la comunidad y las víctimas directas no se ha cumplido; no se ha condenado a ningún perpetrador de la masacre, al tiempo, la comunidad sigue sometida a una ola de violencia por nuevos actores criminales (Los Machos y Los Rastrojos), en consecuencia se han presentado atentados contra el Parque Monumento, como también, la profanación de la tumba del Padre y líder comunitario Tiberio Fernández (CNR, 2008). Lo señalado hace de Trujillo un escenario de violencia múltiple y continuada, donde se hace necesaria una investigación que, a su vez, busca combatir la “amnesia nacional”, esto último a través de la producción audiovisual, buscando que el espectador pueda, por un lado, “recordar lo que no ha vivido...porque le ha sido transmitido en relato”³⁸; por otro, que pueda tener un acercamiento audiovisual a las experiencias de las víctimas.

Segundo, *La masacre del Salado, esa guerra no era nuestra* (2009), según el CNMH, es una de las más atroces del conflicto armado colombiano,

La masacre de El Salado es significativa en la historia y dinámica del conflicto armado contemporáneo en Colombia por su magnitud, la crueldad extrema de los victimarios, la escenificación pública del horror y la duración de los hechos; pero de todo ello no se derivó la condena moral a los victimarios, ni la solidaridad continua con las víctimas, ni un registro duradero del acontecimiento en la memoria colectiva nacional. (CNR, 2009, p. 109)

Este acontecimiento violento, ocurrido en la región de los Montes de María³⁹, hace parte de uno de los episodios en ascenso más sangrientos de la violencia de Colombia ocurrido entre 1999 y 2001. Por último, se selecciona el documental *Bojayá la guerra sin límites*, investigación

³⁸ Mèlich, Joan-Carles. La ausencia del testimonio, editorial Àtropos, Barcelona, 2001, p. 26.

³⁹ La ubicación geográfica de los Montes de María ha sido clave para el tránsito de mercancías y personas del interior del país hacia la costa Atlántica. Debido a esta privilegiada posición, así como a su gran potencial agroindustrial y ganadero, la región desde mediados del siglo XX ha sido de interés estratégico, tanto para los departamentos de Bolívar y Sucre como al nivel nacional. No obstante, estas condiciones favorables también han convertido a los Montes de María en escenario de extensos conflictos por la tierra y de altas dinámicas de violencia generadas por el ingreso de movimientos insurgentes, grupos paramilitares y una presencia estatal altamente represiva. En la década de los noventa, el paramilitarismo se consolidó fuertemente en la región, respaldado por los intereses de los ganaderos y los grandes propietarios de tierras. Basta comprender que para 1996 se habían creado siete de estas estructuras en la región. El crecimiento de estas organizaciones se produjo como consecuencia de la llegada a los Montes de María de las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU), que surgieron en 1994 bajo el liderazgo de los hermanos Carlos y Vicente Castaño Gil y Salvatore Mancuso. Solo entre los años 1996 y 2003 los grupos paramilitares perpetraron 42 masacres contra la población civil en la región. Los asesinatos en muchos casos se acompañaron por otros actos crueles como la destrucción de bienes civiles; actos de pillaje, tortura, y violencia sexual; desplazamientos forzados y desapariciones forzadas; incluso llegaron a regular la vida cotidiana de los habitantes de la zona [En Línea] ¿Por qué los Montes de María? (coljuristas.org) recuperado el 06/10/2021.

publicada en el año 2010. El CNMH expresa que “la masacre se destaca por la *magnitud de muertes y de daños* que ocasionó” (CNRR, 2010, p. 26). Al tiempo, evidencia que la masacre de Bojayá es “descrita como una de las más grandes tragedias humanitarias en Colombia” (CNRR, 2010, p. 15) considerada un *crimen de guerra* ya que

La población civil en estado de indefensión, quedó como escudo ante la total indiferencia de los señores de la guerra que atacaban blancos civiles de manera indiscriminada, recurriendo repetidamente al lanzamiento de armas no convencionales, tales como cilindros bomba con metralla, e impidiendo la atención y auxilio médico a las personas heridas. (CNRR, 2010, p. 13)

Estas tres producciones audiovisuales son el resultado final de algunas de las primeras investigaciones por parte del GMH y la CNRR (2008, 2009, 2010) años en los que se hicieron públicas las investigaciones documentadas en lo audiovisual. Así mismo, aborda diferentes regiones del país como son los Montes de María, Valle del Cauca y Chocó, como también, diferentes comunidades, étnicas, afro y campesinas, como actores pertenecientes a unos escenarios donde operó la violencia por medio de múltiples prácticas violentas, las cuales se asumieron como “una expresión más del menosprecio de los actores armados hacia la población civil” (CNRR, 2010, p. 14), por último, estas investigaciones fueron las primeras en ser presentadas en las Semanas por la Memoria desde 2008.

3.2.2 Criterios de Selección de las Imágenes

Para la selección de imágenes se tuvo en cuenta la estructura narrativa identificada para cada documental, ya que, en dicha estructura, se pueden identificar unas secuencias específicas que, a través de los testimonios de las víctimas, se conoce de cerca pequeños eventos que hacen parte de ese nodo amplio que es la reconstrucción de cada masacre. En estas secuencias, se presenta a unos personajes que se hacen importantes para dar un soporte de veracidad y/o continuidad a la trama narrativa que se está presentando. Lo anterior permite central el análisis sobre la selección de unas imágenes y unos personajes específicos. Esto permite tener un acercamiento; por un lado, a la lectura sobre la visualidad del cuerpo-víctima; y por otro, permite tener un acercamiento a los ejercicios de memoria que cada sujeto presenta a través de su testimonio.

Al seleccionar las imágenes, será necesario organizarlas en secuencias, estas secuencias tienen que ver con la trama o tema que está construyendo el documental en ese acto específico.

Al organizar las imágenes por secuencias, es importante darle un número a cada personaje, esto con el fin de, una vez seleccionadas las imágenes, hacer un análisis del sujeto así este haya sido presentado en diferentes secuencias. Es decir, que un personaje puede presentarse en el acto seleccionado, en dos secuencias (dos temas diferentes), pero al hacer el análisis del mismo personaje, se reunirán y se tendrán en cuenta las diferentes imágenes de la o las secuencias donde aparece el sujeto.

4. ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

4.1 Antecedentes Sociales de los Hechos Documentados

El presente apartado se presentó como un antecedente para comprender que lo sucedido en estos territorios fue un acumulado de tensiones entre diferentes actores que desembocó en un conflicto que afectó principalmente a la población civil. Lo expresado aquí permite tener una comprensión de cómo se ha configurado el sujeto a través de sus experiencias, sus entornos y sus vivencias como campos de fuerza que están en tensión y cambio permanente con otras fuerzas que atraviesan la comunidad como colectivo y a cada sujeto en lo individual.

Para empezar, se hizo conveniente recordar que Trujillo, El Salado y Bojayá fueron parte (en mayor o menor proporción), como toda la geografía nacional, del periodo conocido como la violencia⁴⁰. Este periodo, marcado por el enfrentamiento armado entre el partido liberal y conservador, fue una etapa que también desembocó en estos territorios con violencia. Tales tensiones entre los partidos conservador y liberal se agudizaron el 9 de abril de 1948 cuando en Bogotá fue asesinado Jorge Eliecer Gaitán, candidato liberal a la presidencia. Este hecho llevó a que la guerra civil estallara nuevamente, principalmente en el campo. Lo anterior generó dos hechos reconocidos en la historia colombiana: primero, el nacimiento de los “*pájaros*”⁴¹, durante el gobierno de Laureano Gómez y su fortalecimiento bajo el de Rojas Pinilla, quienes fueron reconocidos por ser sicarios y perseguidores de los liberales (Bernal & Moya, n.d.); segundo, en el sur del Tolima, en cabeza de Manuel Marulanda Vélez, se crea en 1960 el Bloque Sur, un grupo de campesinos alzados en armas que, posteriormente, hacia el año 1964, es reconocido como Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Paralelamente y, motivados por la revolución cubana en 1959, en cabeza de algunos estudiantes que viajaron a Cuba, se crea la brigada José Antonio Galán, en cabeza de (en aquella época) Fabio Vásquez Castaño primer comandante del Ejército de Liberación Nacional (ELN). Su primera acción se dio en 1964 cuando ya en territorio colombiano se llevó a cabo la marcha guerrillera del ELN que tuvo como objetivo tomar, en 1965, el municipio de Simacota – Santander.

⁴⁰ Un periodo de la historia colombiana comprendido entre 1930 y 1956, un capítulo de la historia, en el que conservadores y liberales se enfrentaron a sangre y fuego. Esta confrontación de un partido contra otro, surgió principalmente cuando los liberales asumen el poder en 1930, generando descontento en el sector conservador y la iglesia.

⁴¹ Hay que mencionar que *los pájaros* tienen en la historia un grupo antecesor que se llamó *Los Chulavitas* quienes surgieron como un grupo armado al norte de Boyacá, compuesto por jóvenes que gozaban de buena posición económica, con un fuerte odio por todo aquel que pensara diferente. Para ampliar [En Línea] Los chulavitas, ¿el origen del paramilitarismo en Colombia? - Las2orillas.

El crecimiento de estas guerrillas y su cobertura, cada vez más amplia por el territorio colombiano, llevó a crear estrategias implementadas por diversos autores. Los paramilitares⁴², por ejemplo, financiados por el narcotráfico y aliados con la fuerzas de seguridad (ejército y policía), emprendieron una lucha en contra de las guerrillas ya consolidadas en varios territorios del país. Lo anterior marcó el inicio de una confrontación armada en la que la población quedaría en medio de un conflicto cada vez más agudo. ¿El pretexto? la acción contrainsurgente que en últimas llevó a una arremetida cada vez más violenta en contra de una población que fue sometida a unas prácticas violentas o tecnologías del terror que se concentran en prácticas de tortura.⁴³ Tales prácticas se dieron a conocer inicialmente en el municipio de Trujillo y, posteriormente, se multiplicaron por todo el territorio nacional, dando paso a la creación de las “escuelas de descuartizamiento”, insignia de los paramilitares (GMH, 2016).

El fenómeno de la violencia en el que ha estado sumergida Colombia por muchas décadas se ha encargado de desvalorizar la vida de gran parte de la población, una población a la que se le han interpuesto “pasiones e intereses” por medio de una violencia desprovista de cualquier tipo de connotación ética o moral, ya que, por un lado, la alianza entre actores (legales e ilegales) con fines contrainsurgentes, condujo a la deshumanización de la población; por otro, en la misma lógica de deshumanización, los grupos guerrilleros en su lucha contra el Estado y las élites hicieron crecer tal sometimiento. Según Elsa Blair⁴⁴, lo anterior responde a una estrategia en la que no hay un enfrentamiento equitativo, ya que hay un actor que tiene el poder y la superioridad para intimidar al otro: la víctima. Quien, además, es un medio para transmitir un mensaje de dolor, que ayuda a sembrar el miedo y la zozobra por el riesgo de perder la vida si se desafía o interpela mínimamente a alguno de los actores violentos.

Para el caso de estos tres territorios (Trujillo, El Salado y Bojayá), así como para Colombia, la violencia parece estar inserta en las raíces de la población. Este breve rastreo por algunos hechos relacionados con el fenómeno de la violencia, permiten tener una mirada más

⁴² En la década del setenta aparecieron las autodefensas, un grupo de propietarios de pequeños territorios ayudado por miembros del Ejército, civiles armados que enfrentaban a los movimientos guerrilleros que recrudecían la violencia nacional y tomaban el papel de autoridad por mano propia [...] estos grupos al margen de la legalidad demostraron la incapacidad del Estado para establecer su autoridad en el territorio nacional, situación que, como se puede observar, era una constante del siglo XIX (Bernal, p. 89)

⁴³ El uso de motosierras para desmembrar aun vivas a las víctimas, los hierros candentes introducidos en los cuerpos y la aplicación de sal en las heridas abiertas, la asfixia con chorros de agua, el martilleo de dedos y el levantamiento de las uñas, en lo que pareciera adivinarse un aprendizaje de las más perversas técnicas de tortura empleadas en las dictaduras del Cono Sur.

⁴⁴ Blair, Elsa; *Mucha Sangre y Poco Sentido: La Masacre, Por un Análisis Antropológico de la Violencia*; Boletín de Antropología, Vol. 18, No. 035, Universidad de Antioquia, Medellín Colombia, 2004.

amplia sobre la violencia de la geografía nacional y su afectación en espacios más locales o regionales. Lo dicho hasta aquí, deja comprender que la violencia hace parte de la historia de cada ciudadano, ya sea que la haya vivido directamente, que haya crecido en medio de la construcción oral de una comunidad o indirectamente a través de medios de comunicación o de diversos escenarios por donde transita el sujeto y donde se habla o al menos se murmura, día a día sobre algún tipo de violencia, sea esta actual o histórica. Lo expuesto, será el punto de partida para construir las dimensiones histórico-sociales de cada una de las producciones audiovisuales que interesan a esta investigación, con base en lo que plantea cada documental.

4.1.1 Trujillo – Valle del Cauca

Trujillo, uno de los municipios más golpeados por el fenómeno de la violencia, entre los años 1988 y 1994, vivió, junto a Bolívar y Rio frío (noroccidente del departamento del Valle) un periodo escalado de la violencia, que alcanzaría su cúspide con los hechos conocidos como la masacre de Trujillo, donde, según habitantes y organizaciones humanitarias, se registraron 342 víctimas de homicidio, tortura y desaparición forzada como consecuencia de una práctica violenta entre diferentes actores, legales e ilegales.

Este recuento histórico no busca construir la historia de Trujillo, más bien, pretende hilar algunos de los hechos más representativos que a nivel nacional influyeron en Trujillo, y pueden ayudar a definir un campo de fuerzas siempre abierto, que afecta los procesos de cada sujeto dentro de un territorio específico. Un campo de fuerza que los mueve y los mantiene en constante cambio y tensión. Es por eso que basado en el libro de Atehortúa (1995) se comprende que los primeros habitantes llegaron a finales del siglo XIX. En tanto colonizadores, principalmente de Caldas y Antioquía. Al poco tiempo de asentarse en el territorio, cambiaron sus actividades de supervivencia, dedicando sus horas de actividad laboral a trabajar la tierra, promoviendo actividades productivas estables, principalmente y, a través de trueques, se enfocaron en los cultivos comerciales como el café y la madera, el ganado y la caballería.

Este tipo de “empresa colectiva”, pronto pasaría a ser de dominio privado, lo que provocó por un lado, el surgimiento de los primeros conflictos agrarios; la desigual distribución de tierras llevó a que muchos habitantes (nuevos y residentes) se convirtieran en jornaleros y trabajaran la tierra para otros, a esto se suma, que la comunidad pasó a ser soporte de grandes gamonales que se hicieron pasar por fundadores. Tales dinámicas agrarias llevaron a que los habitantes participaran, de forma contundente, en la elección de autoridades legislativas y administrativas.

Sin embargo, con la emergente participación política se incrementaron las confrontaciones, tanto de la discusión legítima, como la impartida a través de la violencia (Sánchez, n.d.).

Las secuelas del conflicto bipartidista ayudaron a la expansión y rápido crecimiento de guerrillas en el territorio colombiano. Por las montañas de Trujillo, llegaron brigadas del ELN en las que se integraron personas que fueron víctimas de despido, persecución política y estudiantes universitarios que decidieron transitar de los libros a las armas. Lo anterior, solo indicaba que poco a poco los militantes del ELN fueron teniendo más poder de la zona. Así los primeros militantes se asentarían en el cañón de garrapatas, corredor estratégico para el transporte de mercancía ilícita (Burbano, 2018).

Así, finalizando la década del ochenta, iba en ascenso un conflicto que involucraba el interés por expandir y controlar el territorio, por un lado, de la guerrilla del ELN; y por otro, de organizaciones del narcotráfico⁴⁵, estos últimos veían a la subversión como una fuerte amenaza a sus intereses para adquirir más poder y control. Sumado a lo anterior, también hubo una constante tensión en el campo social y político que involucraba intereses partidistas, como también, la promoción – desde la parroquia del municipio y de la asociación nacional de Usuarios campesinos (ANUC) – de cooperativas campesinas. Iniciativa encabezada por el padre Tiberio Fernández, quien llegó al municipio en un momento congestionado por los múltiples conflictos ya mencionados. Su labor social y promoción de las luchas sociales como parte de las acciones del pueblo consistió en pedir un mejor vivir, pero estas acciones fueron acciones vistas con malos ojos por parte de los actores que luchaban contra las guerrillas (narcotráfico, paramilitares y fuerzas de seguridad del Estado) quienes asociaron dichas movilizaciones y acciones campesinas a una presunta influencia de la guerrilla del ELN. De esta manera, Trujillo se convierte en el engranaje de múltiples conflictos, actores y tensiones, nacionales y contemporáneas, que se cruzan y se enfrentan con diferentes fuerzas en la práctica violenta (Atehortúa, 1995).

Todavía cabe señalar que el ELN realizaba extorciones a los narcotraficantes o personas pudientes de la zona (ganaderos y grandes comerciantes), a esto se suma que el ELN llevó a cabo una operación militar en contra del ejército de la Sonora, esta operación dejaría 11 soldados del ejército muertos. Esto hizo que se diera una alianza entre narcotraficantes y fuerzas de seguridad

⁴⁵ Encabezadas por Diego Montoya, alias Don Diego, y Henry Loaiza, alias el Alacrán, en cuya finca Villa Paola fueron cometidos muchos de los crímenes (CNRR, 2008, p. 19).

pública (ejército y policía)⁴⁶ para poder ejercer estrategias de control territorial. La estrategia (como ya se mencionó) fue contrainsurgente, dando como resultado uno de los más sanguinarios grupos de paramilitares, así pues, se permitían acciones que buscaban amedrentar y/o “limpiar” (asesinar) el campo social, político e institucional de toda participación insurgente.

La masacre se alimenta así de una retórica de la purificación y la asepsia social [sirve así] de legitimación frente a algunos sectores del entorno social. Sin embargo, en el contexto de Trujillo la masacre es más que eso. El objetivo subyacente responde a la secuencia o combinación de tres operaciones: sometimiento, desplazamiento y eliminación de determinados sectores de la población. O de una determinada colectividad. Es la imposición a sangre y fuego de una determinada visión del orden o de la seguridad. (CNRR, 2008, p. 20)

Trujillo hizo parte de una acumulación de hechos que concluyó con una masacre que se concibe, de acuerdo al GMH, como la “degradación de la guerra” donde los actores que mantienen el conflicto expresan un sentido deshumanizador contra la población civil, la cual fue involucrada de forma violenta y fue la más afectada en todo el largo conflicto que ha padecido Colombia, de manera general, y Trujillo, Bolívar y Rio frío, de manera particular. En este sentido, para Elsa Blair, en Trujillo se exhibe un repertorio de instrumentos y procedimientos de tortura y del terror, hasta ese momento inusitado, que se repetirá una y mil veces por la geografía nacional” (2004, p. 172).

Lo mencionado hasta aquí permite tener un acercamiento al interior de un territorio y a las múltiples fuerzas que tensionan y cambian constantemente la forma en que el sujeto, a nivel individual y colectivo, se configura como sujeto. En el caso de Trujillo, es importante destacar que la comunidad estuvo mucho tiempo sometida a prácticas violentas que atentaron no solo contra su corporalidad de manera directa, sino que afectaron el valor de la vida misma⁴⁷ complicando, aún más, una situación que de por sí ya era bastante difícil. Así se cuestionó que hubiera (en ese momento) algún tipo de esperanza. Sin embargo, la comunidad de Trujillo encontró en el recuerdo del líder y padre Tiberio Fernández un símbolo de dolor, esperanza y resistencia, que llevó a la comunidad a tomar una identidad católico-resistente.

⁴⁶ Esto lo establecería en 1995 la Comisión de Investigación de los Sucesos Violentos de Trujillo (CISVT)

⁴⁷ Esto en referencia a los casos que presenta el informe de la CNMH donde se evidencia que muchas víctimas frente al gran dolor de perder algunos familiares o familias completas en medio de este periodo en que se desarrolló la masacre, murieron de “pena moral”

El padre Tiberio, fue un líder que, gracias a su calidad humana y sentido social, ayudó a la población de Trujillo promoviendo cooperativas campesinas y alentándolos a luchar de manera pacífica, en busca de mejorar las condiciones de vida para todos los habitantes, sin importar edad o género. Desafortunadamente su llegada y su actuar coincidieron con el arribo del ELN, lo que llevó a que se convirtiera en una víctima más de la masacre. En el recuerdo están las palabras del padre quien dijo “*si es necesario derramar la sangre por los habitantes de Trujillo, con gusto la derramaré*”⁴⁸ estas palabras calaron tan hondo en la población, que ellos aún se sienten representados y cuidados por el recuerdo de él. El imaginario católico se convierte así, en un puente para confrontar la desesperanza, el miedo y el dolor que dejó la masacre. Algunas nuevas acciones de la comunidad, se articulan con el recuerdo del padre Tiberio, por un lado; por otro, con la intensión religioso-política que caracterizó a la Comisión Intereclesial de Justicia y Paz (CIJP) y que imprimió sobre las emergentes y diversas formas de memoria:

Tales como el monumento, los documentos escritos, registros visuales y las peregrinaciones. Estas últimas son prácticas de movilización social en las cuales periódicamente confluyen delegaciones de víctimas y de organizaciones de derechos humanos de Colombia y el exterior. (CNRR, 2008, p. 30)

La mujer y su rol como madre, esposa, hermana o familiar, a propósito de la identidad asumida desde el recuerdo del padre Tiberio, se convertiría también en un símbolo que permite configurar una identidad en la comunidad de Trujillo, esto en la medida que estos hechos violentos dejaron muchas viudas con varios hijos a cargo, afectando el aspecto familiar, ya que recayó en la mujer la gran responsabilidad de ser cabeza de familia, a su vez de soportar durante varios años en silencio el dolor de haber perdido sus compañeros sentimentales, sus hijos y familiares cercanos. Sumado a lo mencionado, la afectación en lo económico emergió tras comprender que la violencia atacó principalmente a los hombres de la comunidad, siendo éstos (los hombres) los encargados (en su mayoría) del sector productivo, lo que aumentaría la pobreza en la comunidad y haría más complejo el rol de las madres de familia, que guardaron sus memoria bajo un alto estado de vulnerabilidad, esto es así, ya que no solo tenían que soportar el dolor de la pérdida de alguien cercano, sino con la obligación económica (CNRR, 2008).

Después de cinco años de cometida la masacre, las mujeres de Trujillo de diferentes edades, deciden a través de AFAVIT empezar a movilizar sus voces para pedir justicia y

⁴⁸ Palabras de un testimonio expuesto en el documental Trujillo: una guerra que no cesa.

reparación integral para todos los habitantes de Trujillo. Se puede identificar que en el colectivo de mujeres que emprenden acciones para esclarecer los hechos y hacer que haya castigo para los victimarios, se encuentran mujeres que han sido afectadas no porque hayan sido blanco de persecución directa, sino que se encuentran más relacionadas con algún integrante varón de la familia que sí es objetivo de persecución; también se identifican aquellas mujeres que se convierten en un símbolo de ofensa y humillación para deshonrar al enemigo, los victimarios en este caso utilizan el cuerpo de la mujer para afectar un cuerpo colectivo (familiar) que de alguna manera está presuntamente relacionado con la subversión⁴⁹; por último, cuando se convierten en objetivo de persecución, principalmente por ir en contravía de lo que determinan ciertos actores o por transgredir su rol de mujer vinculado al estereotipo de feminidad, más inclinada a labores del hogar y la sumisión sobre lo varonil. Todo lo anterior también configuró una nueva mujer que ha transitado por diferentes hitos en el territorio, constituyendo una mujer con principios religiosos y de resistencia.

Sin embargo, no se podría decir que los dos casos anteriores (el padre Tiberio y el rol de las mujeres) identifican a toda la comunidad. Es claro que, así como se han dado procesos de reivindicación de la memoria por parte de una gran parte de la comunidad que busca reconstruir el tejido social, hay una latente tensión entre aquellos que no fueron afectados directamente y que prefieren olvidar o no hablar sobre “eso”.

La forma de asumir desde cada persona hace parte de los procesos y experiencias que ayudan a que cada sujeto configure su dimensión histórico-social. Aunque la comunidad ha estado bajo una continuada acción violenta por parte de diferentes actores (históricos y emergentes) que afectan el desarrollo diario de la vida, los habitantes pese a las tensiones existentes se dejan impregnar de lo que ha sucedido; de aquello que está en la memoria y en los cuerpos como huella imborrable e inseparable de sus vidas antes y después de la masacre; internamente la comunidad se involucra y es permeada por las fuerzas que habitan en el entorno social. Lo anterior permite ver que toda la comunidad de Trujillo a nivel social, ha configurado su existencia a través de los hechos históricos que han marcado, a todo el país de manera general; y a Trujillo, de manera particular.

⁴⁹ El caso de la sobrina del padre Tiberio pertenece a este tipo y se destaca, porque además de desaparecerla, en uno de los relatos de Daniel Arcila, él hace mención de la manera particular en que la torturaron. Además de violarla, le cercenaron los senos ante la mirada impotente del tío. En este caso, ella, y en particular su cuerpo sexuado, fue usado para deshonrarlo a él, por ser feligresa de su parroquia, pero también como sangre de su sangre, encarnando la identidad de su familia [...] (CNRR, 2008, p. 51). En esta misma lógica se inscribe en parte el caso de Esther Cayapú Trochez

4.1.2 El Salado – Montes de María

El Salado es un corregimiento del municipio de El Carmen de Bolívar y se encuentra al interior de la zona conocida como los Montes de María. El Salado en su historia fue reconocido por la prosperidad que alcanzó a inicios de la década del noventa, gracias a la producción de tabaco, productos agrícolas como ahuyama, ajonjolí, maíz, yuca y ñame y la ganadería. Es decir que El Salado fue un corregimiento que tuvo un alto crecimiento en el sector agropecuario y agroindustrial. “La prosperidad de El Salado lo llevó a contar con acueducto propio, energía eléctrica y alumbrado público, un centro de salud con instalaciones adecuadas, equipos óptimos, dotación de medicinas y personal; una escuela de primaria, un colegio de bachillerato⁵⁰” (CNRR, 2009, p. 37). Sumado a esto, el reconocimiento de El Salado se dio en la medida que se encuentra ubicado en la zona de los Montes de María donde alrededor de los años setenta fue un territorio que visibilizó grandes movilizaciones campesinas, las cuales fueron aprovechadas como estrategia social y política para la incursión de diferentes actores armados.

Hacer esta breve descripción del corregimiento permite comprender que El Salado contó con una población que, por un lado, gracias a su productividad y su alto crecimiento, buscó convertirse en municipio; por otro, y pese a diversas dinámicas sociales, fue un territorio objetivo de diferentes intereses militares, donde la población fue sometida al fuego cruzado. Esto último, permite mencionar que diferentes organizaciones guerrilleras como el Ejército Popular de Liberación (EPL), el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y finalmente las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) llegan al territorio con intereses de llenar los vacíos institucionales, sin embargo y, dado el acuerdo de paz alcanzado entre el gobierno de Cesar Gaviria (1991), el EPL y el PRT que concluyó en la desmovilización de estas dos guerrillas, llevaría a que las FARC a través de sus frentes 35 y 37 continuarían operando en la región (CNRR, 2009).

La presencia de las FARC también llevaría a que desde 1997 estructuras paramilitares como el frente Rito Antonio Ochoa⁵¹ de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) emprendiera una lucha armada contra la insurgencia y la amenaza que esta representaba para el contrabando de armas y el manejo de rutas para el narcotráfico. Esta dualidad entre los dos

⁵⁰ Defensoría del Pueblo. Resolución Defensorial No. 008. Sobre el Proceso de Retorno de la Población Desplazada del Corregimiento El Salado-Bolívar Bogotá, noviembre de 2002. p. 4. 37

⁵¹ Este frente fue subsumido por el frente Héroes de Montes de María que marcó su irrupción en ese territorio con la masacre de El Salado.

actores armados (FARC y Paramilitares) llevó a que la población no se sintiera protegida por los primeros y se sintiera amenazada por los segundos. También, es importante reconocer que la presencia de estos dos actores llevó a la población a ser estigmatizada por los diferentes actores quienes, dependiendo del bando, señalaban a la población de ser presuntos colaboradores del enemigo. Sin embargo, “la estigmatización de El Salado como pueblo guerrillero fue, sin duda, uno de los factores desencadenantes de la masacre de El Salado” (CNRR, 2009, p. 215). Siguiendo lo expresado por el CNMH se puede leer que,

La masacre suprimió los espacios, los objetos y las personas con las cuales se reproducía la cotidianidad, lo que significaba la disolución del mundo socialmente construido por las generaciones previas y la pulverización de una larga historia colectiva. También implicó la disolución de las tramas sociales y culturales donde se desenvolvían los proyectos de vida y donde adquiriría sentido la vida misma. (CNRR, 2009, p. 316)

Como ya se mencionó, la región de los Montes de María fue un escenario donde se dieron importantes luchas por la tierra desde la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC). Esa lucha por la tierra llevó a que la población fuera sometida a la “criminalizante fórmula de los «guerrilleros de civil»” (CNRR, 2009, p. 18) en la que se convierten en objetivo militar, a la vez que sufren de rechazo social. En tal sentido,

El origen del estigma como pueblo guerrillero a menudo no se apoya en evidencia sino en suposiciones sin fundamento. Muchos asumen que no es posible la coexistencia de la población civil y la guerrilla en un territorio sin que haya legitimación, identificación y complicidad; pero la banalidad con que se origina un estigma contrasta con la perversidad de sus consecuencias en un contexto de guerra. (CNRR, 2009, p. 215)

Aquí es importante resaltar que la guerrilla que incursiona en El Salado es ante todo militar diferente a la de los años ochenta⁵², es decir, la lucha por el control del territorio incluyendo el control sobre la movilización y el accionar de la población se hace más importante que la influencia que esta pueda dar a su confrontación militar contra el Estado y las élites. Se comprende así, que la intención de la guerrilla, en esta nueva etapa militar, responde más a unos intereses en el territorio que en concentrar apoyo de la población.

⁵² La vía de acceso al poder que había concebido la guerrilla de las FARC se basaba en la estrategia de la «combinación de todas las formas de lucha», como acumulación simultánea de legitimidad política, influencia social y poder militar para precipitar una situación insurreccional que derivara en el colapso del Estado y su sustitución por el nuevo poder revolucionario. Aquí la influencia social y el contacto con la comunidad era importante (CNRR, 2009, p. 216)

Los paramilitares y las FARC entonces, tienen intereses que generan disputas por el control del territorio y la población, en esta confrontación armada, la población es sometida a la constante acusación primero, de ser guerrilleros o colaboradores de la guerrilla, lo que los pone en una posición de peligro frente a los paramilitares y las fuerzas de seguridad estatal; segundo, la guerrilla, al tiempo, los señala de paramilitares o colaboradores y los convierte en blanco de su accionar. En últimas, la población del Salado se ha visto, durante mucho tiempo, sometida a la constante estigmatización ya que, los actores armados han reordenado el espacio nacional en función de sus propias escalas de valores y patrones políticos y les han asignado roles binarios a las poblaciones en sus interacciones en los mapas de la guerra (CNRR, 2009, p. 19).

Se puede concluir, en este recuento histórico-social, que la estigmatización ha sido el punto de partida para que diferentes actores armados hayan emprendido una estrategia violenta y represiva en contra de la población, esto es visible no solo en esa región del país, sino que, es algo que se replica y se utiliza para justificar el accionar violento en el cual, primero, se le trasfiere la culpa a la víctima y, segundo, se genera una situación de rechazo comunitario, es decir, que la misma población justifica el accionar contra algunos de ellos porque “en algo estaría metido”, “algo habrá hecho” lo que pone aún en mayor riesgo a la memoria colectiva.

Este señalamiento anticipado desdibuja las medidas disciplinares y de control al que ha estado sometida la población, quienes en medio de un escenario bélico y con pocas o nulas opciones de participación o discusión, han tenido que asumir diferentes posiciones. Siguiendo a Pallares (2000) se identifican tres tipos de relación entre la población y un actor armado: el primero, el actor condescendiente, quien acepta la autoridad que impone el actor armado; segundo, el reticente, es quien se opone a la presencia de la guerrilla; y tercero, el actor vacilante es quien se adecúa a circunstancias particulares. En otras palabras, en tal sometimiento a la población hay unos que por miedo a represalias no pueden expresar abiertamente su rechazo, mientras otros, ya sea por convicción o miedo, aceptan el proyecto político del actor armado, sin que, necesariamente, se convierte en militante de la organización armada. Sea cual sea la opción, siempre hay una subordinación que se da, principalmente, por la relación de poder de quien tiene el arma y aquel o aquellos que no la poseen.

Eso puede convertir a cualquier pueblo en aliado forzoso o, por el contrario, en enemigo radical, del cual hay que deshacerse al costo que sea. Así fue prácticamente desocupado

El Salado. Así han sido literalmente borrados del mapa muchos pueblos de Colombia. (CNRR, 2009, p. 20)

4.1.3 Bojayá – Bajo Atrato

Para los habitantes de Bojayá la vida cambió cuando la violencia empezó a apoderarse del territorio alrededor de los años 60' y que poco a poco se agudizó extendiéndose y siendo más visible desde 1996. Desde entonces la población sintió que su territorio se convirtió en objetivo militar donde confluían diversos intereses y actores que ejercían control sobre la cotidianidad por medio de las armas. “Los habitantes de Napipi, corregimiento de Bojayá ubicado sobre el río Atrato y cercano a Bellavista, señalan con claridad que desde enero de 1997 los paramilitares ya habían entrado a sus territorios” (CNRR, 2010, p. 38). Su objetivo (o eso fue lo que expuso la población) era desplegar una acción militar para desplazar a la guerrilla de las FARC y militantes de la Unión Patriótica (UP)⁵³, a los cuales señalaron abiertamente de pertenecer o ser copartidarios de la postura política de la insurgencia armada en cabeza de la guerrilla. En relación a esto último, con “lista en mano, los paramilitares procedieron a desaparecer y a asesinar a quienes acusaban de ser «colaboradores de la guerrilla»” (CNRR, 2010, p. 38).

Es así como a principios del año 1997 y bajo conocimiento de las autoridades locales (alcaldes y policía) se instalaron los paramilitares definitivamente en Vigías del Fuerte, donde de inmediato tomaron acciones arbitrarias contra la población como la restricción de alimentos, al tiempo, por medio de carteles, buscaron infundir el miedo en la comunidad.⁵⁴ En su llegada al territorio, raptaron 22 personas acusadas (según los paramilitares) de tener nexos con la guerrilla, aunque muchas personas víctimas de esas primeras acusaciones solo eran miembros de la UP, otros no tenían vínculo alguno ni con el movimiento político ni con la guerrilla.

En su asentamiento en la región, los paramilitares encontrarían en la mujer una forma de humillar al enemigo, de someterlo al sufrimiento y a la tortura. Lo anterior se llevó a cabo cuando las mujeres fueron sometidas a violencia sexual por parte de los paramilitares, muchas

53 La Unión Patriótica (UP) «surgió como una convergencia de fuerzas políticas a raíz del proceso de negociación adelantado a mediados de la década de 1980 entre el gobierno del presidente Belisario Betancur y (...) las FARC. En 1984, se presentaron los primeros asesinatos y «desapariciones» forzadas. Tras las agresiones se percibía la actuación de agentes estatales o de integrantes de grupos paramilitares. Las constantes violaciones a los acuerdos firmados, hicieron que se rompieran las negociaciones entre el Gobierno y la guerrilla. Los miembros de la nueva coalición quedaron en una situación de alto riesgo, pues al ser acusados abiertamente de ser portavoces de la insurgencia armada, los organismos estatales no les brindaron ninguna protección efectiva. Así comenzó un proceso de exterminio que se ha prolongado por más de 20 años. Cepeda, Iván. 2006. «Genocidio Político: el caso de la Unión Patriótica en Colombia». En: *Revista Cetil*. Año 1, No. 2, septiembre de 2006, pp. 101-112. En: <http://www.desaparecidos.org/colombia/fmcepeda/genocidioup/cepeda.html>.

54 En Bellavista, los paramilitares, por órdenes de alias «el Lobo», colocaron un cartel donde se leía: «Muerte a los sapos» (CNRR, 2010, p. 39).

veces en presencia de su pareja sentimental, quien era señalado de tener un vínculo con la subversión. Sin embargo, el abuso sexual a mujeres más jóvenes y sin pareja evidenciaría que este actuar no tenía que ver con intereses de atacar directamente a miembros de la guerrilla, sino que era una práctica violenta cometida para seguir sometiendo a la población a su disciplina y control. Este sometimiento también fue impuesto por la limitación a la movilidad y circulación de alimentos, los cuales fueron relacionados por los paramilitares como productos de abastecimiento para la guerrilla.

Lo que siguió hasta el año 2000 fue la expansión planificada del proyecto paramilitar, mediante la instalación de bases fijas en Riosucio, Murindó, Beté y Quibdó, y el ejercicio de un mayor control sobre las zonas rurales a lo largo del río Atrato. Paralelamente se dio una fuerte militarización por parte de la Fuerza Pública mediante el desarrollo de diversos operativos e instalación de puestos de Policía en casi todos los municipios del departamento, especialmente los del Bajo y Medio Atrato, y la creación y/o refuerzo de unidades tácticas de la IV Brigada del Ejército y de la Brigada Fluvial de Infantería de Marina No. 1, de la Armada. (CNRR, 2010, p. 41)

Lo anterior llevó a que la población denunciara a través de algunas instituciones y organizaciones comunales, la complicidad del ejército como fuerza pública al servicio del Estado y los paramilitares que, en conjunto, realizaban acciones de mutuo beneficio contra la acción insurgente.⁵⁵ No obstante, este accionar se mantendría en el tiempo hasta que, a inicios del 2000, se presentaría una fuerte incursión de los frentes 57 y 34 de la guerrilla de las FARC que tuvieron como objetivo principal el ataque al puesto de policía y el desplazamiento de los paramilitares instaurados en el territorio. Este ataque sería el inicio de su definitiva instauración en el territorio que se dio poco después y, a causa de la salida del ejército quien había llegado después del primer ataque de la guerrilla. Esto último permitió a las FARC consolidar su control sobre el Medio Atrato. De esta manera, las FARC harían presencia en el territorio desde el año 2000 al 2002, tiempo en el cual “se concentró en el ejercicio de un control social tendiente a la identificación y represión de cualquier forma de colaboración a los paramilitares” (CNRR, 2010, p. 43).

⁵⁵ La realización de retenes sobre los ríos, patrullajes en zonas rurales y cabeceras municipales, la restricción a la circulación de alimentos y medicamentos, y el desarrollo de operaciones conjuntas (CNRR, 2010, p. 42).

Para abril del 2002 los paramilitares organizaron y planearon la incursión en Vigías del Fuerte donde el jefe paramilitar dio a conocer los propósitos que tenían con la región. Frente a esto, algunos líderes de la población expusieron lo redactado en el documento *Declaración por la Vida y la Paz*, el cual habían leído públicamente a las guerrillas de las FARC en 2001⁵⁶, con la intención de que los habitantes no fueran involucrados en el conflicto armado que estaba a punto de reactivarse en la región. No obstante, la respuesta por parte del jefe paramilitar fue la de seguir adelante con sus objetivos de “limpiar el Atrato” como habían hecho, según el jefe paramilitar, en Urabá. De este modo y, hasta finales de abril, “al aeropuerto de Vigía llegaron varias avionetas -una de ellas con la sigla AUC-, en las que se movilizaban varios integrantes y jefes paramilitares que venían a pasar revista de las tropas y a ultimar detalles de la operación” (CNRR, 2010, p. 51). Al tiempo, las FARC frente a la inminente amenaza de un ataque paramilitar primero, tomaron control total sobre el río Atrato restringiendo el paso de la población y los alimentos; segundo, al oriente de Vigías concentraron unos 800 a 1000 combatientes; tercero, los frentes 5, 34 y 57 del Bloque Móvil José María Córdoba incursionaron también a la cabecera municipal de Vigías del Fuerte.

Inicialmente, la confrontación entre los dos grupos armados se desarrolló de orilla a orilla del río, pero hacia la mitad de la mañana la guerrilla empezó a cruzar el Atrato y a desembarcar en la punta norte de Bellavista, en el barrio Pueblo Nuevo. Allí había un emplazamiento de paramilitares, quienes con esta acción se vieron obligados a cruzar el puente colgante sobre Caño Lindo, que comunicaba al barrio con el resto de la cabecera municipal y por ello el combate se concentró en el dominio de este puente. (CNRR, 2010, p. 54)

En medio de la confrontación con los paramilitares, las FARC usaron cuatro cilindros-bomba, de los cuales, el primero impactó en una vivienda sin causar heridos ni muertes; el segundo, cayó en el centro de salud, este no estallaría; el tercero, fue el que ocasionó las consecuencias más desastrosas para la población, ya que el impacto de este cilindro-bomba ocasionaría víctimas fatales, heridos y la destrucción de la iglesia en una comunidad devota a su religión; el cuarto cilindro y, pese al movimiento de los paramilitares después del impacto en la iglesia, sería en la Casa de las Misioneras Agustinas, donde alrededor de la estructura se resguardaron los paramilitares, sin embargo, este cilindro tampoco estalló.

⁵⁶ Para ampliar remitirse a informe de la CNRR (2010).

Lo anterior permite centrar la atención en las consecuencias que tuvo la masacre no solo en la afectación directa a la vida, sino a las tradiciones, costumbres y creencias que tienen las poblaciones afro e indígena. La iglesia al ser la más afectada en el ataque, también ubica a los sobrevivientes frente a una fractura (individual y colectiva) en el que un lugar sagrado, de especial devoción y respeto, es destrozado por actores externos a sus tradiciones. Es decir que esta masacre es “un atentado contra la comunidad, contra los inocentes y contra la Diócesis, que tiene una larga trayectoria como acompañante de las comunidades afro-descendientes en la región, mereciendo el aprecio y el respeto de la comunidad” (CNRR, 2010, p. 99).

Lo anterior responde a que la población sufrió daños sociales y culturales que se ven reflejados en la afectación de lo sagrado y la protección representada en la fe. Es decir que no solo el cuerpo fue afectado en lo físico, sino que, al tiempo, sus convicciones religiosas fueron fracturadas. Esto último se puede leer en la medida que se llegó a transformar tal perspectiva de fe, toda vez que la iglesia entendida como el lugar donde reposaba la tranquilidad, la paz y la protección, comenzó a ser leída en clave de miedo y muerte. Esto explica que las personas que se encontraban resguardadas en la iglesia lo hicieron no solo porque era la única edificación en cemento, sino por su vínculo espiritual con el lugar, y por su compromiso, admiración y confianza para con el sacerdote del pueblo.⁵⁷

A esto también se suma la imposibilidad por parte de la población de cumplir con sus rituales, los cuales responden a una tradición histórica y social que ha sido transmitida a través de diferentes generaciones y que han marcado la cotidianidad, configurando unos modos de vivir como momentos particulares donde se relaciona la vida y la muerte de los habitantes del territorio.

4.2 Contexto Social de la Producción Audiovisual

Para el siglo XX Colombia estuvo marcada por un periodo en el que crecían rápidamente diferentes prácticas y actores de la violencia. Este periodo se caracterizó por la transición de una violencia bipartidista al surgimiento de una violencia subversiva y, con esta forma de violencia, la emergencia de grupos paramilitares que fueron apoyados y financiados por el narcotráfico, grandes comerciantes y ganaderos de diferentes territorios, a esto se suma, el apoyo que

⁵⁷ La reunión de la gente en la iglesia se dio además por la presencia del Padre Antún Ramos, quien representaba para la comunidad una figura de protección porque muchas veces acudió y actuó en su defensa frente a la arbitrariedad de los grupos armados (CNRR, 2010, p. 100).

recibieron por parte de algunos dirigentes políticos⁵⁸ y las alianzas con las fuerzas de seguridad del Estado. Bajo este plano histórico, la masacre de Trujillo fue marcada por algunos años de violencia (1988 – 1994) en los cuales, según el CNMH, “se registraron, según los familiares y organizaciones humanitarias, 342 víctimas de homicidio, tortura y desaparición forzada”.⁵⁹

Pese a la continua violencia en la que estuvo sumergida Colombia, fue hasta la expedición de la Ley 387 de 1997 que se ubicó en la agenda política la necesidad de atender la situación de desplazamiento, pues esta Ley estipuló “medidas para la prevención del desplazamiento forzado; la atención, protección, consolidación y estabilización socioeconómica de los desplazados internos por la violencia”⁶⁰. Bajo la misma premisa de atender el desplazamiento forzado en el mismo año se expide la Ley 418 de 1997, “por la cual se consagran unos instrumentos para la búsqueda de la convivencia, la eficacia de la justicia y se dictan otras disposiciones.”⁶¹. Esta Ley sería prorrogada por la Ley 548 de 1999, “mediante la cual se dictaron disposiciones para facilitar el diálogo y la suscripción de acuerdos con grupos armados organizados al margen de la ley para su desmovilización, reconciliación entre los colombianos y la convivencia pacífica” (Ulloque, 2009, p. 35). Pese a los esfuerzos por intentar crear un marco jurídico que permitiera el acercamiento al diálogo con diferentes grupos armados al margen de la Ley, el siglo XX concluía con un país

“en una profunda recesión [...] La guerra entre paramilitares y grupos guerrilleros se recrudeció. El paramilitarismo se extendió en casi todo el país, asesinó a más de 500 personas y causó desplazamiento de poblaciones [...] Aunque el país vive un proceso de paz, esto ha significado el escalamiento de la guerra”. (El Tiempo, 1999)⁶²

El siglo XXI por su parte, parecía apuntarle a un nuevo periodo que buscaba la paz en el contexto colombiano. El presidente de la época (1998 – 2002), Andrés Pastrana, retomaba de forma oficial los diálogos con la guerrilla de las FARC-EP. Pese a esto, Colombia seguía sumergida en una creciente ola de violencia ejecutada por diferentes grupos armados (FARC, EPL, ELN, AUC) actores que, como ya se mencionó, llevaron a que la población haya sido la más afectada y haya estado sometida al fuego cruzado de uno o de otro bando, quienes

⁵⁸ Aquí hay que poner el apoyo que recibieron las convivir en su formación.

⁵⁹ La masacre de Trujillo: una tragedia que no cesa - Centro Nacional de Memoria Histórica (centrodememoriahistorica.gov.co) recuperado el 13/12/2021

⁶⁰ Ley 387 de 1997

⁶¹ Ley 418 de 1997

⁶² Archivo Digital de Noticias de Colombia y el Mundo desde 1.990 - eltiempo.com recuperado el 08/03/21

interpusieron sus intereses, incluso por encima de la vida de los habitantes de dichos territorios. De esta manera a mediados de febrero del año 2000, pleno inicio del siglo XXI y casi un mes después de iniciados los diálogos entre la presidencia y las FARC, las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) perpetraron la masacre en el corregimiento del Salado, en el departamento de Bolívar, dejando según datos del CNMH, 60 personas asesinadas. Este hecho solo se sumaría a “la más sangrienta escalada de eventos de violencia masiva ocurridos en Colombia entre 1999 y el 2001”⁶³.

Así entonces, en el plano colombiano, el inicio del nuevo siglo deja a los colombianos cansados de las acciones violentas, por parte del narcotráfico, de las guerrillas de las FARC, el ELN y el hostigamiento por parte de paramilitares y agentes del ejército y policía, que señalaron a la población como colaboradores o simpatizantes de uno u otro bando. En el ámbito internacional, los sucesos del 11 de septiembre del 2001⁶⁴, llevarían a que Colombia asumiera una lógica militar enfocada en vencer el terrorismo, situación asumida luego de que Estados Unidos y la Unión Europea señalaran a cualquier grupo alzado en armas como terroristas (Osorio, 2012).

Bajo este contexto, el proceso emprendido por Andrés Pastrana, en cabeza del gobierno nacional y las FARC llegaría a su fin en medio de la guerra en el año 2002. En este mismo año, el 2 de mayo, en Bellavista, municipio de Bojayá, mueren, según el CNMH, 80 personas, entre ellas 48 menores de edad, como resultado de enfrentamientos entre las FARC y los paramilitares de las AUC. Posteriormente, hacía mediados del mismo año, el gobierno y las AUC firmarían el Acuerdo de Santa Fe de Ralito, en el cual acuerdan empezar un proceso de negociación para alcanzar la paz nacional.

“La agenda de este proceso giró alrededor del proceso de desmovilización, pues no hubo planteamientos respecto a reformas del Estado o determinadas políticas públicas. Ello se observa en el marco jurídico que se estableció para la negociación, la recordada Ley 975 de 2005 más conocida como ley de Justicia y Paz”.⁶⁵

Esta Ley, sin embargo, no sería determinante en el proceso de desmovilización de los paramilitares de las AUC. Esto se hace evidente al recordar que este proceso empezó en

⁶³ La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra - Centro Nacional de Memoria Histórica (centrodehistoriahistorica.gov.co) recuperado el 08/12/21

⁶⁴ El atentado de las torres gemelas en EE.UU

⁶⁵ Procesos de paz en Colombia (pares.com.co) recuperado el 08/03/2021

diciembre de 2002 con las conversaciones clandestinas entre el gobierno y los jefes paramilitares, reuniones que dieron como resultado el Acuerdo de Santa Fe de Ralito en el año 2003 y las primeras desmovilizaciones al terminar dicho año. Para el siguiente año, julio de 2004, en Tierra Alta, Córdoba, se abrió una zona para que los altos jefes paramilitares organizaran el proceso de desmovilización hasta el 2005, en la llamada “mesa única de diálogo” (González, 2014, p. 13). Acciones que se llevaron a cabo sin que hubiera un marco jurídico favorable para las víctimas.

Este acercamiento cronológico al proceso de desmovilización de las AUC devela que el proceso de desmovilización fue motivado, en primera medida, por unos acuerdos y compromisos políticos pactados entre el Estado y los paramilitares. Aquí se encontró, de acuerdo al proyecto de Ley Estatutaria 85 de 2003, que

Ese proyecto ofreció a los desmovilizados una ruta suave de beneficios penales, libertad condicional con trabajo social y gestos de perdón y reparación a las víctimas. El contexto de confianza en el cual se firman esos acuerdos y se realizan las desmovilizaciones quedó ilustrado con la invitación a los jefes de las AUC a intervenir ante el Congreso de la República que en pleno aplaudió a Salvatore Mancuso, Ramón Isaza y Ernesto Báez cuando fueron recibidos como héroes el 28 de julio 2004. (González, 2014, p. 13)

Este proceso generaría inconformidad entre diferentes sectores de víctimas y organizaciones de derechos humanos que cuestionaban la Ley 975 de 2005⁶⁶ al argumentar que dicha Ley “no era un instrumento eficaz para la búsqueda de la paz y la reconciliación nacional y más bien parecía, una iniciativa de perdón, olvido e impunidad para favorecer a los responsables de abusos contra el DH y el DIH”⁶⁷. Con base en esto último, el CNMH expone que los paramilitares “buscaron beneficiarse y al efecto extendieron por vía de las armas su dominio económico y político en la región y en las instituciones, estableciendo para tal fin fuertes nexos con políticos y sectores de la economía regional” (CNMH, pag.501).

Se evidencia que la Ley 975 de 2005, Ley de Justicia y Paz, ha sido el centro de fuertes tensiones entre el gobierno nacional y sectores que sostenían que dicha Ley promovía la impunidad de actores armados que cometieron acciones violentas despiadadas contra la

⁶⁶ El marco normativo que establece los procedimientos que conceden legalidad a la situación jurídica de las personas desmovilizadas, tanto colectiva como individualmente, se concentra básicamente en dos leyes, la 782 de 2002 y la 975 de 2005, y en sus decretos reglamentarios (COLJURISTAS, 2007, p.13).

⁶⁷ Ley de Justicia y Paz dio paso a desmovilización de AUC (pares.com.co) recuperado 08/12/2021

población civil. Aunque dicha Ley pretendía buscar la verdad, la justicia y la reparación a las víctimas, se evidenció en su aplicación que no se alcanzó a consolidar ninguno de estos aspectos que permitiera resarcir a las víctimas.

La no garantía en medidas de atención para las víctimas y las comunidades afectadas empezó a generar indignación entre los colectivos de víctimas que veían cómo los paramilitares accedían a una serie de beneficios por parte del Estado, mientras ellos seguían relegados a la espera de atención. “De hecho, las restricciones de aplicación parecen indicar que se trata de un procedimiento especial diseñado exclusivamente para otorgar prerrogativas a los miembros de los grupos paramilitares que se desmovilizaron colectivamente” (COLJURISTAS, 2007, p. 23). Sin embargo, y pese a la falta de garantías, La Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) se creó bajo la Ley de Justicia y Paz de 2005 con el objetivo de garantizar la participación de las víctimas en los procesos de esclarecimiento judicial, presentar un informe sobre el origen y evolución de los grupos armados ilegales y hacer un seguimiento a los procesos de desmovilización (Art. 51).

La CNRR en el periodo en que estuvo activa logró materializar cinco informes sobre casos emblemáticos de masacres cometidas en El Salado, Trujillo y Bojayá, y, presentó, otros dos informes que recopilaron prácticas de memorias emprendidas desde diferentes comunidades, la violencia cometida contra mujeres y la situación de desplazamiento forzado y despojo de tierras. De esta manera, el manejo que se le había dado a las víctimas comienza a tener cambios y ahora son las víctimas partícipes en la construcción de verdad. Esta participación se vincula con una lucha que busca que sean reconocidos como sujetos políticos y que, al tiempo, se empiecen a dar las necesarias medidas de atención y reparación que el Estado colombiano a través de los años le ha dificultado.

El Grupo de Memoria Histórica (GMH) que surgió en 2007, como subcomisión de la CNRR y adscrito posteriormente en el año 2011 al Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) presentó a Colombia en el año 2013 el informe *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* como un

Resultado del trabajo adelantado por el equipo de investigación del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, en el marco de la Ley 975 de 2005, y ha sido consolidado en el Centro Nacional de Memoria Histórica, adscrito

al Departamento Administrativo Para la Prosperidad Social, en virtud de los Decretos Ley 4155 y 4158 de 2011, en concordancia con la Ley 1448 de 2011. (GMH, 2016)

No obstante, en los años previos a la expedición de esta Ley, por parte de las administraciones de Álvaro Uribe (2002 - 2006 y 2006 – 2010), se negó la existencia en Colombia de un conflicto armado interno, por el contrario, se dirigió la mirada hacía una amenaza terrorista encabezada, principalmente, por las FARC. El Estado, en esta lógica, no asumió algún tipo de responsabilidad con las víctimas, ni con la crisis nacional en términos de guerra y violencia. De esta manera, una gran parte del sector de víctimas, organizaciones de derechos humanos y opinantes independientes declararían estos procesos bajo la Ley de Justicia y Paz como un instrumento para la impunidad de actores directos, implicados en violaciones del DIH contra la población.

Ya para el año 2010 y después de pasar por hechos como la expedición de la Ley 795 de 2005 y algunos escándalos políticos como la parapolítica y los falsos positivos, entre otros⁶⁸. Las guerrillas de las FARC y el ELN continuaban operando, al tiempo, nuevos actores armados, nombrados como Bandas Criminales (Bacrim)⁶⁹, conformadas por sujetos que no entraron en el plan de desmovilización de los paramilitares, siguieron ejerciendo su vida delincencial en la clandestinidad. Bajo este contexto llega al poder Juan Manuel Santos, quien se presentó como la continuidad de la seguridad democrática de las dos administraciones anteriores.

Este nuevo presidente intentaría dar un nuevo lugar a las víctimas que para entonces, habían sido relegadas y encontraban vulnerado su derecho a la verdad, reparación y justicia. Esta apuesta empezaría al admitir que en Colombia sí existe un conflicto armado interno. Además, el Estado asumía su rol como actor y victimario de un conflicto sumamente complejo y que requiere unas serias transformaciones en las políticas públicas con el fin de frenar la masiva violación a los derechos humanos que lleva seis décadas en el país.

⁶⁸ Parapolítica, la yidispolítica, las chuzadas a las llamadas de magistrados, periodistas y políticos; el del hacker Sepúlveda; el de su ex ministro de Agricultura Andrés Felipe Arias, en el caso de Agro Ingreso Seguro; el de Óscar Iván Zuluaga, cuya campaña para la Presidencia fue financiada por Odebrecht; el enfrentamiento que tuvo en su gobierno con los magistrados de la Corte Suprema de Justicia, y hasta la frívola noticia de una supuesta violación a una periodista. Y por último, la investigación que le está haciendo la misma Corte por la manipulación de los testigos en contra de Iván Cepeda. Los escándalos de Álvaro Uribe (elheraldo.co)

⁶⁹ Después del proceso de DDR con las Autodefensas Unidas de Colombia adelantado por el ex presidente Álvaro Uribe Vélez en su primer periodo de mandato, a través de la Ley de Justicia y Paz, se dio el surgimiento de nuevos grupos armados ilegales, denominados por organismos de inteligencia, policiales y militares como Bandas Criminales Emergentes -Bacrim-, las cuales se entienden como organizaciones criminales significativamente armadas que surgen en la dinámica posterior a la desmovilización de los grupos paramilitares en Colombia [En Línea] Bacrim, de amenaza creciente a peligro inminente* - Universidad del Rosario (urosario.edu.co)

De lo anterior se puede señalar que el conflicto ha dejado, en el tiempo, largas fracturas en los tejidos sociales. La falta de atención a las víctimas y comunidades afectadas pone en constante tensión las políticas de memoria que emergen de la necesidad de resarcir a un grupo de personas específico. No obstante, estas políticas parecen haberse inclinado a prácticas que, de una u otra forma, conducen al olvido. En este sentido, las víctimas están constantemente circulando en espacios en los cuales se hacen más visibles y también, están más propensas a ser revictimizadas. En ambos casos hay una insatisfacción por las condiciones en las que viven después de que sus condiciones pasadas fueran destruidas. Más aún, pesa en la tranquilidad de las víctimas el hecho de saber que gran parte de los perpetradores de hechos tan violentos gozan de impunidad. Todo lo mencionado hace parte del conglomerado de inconformidades que han expuesto las víctimas y las organizaciones que las acompañan en diferentes procesos. Esta situación hace evidente la conclusión de que tal deficiencia en materia de legislación y justicia para de víctimas es uno de los antecedentes más relevantes para la creación de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras.

La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, Ley 1448 de 2011, reconoce que sí hay un conflicto interno y que el Estado colombiano, como garante a la vida y el vivir dignamente, debe brindar reparación y garantías de no repetición de estos hechos a todos los sujetos que, con ocasión del conflicto armado interno, hayan sido afectados⁷⁰. Esta Ley estipula que se deben adoptar medidas efectivas a nivel individual, colectivo, material, moral y simbólico que alcancen los medios para reconstruir los proyectos de vida de las personas afectadas por el conflicto. Lo anterior responde a

Un marco de justicia transicional, que posibiliten hacer efectivo el goce de sus derechos a la verdad, la justicia y la reparación con garantía de no repetición, de modo que se reconozca su condición de víctimas y se dignifique a través de la materialización de sus derechos constitucionales. (Art. 1)

Ante esta Ley las víctimas manifestaron, principalmente, por medio del Movimiento de Víctimas de Crímenes del Estado (MOVICE), que no se les dio participación en el debate para su creación y, de este modo, se desconoció la voz de los afectados. Esto ocasionó que la definición de víctima, asumido en esta ley, quede en un universo amplio y ambiguo (si se quiere), ya que, excluye a las víctimas de crímenes perpetrados antes del 1 de enero de 1985, a sujetos afectados

⁷⁰ Para ampliar revisar Art. 3 de la Ley 1448 de 2011.

por el desplazamiento forzado antes del año 1991 y a las víctimas de exilio. Tampoco, reconoce a las personas sometidas a tortura, violencia sexual, tratos crueles e inhumanos, asesinatos y desaparición forzada cuando pertenecen a grupos armados. Desconoce además a los afectados de las llamadas “Bacrim” por considerar que no se trata de grupos paramilitares.

Bajo este plano, los intereses de las víctimas parecen no ser asumidos en su totalidad por la Ley 1448, lo que lleva a pensar que se vincula en las lógicas de exclusión que se reconocen en la Ley 975 de 2005. Frente a esta situación, las víctimas han generado acciones de reparación, de memoria y políticas que han forjado tensiones con el Estado colombiano para que, primero, se dé plena garantía en la aceptación de su responsabilidad en las causas, consecuencias y mantenimiento en el tiempo del conflicto; y segundo, su obligación para reparar a las víctimas.

Las acciones emprendidas por las víctimas tomarían mayor visibilidad, en parte, por la creación del Centro Nacional de Memoria Histórica, que con ocasión de la Ley 1448 y, dando cumplimiento a su artículo 146, tiene la labor de “diseñar, crear y administrar el Programa de Derechos Humanos y Memoria Histórica de que trata el artículo 144 de la ley”⁷¹. Su objetivo es “reunir y recuperar todo el material documental, testimonios orales y por cualquier otro medio relativos a las violaciones de que trata el artículo 3° de la presente Ley” (Ley 1448 de 2011, Art. 147). De esta forma, “reconocer, visibilizar, dignificar y humanizar a las víctimas son compromisos inherentes al derecho a la verdad y a la reparación, y al deber de memoria del Estado frente a ellas” (GMH, 2016, p. 14).

El resultado de la actividad del CNMH ha contribuido a la investigación y esclarecimiento de causas y actores que han degradado y prolongado el conflicto durante más de medio siglo. Se habla aquí de la construcción de una cantidad importante de informes (libros, documentales, podcast, informes especiales, entre otros) en los cuales las víctimas han podido participar no solo de forma verbal en los documentos escritos, sino que su visibilidad, a través de las diversas producciones audiovisuales que ha consolidado el CNMH, ha aportado de manera significativa, como una forma de reparación simbólica, a la comprensión del conflicto desde la perspectiva de quién vivió lo ocurrido con su territorio y su población, una percepción de alguien que puede decir “yo estuve ahí”. Simultáneamente, estos documentos (visuales, audiovisuales, auditivos y escritos) están “a disposición de los interesados, de los investigadores y de los ciudadanos en general, mediante actividades museísticas, pedagógicas y cuantas sean necesarias

⁷¹ Contexto - Centro Nacional de Memoria Histórica (centrodememoriahistorica.gov.co)

para proporcionar y enriquecer el conocimiento de la historia política y social de Colombia” (Art. 147).

En cuanto a los documentales producidos por el CNMH estos se encuentran en su canal de YouTube oficial junto a otros informes audiovisuales. Tales producciones toman el argumento de las víctimas como eje central de su construcción narrativa para dar veracidad a los hechos relatados y reconstruidos desde los testimonios de las víctimas que participan de estas producciones. Aquí se observa que, los primeros documentales responden a los primeros años de investigación por parte de la CNRR, el GMH (2008, 2009 y 2010) y que el CNMH decide llevar a un formato visual para llevar la voz de las víctimas a otros escenarios sociales que permitan construir un imaginario colectivo.

“Las iniciativas en torno a la memoria de las víctimas se han ido multiplicando en diversos escenarios sociales cobrando mayor relevancia desde la década del 2000 en el marco de las políticas estatales” (Herrera & Pertuz, 2015, p. 916). De esta forma, su visibilización ha sido parte de una lucha permanente por ser reconocidos como seres políticos, transformadores y multiplicadores de discursos que motivan el dialogo entre ellos y la sociedad en general; un proceso que construye sentidos y significados a través de la experiencia.

Igualmente, la recuperación de estas memorias no oficiales, inscritas en el conflicto armado colombiano, son “memorias de un sufrimiento que es narrado, agenciado y representado por los dolientes”, cuya naturaleza es reparadora y movilizadora del duelo; asimismo, la recuperación de la memoria constituye un esfuerzo colectivo que no solo se encamina a relacionar pasado, presente y futuro, sino también a víctimas, hechos y responsables. (CNRR, 2009, en Delgado, 2015, p. 125)

En lo que respecta a la construcción narrativa de cada documental, estos han tomado a la víctima y su historia de vida como protagonista. Esta visibilidad que se le empezaba a dar a las víctimas se convertía, a su vez, en un medio para que las víctimas pudieran seguir manifestando su inconformidad frente a la construcción de un marco jurídico que no es garante de cumplir el total de las demandas exigidas por las víctimas del conflicto. Pese a ello, la actividad del CNMH que, como se mencionó, comenzó con el proyecto de Ley 975 de 2005, ha buscado documentar y promover un lugar desde donde mirar el pasado. Para ello, sus primeras producciones audiovisuales son pensadas para presentar casos emblemáticos asociados a la guerra y la resistencia a esta, que contribuyan, además, a construir un proyecto más macro de reconciliación

nacional y de posibles procesos de posconflicto en los que se llegue a ceses del fuego y la violencia perpetrada por grupos armados al margen de la Ley y bandas criminales que aún, para los tiempos en que son producidos los documentales, atentan contra la población en diferentes regiones del país.

“De este modo, el posicionamiento de las víctimas en la agenda del Estado y en la memoria oficial solo tiene como antecedentes, en el caso colombiano, las dos primeras décadas del siglo XXI” (Herrera & Pertuz, 2015, p. 918). No obstante, la visibilidad que han empezado a asumir las víctimas a lo largo y ancho del territorio colombiano, es una constante que refleja la importancia de promover, a través de diferentes emprendimientos por la memoria, discursos encaminados a interpelar y participar en diferentes esferas en las que se constituyen relatos de lo social, lo histórico y lo político del conflicto armado interno en Colombia.

Lo cual implica, por un lado, un logro sin precedentes que ha permitido la validación nacional e internacional del carácter político del conflicto colombiano y con ello la posibilidad de que los sujetos afectados por la violencia accedan a los recursos del Estado para obtener medidas de verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición [...] por otro lado, la presencia de una memoria oficial que desdibuja algunas de las aristas que permiten pensar estos sujetos más allá del referente de la victimización al instituirlos desde el paradigma del sujeto-víctima. Lo anterior, señala la importancia de visibilizar otras prácticas y otros referentes que alimentan el campo de la memoria pública y controvierten la perspectiva individualizante de este paradigma y la homogenización de las víctimas. (Herrera & Pertuz, 2015, p. 918)

4.3 Estructura Narrativa de los Audiovisuales

Según García Jiménez (1993), la narrativa audiovisual es la capacidad de ordenar, describir y explicar, metódica y sistemáticamente, conocimientos que permiten construir y contar una historia. En el caso de los documentales del CNMH y, siguiendo lo expresado por el autor, estos se relacionarían más con la analítica narrativa, la cual trata de identificar unidades que establecen una gramática narrativa, es decir, las partes que en conjunto articulan la forma en que se cuenta la historia. Siguiendo con la idea, Bordwell y Thompson (2003) plantean que la narrativa es una serie de eventos en los que se instaura unas relaciones causa-efecto que transcurren en un tiempo y un espacio.

De acuerdo con García (1993), Bordwell y Thompson (2003) la narrativa audiovisual permite identificar aquellos eventos que le dan un sentido a la construcción de la historia que en cada audiovisual se cuenta. En este sentido, la historia como trama y el argumento como discurso están inmersos en la narrativa audiovisual. La primera, presenta registros visuales de todos los sucesos que acontecieron entorno a un fenómeno y que están en un tiempo y un espacio; el segundo, describe, a manera de testimonio, la forma en que el contexto fue afectado. Aquí es particular la exposición de aquellos que tienen un vínculo directo con la historia, personas quienes pueden presentar su relato desde la experiencia de sí. En este sentido, se tiene que pensar que no sería suficiente solo con contar la historia, se necesita de un discurso que funcione como el argumento para dar veracidad a la historia que se está contando, es decir, y de acuerdo con Zylberman (2017), la estructura narrativa busca constituir y organizar unas causas históricas, el tiempo en que suceden, las afecciones y características de los hechos.

Ahora bien, si la narrativa audiovisual responde al interrogante de cómo se construye la historia y cómo se expone el argumento para dar un sentido a lo que presenta cada audiovisual y si a esto se suma que hay una cultura que se ha caracterizado por ser cada vez más visual, “el lugar de las imágenes para el conocimiento de estos sucesos ocupa un lugar fundamental, ya sea para su enseñanza como también para la propia toma de conciencia sobre el hecho” (Zylberman, 2017, p. 189). En esta perspectiva, se tendría que reflexionar, por un lado, sobre la imagen y su participación como documento histórico para la comprensión de diferentes fenómenos sociales; por otro, cómo a través de la imagen se constituyen diversos significados y sentidos sobre un tiempo y un espacio.

La producción audiovisual del CNMH, tiene una participación importante en la construcción y exposición de sentidos sobre el conflicto armado colombiano, “hechos ya acontecidos, [que] no son réplica de la verdad, sino una forma de comprender la realidad vivida de la que surge un conocimiento histórico, que está a discusión y confrontación con otros conocimientos y discursos” (Olaya & Urrego, 2021, p. 277). Así, la producción audiovisual de corte documental del CNMH “coloca en tensión la relación entre lo (in)visible y lo (in)decible de cada época como también puede cristalizar interpretaciones, memorias y puntos de vista sobre el pasado” (Zylberman, 2017, p. 194). En este sentido, los audiovisuales del CNMH brindan un conocimiento sobre el pasado reciente de estos territorios. No obstante, como lo muestran Feld y Stites (2009), las imágenes pueden organizarse con base en intereses particulares, de este modo,

pueden ser modificadas para servir desde otra mirada diferente a la de dar veracidad sobre los hechos.

Identificar la estructura narrativa, entonces, permite reconocer esos puntos de encuentro, a modo de hilo conductor, que posibilitan a través del argumento, construir debates históricos y simbólicos sobre el conflicto armado. Sin embargo, es importante resaltar que el CNMH como institución de carácter público, busca también consolidar una forma de contar el pasado. Esto deriva en crear en el imaginario social una forma de conocer cómo se ha sobrellevado la vida en medio del conflicto. Lo anterior, devela que hay una intención por dirigir la mirada del espectador hacía un lugar para ver, conocer e interpretar la guerra y los actores que forman parte de diferentes fenómenos sociales asociados a la violencia. Según Butler (2010) “estos marcos de visibilidad regulan la perspectiva de quien mira, plantean qué o quién es reconocible y cómo es reconocible, no solo por cómo muestra un contenido sino también por lo que deja fuera del registro visual” (citado en Olaya y Urrego, 2021, p. 277).

El análisis audiovisual, en primera instancia, conduce a reconocer una temporalidad en la que se construye el documental, reconocer este aspecto temporal de los documentales permiten, a su vez, identificar la estructura narrativa de los audiovisuales seleccionados. De esta manera, es posible ver cómo los audiovisuales ubican a los sujetos-víctima y, a través de estos, cómo se le da un sentido y un orden a la forma de narrar el pasado sobre lo acontecido en cada territorio, así mismo permite conocer qué tanta relevancia tienen aquellos que han sido afectados directamente por el conflicto que se expone en el documental.

Para comenzar con el análisis, se hace necesario abarcar su estructura general en unidades que permitan identificar la relación entre sus partes, puesto que, como menciona Daniel Chandler (1999), “el tiempo narrativo está basado en relaciones secuenciales y causales”. Es decir, identificar los componentes y sus relaciones sintagmáticas dentro del texto (sintagmas) devela los lazos narrativos principales dentro de la producción e interpretación de cada audiovisual. Esto es, “unidades de sentido que componen el audiovisual y posibilitan ver una organización y una secuencia temporal” (Olaya & Urrego, 2021, p. 278). En relación a esto último, las historias que construye cada audiovisual del CNMH a través del argumento, presentan tres elementos importantes para su temporalidad lineal, primero, una situación de contexto leída en clave de estado inicial; segundo, una situación que transforma, modifica o cambia ese estado inicial; y

tercero, un nuevo estado (Ortiz, 2018) similar o igual al contexto inicial, pero que acontece posterior a la acción que afectó el estado inicial.

Para el caso de los documentales a analizar, *Trujillo: una guerra que no cesa* al igual que los otros documentales (El Salado y Bojayá) asume el hecho violento como el acto central desde el cual se desarrolla y se construye la historia y el argumento. No obstante, el tiempo en el que se desarrolla el documental registra situaciones del presente de la población; actividades de su cotidianidad. Como también, eventos que anteceden el hecho central. En este sentido, los documentales están pensados sobre un tiempo pasado como punto de partida para organizar unas imágenes y unos testimonios que hablan de un tiempo presente o pasado sobre lo sucedido en cada territorio y las formas en que el hecho central afectó y transformó la dinámica social de la población.

4.3.1 Trujillo, Una Tragedia que no Cesa

Trujillo: una guerra que no cesa, aparece como el primer informe del Grupo de Memoria Histórica (GMH) de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR). Fue publicado en el marco de la I Semana por la Memoria en septiembre de 2008. Cuatro años después, esta investigación fue llevada al formato audiovisual por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH).

A continuación se presenta la tabla N°1 que devela la estructura narrativa que se ha identificado en el documental de Trujillo. Esta ha sido organizada y nombrada por secuencias, de acuerdo a la forma en el que documental sigue una linealidad y a la forma en que se han organizado las imágenes para su posterior análisis.

Tabla 1.

Estructura narrativa del documental Trujillo: una guerra que no cesa

Secuencia 1.	Primer Sintagma – Situación de Contexto
Planteamiento	Exposición del accionar actual de las víctimas y cómo una acción, la marcha campesina, dio paso a que se configurara una nueva forma de vivir en Trujillo.
Secuencia 2.	Segundo Sintagma – Afectación personal y colectiva
Punto de inflexión	Se exponen los testimonios de las víctimas, a la vez, que se van reconstruyendo los hechos y su afectación en lo personal y lo colectivo.

Secuencia 3.	Tercer Sintagma – Acciones de los Sobrevivientes
Punto de Inflexión	Se expone a un grupo de personas que decide tomar acción jurídica y no guardar más silencio.
Crisis	Se exponen las dificultades a las que se han enfrentado los sobrevivientes, se da prioridad a las movilizaciones y a la situación de desempleo.
Clímax	Se presenta que, tras una demanda al Estado colombiano, el gobierno nacional en cabeza de Ernesto Samper, en 1995, acepta la responsabilidad por acción u omisión en los hechos ocurridos en la masacre.
Secuencia 4.	Cuarto Sintagma – Elaboración del duelo
Resolución	Se expone cómo, por medio de las exigencias y la demanda al Estado colombiano, se ha consolidado el Parque Monumento y las fotografías como ejercicios de memoria de la población.

Nota. Elaboración propia.

De acuerdo con la tabla N°1 en el audiovisual de Trujillo se identifican cuatro secuencias, la primera de ellas, expone la situación en la que, por un lado, se ve que el presente de la comunidad trujillense está atravesando por un periodo de lucha en la que se reclama reparación y justicia para todas las víctimas; por otro, lo anterior sirve como puente para conectar y reconstruir lo sucedido desde 1989, momento en el que se dio una marcha campesina, la cual se presenta como el punto de partida para los sucesos posteriores que desembocaron en la masacre de Trujillo; la segunda, presenta un punto de inflexión en el cual la voz directa de las víctimas pasa a ser el principal argumento para conocer cómo fueron afectadas algunas víctimas de forma directa y colectiva, esto último, a través del acercamiento que se hace a la vida y obra del mártir y sacerdote del pueblo, una figura representativa de la lucha social; la tercer secuencia, presenta un segundo punto de inflexión en el cual una parte de la población decide reunirse como colectivo para exigir reparación y justicia.

Esta acción se da principalmente desde AFAVIT (Asociación de Víctimas de Trujillo) la cual está legalmente constituida y ha permitido instaurar una serie de demandas al Estado colombiano. Lo anterior, conduce a un estado de crisis en el cual se exponen las dificultades a las que se han enfrentado los sobrevivientes. En este momento se da prioridad a las movilizaciones y

a la situación de desempleo. Este estado de dificultad para la población conduce al clímax, momento en el que, frente a las exigencias y demandas de la población al Estado colombiano, en cabeza del presidente (de aquella época) Samper, aceptaría la responsabilidad por acción u omisión de servidores públicos en su función de servir y dar protección a la población de Trujillo. Posterior a este evento (como un alcance desde el accionar de las víctimas) se presenta la cuarta secuencia que, a modo de cierre, expone cómo, por medio de las exigencias y la demanda al Estado colombiano, se ha consolidado el Parque Monumento y las fotografías como ejercicios de memoria y duelo de la población; procesos que configuran nuevos escenarios políticos para la reivindicación y la reconstrucción del tejido social desde las acciones de los sobrevivientes; escenarios que aún (para el tiempo en que fue producido el documental) están atravesados por la violencia.

4.3.2 El Salado: Rostro de Una Masacre

El Salado: esa guerra no era nuestra, aparece como uno de los informes que el Grupo de Memoria Histórica (GMH) de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) publicó y presentó en el marco de la II Semana por la Memoria en septiembre de 2009. Tres años después, esta investigación es llevada al formato audiovisual por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). “La masacre de El Salado es una de las más atroces del conflicto contemporáneo de Colombia” (CNMH, s.f).

Siguiendo el mismo esquema que en la tabla anterior, se presenta la estructura narrativa identificada en este documental.

Tabla 2.

Estructura narrativa del documental El Salado: esa guerra no era nuestra

Secuencia 1.	Primer Sintagma – Situación de Contexto
Planteamiento	Se expone el contexto y el territorio conocido como los Montes de María.
Secuencia 2.	Segundo Sintagma – Afectación Personal y Colectiva
Punto de Inflexión	Se presenta el testimonio de algunas víctimas y la afectación que estos sufrieron, al tiempo que se van reconstruyendo los hechos.
Secuencia 3.	Tercer Sintagma – Acciones de los Sobrevivientes
Crisis	Se exponen las dificultades que ha sufrido la población posterior

	al desplazamiento.
Clímax	Se presenta que una parte de la población fue retornando al territorio, mientras otra parte decide no regresar.
Secuencia 4.	Cuarto Sintagma – Elaboración de Exigencias
Resolución	Se presenta bajo qué condiciones se está viviendo y exigiendo reparación y justicia.

Nota. Elaboración propia.

De acuerdo con la tabla N° 2 en el audiovisual *El Salado: esa guerra no era nuestra* se identifica cuatro secuencias, la primera de ellas, presenta al inicio del documental un contexto de lo que sucedía en el país. Para este caso, los diálogos entre el Estado y la guerrilla de las FARC, en paralelo, el país se sumergía en una creciente ola de violencia que afectó, en gran medida, a la población que habitaba en la región conocida como los Montes de María. Al exponer este contexto y, posterior al acto violento cometido contra la población, se presenta unos días después a uno de los involucrados en tal acción (Carlos Castaño – Jefe de las AUC) quien habla y justifica su actuar y el de sus militares por medio de una entrevista; la segunda secuencia, le da prioridad a la presentación de algunos sobrevivientes, quienes exponen sus testimonios y ayudan a construir la historia de los hechos desde diferentes versiones y actores implicados.

Esta secuencia se divide en dos eventos, el primero rememora (brevemente) lo sucedido en el año 1997 donde hubo un primer desplazamiento; el otro, hace énfasis en cómo vivieron la experiencia violenta del año 2000. Desde este lugar de enunciación los sujetos-víctima hablan de su actual forma de vida (tiempo en el que se desarrolla el documental) y la forma en que esta fue afectada y transformada. Lo anterior conduce a la tercera secuencia, momento en el cual se expone la crisis del documental, la cual tiene que ver con la discriminación y la pobreza a la que es sometida la población desplazada en otros territorios después del desplazamiento. Esto último conduce al clímax, momento en el cual las personas toman la decisión de retornar o no al territorio. Para cerrar, la cuarta secuencia, expone que el retorno de la población ha sido mínimo, si se tiene como referencia la cantidad de personas que habitaban El Salado antes de los dos desplazamientos. Aquí se expone que la compra masiva de tierras y las nuevas formas de operar de algunos actores armados, ha sido la principal razón para que gran parte de la población decida no volver. A modo de cierre, primero se presentan las exigencias que tienen los habitantes con el

Estado colombiano, seguidamente, se exponen las fotografías de las personas que fueron asesinadas durante la masacre.

4.3.3 *Bojayá: La Guerra sin Límites*

Bojayá: la guerra sin límites, fue presentado públicamente el 2 de septiembre de 2010, durante la III semana por la memoria [...] y en los lanzamientos regionales el 18 y 19 de noviembre de 2010 en Bellavista-Bojayá (Chocó) y Quibdó (Chocó)⁷². Dos años después, esta investigación fue llevada al formato audiovisual por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). Por medio de este audiovisual se dio a conocer al mundo la violencia a la que han sido sometidas comunidades indígenas y afrodescendientes del medio Atrato y Chocó.

Para conocer la estructura que refiere al audiovisual de *Bojayá: la guerra sin límites* se presenta, a continuación, la tabla N° 3.

Tabla 3.

Estructura narrativa del documental Bojayá: la guerra sin límites

Secuencia 1.	Primer Sintagma – Situación de Contexto
Planteamiento	Exposición del contexto en el que se desarrolla la masacre. Se exponen relatos de las víctimas, a la vez, que se van reconstruyendo los hechos.
Secuencia 2.	Segundo Sintagma – Afectación Personal y Colectiva
Primer punto de inflexión	Se exponen las dificultades a las que se ha enfrentado las comunidades afro, los campesinos y los indígenas de la región, se da prioridad al contexto histórico.
Crisis	La diócesis de Quibdó, registró que los paramilitares estaban abalados por el ejército. Saber sobre esta alianza genera un desplazamiento.
Segundo punto de inflexión	Se exponen las dificultades a las que se ha enfrentado las comunidades afro, los campesinos y los indígenas de la región, se da prioridad a la situación de desplazamiento.
Secuencia 3.	Tercer Sintagma – Acción de los Sobrevivientes
Clímax	Presenta la forma en que los habitantes han generado procesos

⁷² Bojayá. La guerra sin límites - Centro Nacional de Memoria Histórica (centrodememoriahistorica.gov.co) [En Línea] recuperado el 09/11/2021.

de significación del pasado.

Secuencia 4.

Cuarto Sintagma – Procesos de Retorno

Resolución

Se presenta la forma en que se ha dado el retorno y el asentamiento de la población en el nuevo Bellavista.

Nota. Elaboración propia.

De acuerdo con la tabla N° 3 en el audiovisual de Bojayá se identifican cuatro secuencias, la primera de ellas, inicia con una *voz en off* que plantea el lugar y la fecha en la que se dieron unos actos de violencia, posterior a ello, se empieza a construir una versión de los hechos por parte de algunas víctimas que relatan lo que vieron y vivieron en medio de la masacre, así mismo se hace un acercamiento la forma en que sobrevivieron y fueron afectados. Ante estos hechos, se presenta que, posterior a la masacre, el defensor del pueblo responsabiliza al Estado, las FARC y los paramilitares en una audiencia pública llevada a cabo en el año 2003. En la segunda secuencia, se presenta un primer punto de inflexión en el cual se prioriza presentar un contexto histórico que retrata cómo la población negra e indígena ha sido sometida a una creciente ola de violencia desde el año 1996, año en el que ingresaron los paramilitares a tomar el control del territorio.

Sumado a esta problemática, la situación de corrupción y el abandono por parte de las entidades del gobierno hace más crítica la situación para estas comunidades. Exponer esta situación posibilita tener un acercamiento a las dinámicas sociales e históricas que han atravesado a la población de Bojayá y que se conocieron en el mundo como etnocidio⁷³. Lo anterior conduce a un momento de crisis que es narrado, primeramente, por una *voz en off* que plantea lo sucedido en la recuperación del control de Bellavista por parte de la fuerza pública, después serán las víctimas las que consoliden la versión que se ha planteado: la alianza entre paramilitares y la fuerza pública, la cual se justificó para actuar contra la insurgencia, sin embargo, poco después un comandante paramilitar daría a conocer las verdaderas intenciones por apropiarse del sector productivo y agrícola de la región. Esta situación genera que la población se desplace hacía otros territorios.

⁷³ El etnocidio es, pues, la destrucción sistemática de los modos de vida y de pensamiento de gentes diferentes a quienes llevan a cabo la destrucción. En suma, el genocidio asesina los cuerpos de los pueblos, el etnocidio los mata en su espíritu. Tanto en uno como en otro caso se trata sin duda de la muerte, pero de una muerte diferente: la supresión física es inmediata, la opresión cultural difiere largo tiempo sus efectos según la capacidad de resistencia de la minoría oprimida (Clastres, 1996, p. 56).

El segundo punto de inflexión, presenta las adversidades a las cuales se enfrenta la población desplazada y con las cuales tiene que convivir en otros territorios. Situaciones como la discriminación, la pobreza y el desempleo han hecho que no solo el mismo desplazamiento sea un momento crítico para sus vidas, sino que la misma condición de desplazados les genera otros problemas para consolidar un vivir digno e intentar buscar una nueva forma de vida en otros lugares con otras actividades. La tercer secuencia, a modo de solución, presenta que pese a las profundas y amplias dificultades a las que se han enfrentado estas comunidades, las mismas han podido generar espacios de rememoración y significación del pasado, a través de algunas disciplinas artísticas (danza, teatro, música) las cuales han configurado nuevos procesos de duelo y organización colectiva para exigir reparación y justicia toda la población afectada. Pese a estas iniciativas, las mismas se han visto afectadas por prácticas de violencia que buscan impedir estos emprendimientos por parte de la población.

Por último, presenta cómo cientos de familias decidieron no retornar y se unieron a otras familias que están en la misma situación desde 1990. Lo anterior no quiere decir que las familias que retornaron se encuentren conformes con la forma de vida actual (tiempo del documental), por el contrario, se encuentran resignadas, ya que siguen en las mismas o más críticas condiciones que antes de la masacre. Esto plantea un cierre con múltiples aristas en las cuales se anclan viejas y nuevas problemáticas para quienes decidieron regresar y plantea un “calvario” para quienes aún, desde otros territorios, esperan que el gobierno colombiano haga presencia y aporte en aspectos de vida digna para estas comunidades. Es decir, la comunidad aún sigue inconforme con las decisiones del Estado con la ley de justicia y paz que, según algunos testimonios, solo benefició a los victimarios, mientras ellos siguen sin recibir ninguna reparación.

4.4 Dimensiones de Análisis: Configuración del Sujeto en Cada Audiovisual

Se ha planteado la configuración del sujeto y su relación con el cuerpo a través de una historia que tiene que ver con una perspectiva de la sociedad en la que se mueve, pues a través de esa perspectiva va constituyendo unos modos de ver (se) y asumir (se) como un sujeto adscrito a diversas dinámicas sociales que se dan de acuerdo a las condiciones específicas de cada época. En este sentido, el devenir histórico del sujeto, se asume desde una dimensión histórico-social y una dimensión de la memoria, entendiendo que, en estas dos dimensiones se podrá develar la forma en que los cuerpos son significados a través de la historia y las múltiples dinámicas

sociales que ello implique, no solo a partir de la construcción audiovisual (y los intereses que esto conlleva), sino también entendiendo sus relatos, sus prácticas y sus formas de representación como parte de aquellos sentidos y significados que cada sujeto apropia de acuerdo a unas relaciones socio-históricas allí constituidas. En cuanto a la dimensión política, esta pretende hacer un acercamiento a las relaciones de poder que en cada documental se plantean.

4.4.1 Dimensión Socio-Histórica

4.4.1.1 Trujillo, Una Tragedia que no Cesa.

Volver la mirada a Trujillo es, entonces, un primer ejercicio en la misión de convocar la solidaridad ciudadana y mostrarle al país que los hechos de Trujillo pertenecen al pasado nacional (CNRR, 2008, p. 15) y no, únicamente, al pasado de los habitantes de ese territorio. Este documental tiene como eje central el registro de testimonios de algunos habitantes de Trujillo, Valle del Cauca, quienes a través de su testimonio permiten tener un acercamiento a una forma de comprender un pasado que, por un lado, se ha reconstruido en diferentes medios de comunicación, postulando así una versión de los hechos; por otra parte, los ejercicios de memoria colectiva desarrollados al interior de la comunidad, a través del documental, permiten ver como la comunidad participa, desde sus prácticas culturales, en una lucha por reconstruir y/o postular una versión de lo ocurrido, no solo en lo que refiere a los hechos centrales, sino también a lo que respecta a sus vidas.

La producción audiovisual se traslada al pasado para presentar la forma en que emerge la problemática que afectó a la población. El documental evidencia, mediante algunos testimonios, que la marcha campesina llevada a cabo en 1989 en el casco urbano de Trujillo, fue el punto de partida para que la acumulación de diferentes hechos concluyera en lo que se conoce como la Masacre de Trujillo. Una marcha en la cual, campesinos e integrantes de las cooperativas creadas por el sacerdote Tiberio, exigían la instauración de puestos de salud, escuelas y mejoras en las carreteras para la comunidad, lo que ayudaría a tener mejores condiciones para vivir. Sin embargo, esta marcha fue catalogada por la fuerza pública como una marcha influenciada por el Ejército de Liberación Nacional (ELN), quienes operaban en la zona. Esto último, es la justificación para que el ejército de la Tercera Brigada del batallón Palace de Buga, reprimiera a la población, incluso abriendo fuego contra los manifestantes.

En marzo de 1990, un año después de la marcha, se produce un enfrentamiento entre el ejército y la guerrilla; una situación que se empezó a tornar recurrente y cada vez con más fuerza

en su accionar. Este enfrentamiento daría de baja a unos militares, al tiempo que los señalamientos hechos a la población de colaborar con el ELN llevarían a que se incrementaran los asesinatos selectivos contra la comunidad trujillense.

Un hecho que marca la estructura narrativa del documental se presenta cuando finalizando marzo de 1990 y empezando el mes de abril, se lleva a cabo una irrupción en la vereda la Sonora, cerca al punto donde se habían dado los enfrentamientos entre la guerrilla y la fuerza pública. Allí desaparecen a 11 personas, hieren a 3 y otras 3 son asesinadas. Dentro de esas personas, se resalta a Doña Esther Cayapú Trochez de 59 años⁷⁴, partera de la vereda, quien es acusada de ser enfermera de la guerrilla. Así mismo, estos señalamientos se dieron de manera masiva a más personas y familias que solo por el hecho de convivir en una zona de enfrentamiento, eran señalados de tener filiaciones con la guerrilla y, por tal razón, eran sometidos al hostigamiento por parte de otros actores armados que se disputaban el control territorial con la guerrilla del ELN.

Lo anterior responde a una dimensión socio-histórica que construye el audiovisual, en la que presenta hechos que fueron detonantes y que se comprende fueron los antecedentes que llevaron a que se ejecutara la masacre contra la población. Se habla aquí de la marcha campesina y de la fuerte ola de violencia y estigmatización que sufrió la población que habitaba el territorio, de esta manera, el documental, apoyado en los testimonios, evidencia que los trujillenses han vivido en condiciones históricas de vulnerabilidad y de hostigamiento por parte de actores armados (legales e ilegales) que de una u otra manera los han vinculado a un rol de ser colaboradores del enemigo.

4.4.1.2 El Salado: Rostro de Una Masacre.

El documental en su inicio presenta una *voz en off* que expone el contexto durante el año 2000, en el que se resalta la finalización de los diálogos de paz entre el Estado Colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), bajo un periodo donde la violencia se agudizaba a través de acciones violentas contra la población. Un tiempo que dejaría alrededor de 260 masacres y más de 1500 víctimas, principalmente en la zona de los Montes de María entre el Magdalena bajo y la Costa Caribe. La voz narra cómo el 21 de febrero del 2000, los medios de comunicación anunciaban otra masacre en un pueblo agrícola: El Salado. Una acción que, desde

⁷⁴ Indígena, líder comunitaria de La sonora y quien se había enfrentado a la Policía en la marcha campesina del 29 de abril de 1989 cuando un agente golpeaba brutalmente a su hijo (CNRR, 2008, p. 48-49)

la fiscalía, con base en lo expuesto por el Cuerpo Técnico de Investigación (CTI), se consideró como una masacre “clásica” de los paramilitares.

Los hechos ocurrieron entre el 16 y el 21 de febrero del 2000. Los paramilitares entraron a las áreas rurales de Ovejas, El Salado y La Sierra en el departamento de Bolívar y Sucre, torturando y cometiendo delitos sexuales contra los habitantes de esas poblaciones, donde se estima, dejaron, según el informe del CNMH, 60 personas asesinadas.

Teniendo lo anterior como referencia, el documental comienza a construir, a través del relato de algunos testigos, lo sucedido desde la noche anterior a la masacre, noche en la cual los pobladores buscaron ocultarse en fincas, ranchos e incluso en la selva, pues se sentían intimidados por helicópteros que sobrevolaban la zona, algunos incluso pensando (ingenuamente) que era el ejército que iba a protegerlos. Sin embargo, el 18 de febrero del año 2000, alrededor de las 9 de la mañana, un helicóptero disparaba a las casas desde el cielo, al tiempo los paramilitares del bloque norte AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) ingresaban por todas las vías de acceso del pueblo para tomar el control de la zona. En tal incursión se reprendió a los habitantes indefensos y prevenidos de que algo así podría ocurrir, ya que días atrás se habían presentado algunos asesinatos en la ruta del Carmen. Lo anterior rememora lo sucedido en la masacre del 23 de marzo de 1997⁷⁵, hecho que ocasionó el primer desplazamiento de la comunidad.

Posterior a este hecho, doce días después de la masacre el primero de marzo del 2000, Carlos Castaño, jefe de las AUC en una entrevista con Darío Arizmendi, argumentaba que la acción militar cometida en El Salado, aunque fuera difícil de entender, era una acción que brindaría, en cuestión de seguridad a Colombia en su lucha contra la insurgencia.

Como punto de partida, el audiovisual presenta el contexto del año 2000 en el cual se rompen los diálogos de paz entre el Estado y las FARC y se aumenta la acción violenta contra la población. Simultáneamente, para construir la narrativa sobre el hecho central, el audiovisual presenta desde el 16 de febrero, dos días antes de la llegada de los paramilitares al Salado. Días en los cuales se cometieron crímenes en otros sectores cercanos al Salado, razón por la cual los habitantes desde la noche anterior ya buscaban refugiarse para no vivir de nuevo lo acontecido en la masacre de 1997. Un año en el cual se dio el primer desplazamiento de gran parte de la

⁷⁵ Esta fecha responde al ingreso de 50 paramilitares al corregimiento de El Salado y reunió a gran parte del pueblo en la plaza central. Allí sacaron una lista con los nombres de sus víctimas y las asesinaron.

población saladeña y que se hace importante para exponer que los habitantes de este territorio ya habían sido sometidos a una experiencia violenta, ocasionando que estuvieran prevenidos de la posible repetición de aquellos hechos violentos y su sometimiento a una nueva situación de desplazamiento. No obstante, la masacre del año 2000 se comete por parte de los paramilitares argumentando y justificando que era ejecutada ya que la población era acusada de ser colaboradora de la guerrilla de las FARC.

4.4.1.3 Bojayá: La Guerra sin Límites.

En este inicio de este documental se reconstruyen los hechos ocurridos en Bojayá, resaltando que el día anterior al ataque y, frente a la presencia de las FARC y los paramilitares en la zona, gran parte de la población decidió refugiarse en la iglesia pensando que por ser la casa de Dios la respetarían. Sin embargo, los paramilitares se escudaron cerca de la iglesia y el 2 de mayo alrededor de las 11 de la mañana integrantes del bloque José María Córdoba de las FARC lanzaron un cilindro-bomba en su intento por desalojar los paramilitares del bloque Elmer Cárdenas perteneciente a las AUC. Esta acción dejaría un total de 79 muertos y 115 afrodescendientes heridos, entre los cuales se encontraban 48 menores de edad. Añade la *voz en off*, que días atrás y días posteriores, se dieron alrededor de doce asesinatos más en Vigía del fuerte y Napipi.

Después de hacer un recorrido por lo sucedido durante el hecho violento contra la población, a través de unos testimonios, el audiovisual antes de abordar la masacre, resalta que más de 200 paramilitares habían retomado el control de la zona desde el 21 de abril del año 2002. Los paramilitares habían cruzado en siete embarcaciones por Turbo-Antioquia y habían atravesado Riosucio-Chocó, dos municipios en los que, pese a ser fuertemente vigilados por la fuerza pública, no hubo ninguna detención de los miembros paramilitares. Se resalta también, que en su paso por el municipio del Carmen de Darién los paramilitares mataron a golpes y disparos a dos afrodescendientes.

El documental hace un recuento histórico donde expone que la guerra en el Atrato se agudizó desde 1996 cuando se dio el ingreso de grupos paramilitares; un año que hace parte de la larga guerra que se da en el Chocó contra las poblaciones afrodescendientes e indígenas, denominada etnocidio. Sin embargo, esto sería una dificultad que se sumaba a la lista de problemas con los que ya contaba la población del pacífico (corrupción y abandono estatal) y

que también ha dejado muchos muertos por un problema también crítico: la desigualdad socio-económica que ha tenido en profunda vulnerabilidad a estas poblaciones afro e indígenas.

La diócesis de Quibdó, en cabeza del sacerdote Jesús Parra, ya había presentado años atrás unas denuncias en las que se manifestaba que el accionar de los paramilitares iba en ascenso y que, además, se estaban presentando alianzas con el ejército. En relación a esto último, el 9 de mayo del 2002 (unos días después de la masacre) se permitió el ingreso de algunos periodistas de los grandes medios de comunicación, quienes permanecieron en el sitio durante aproximadamente 4 horas, tomando registro de testimonios para una posterior producción de crónicas y noticias. Sin embargo, el equipo de comunicaciones de la diócesis de Quibdó pudo evidenciar que el ejército en presencia del coronel Orlando Pulido Rojas, comandante del batallón de infantería Manosalva Flórez, y el general Mario Montoya Uribe, comandante de la 4ta brigada del ejército, habían llevado a la región los paramilitares que quedaban en el monte para presentarlos como civiles. Esto fue posible saberlo, ya que, la misma gente de la región identificó su ropa hurtada por el grupo armado cuando saquearon sus hogares. Darse cuenta de la alianza entre el ejército y los paramilitares es lo que provoca que más de 5000 personas se desplazaran hacía Quibdó.

Lo anterior solo sería el primero de varios desplazamientos que sufrió la población por diferentes factores que afectaban el derecho a la vida digna: en primera instancia, la falta de cumplimiento en los compromisos adquiridos por el Estado provocó el desplazamiento cuatro meses después de la masacre de la mayor parte de la población; en segundo lugar, la guerra librada por obtener el control de los ríos del municipio de Bojayá ha causado el desplazamiento de 6500 habitantes, así mismo, el confinamiento de 28 comunidades indígenas, llevando a que las comunidades de Opogado, Napipi y Murri, no puedan movilizarse libremente, ni desarrollar actividades agrícolas. Los diferentes testimonios permiten ver que estos desplazamientos han causado una vida precaria a comunidades que siguen sumergidas en el pleno olvido del Estado y las entidades regionales, pues el audiovisual evidencia dos desplazamientos, por más de seis meses, de 28 familias en la comunidad Cuía; 39 familias más, en la comunidad Corazón de Jesús, la comunidad de Carrillo, todas afectadas de diferentes formas.

El retorno a Bojayá se da después de cuatro meses de desplazamiento: No obstante, este proceso de retorno se dio por parte de una parte de la población ya que no había garantías de ley, ni se habían cumplido los acuerdos adquiridos por el Estado. En relación a esto último, se

presentan dos momentos importantes, el primero de ellos se da en el año 2003, cuando se realiza una conmemoración del primer aniversario de la masacre, motivada por el padre Antún⁷⁶. Ese mismo año se desarrollaría una audiencia de defensoría donde se culpó a las FARC como actores principales, a los paramilitares y al Estado colombiano. El segundo momento se da en el año 2007 cuando las víctimas del Chocó se movilizaron hasta Medellín para escuchar en audiencia a alias “el alemán” donde se le exigió públicamente decir la verdad y que denunciara a sus cómplices, no solo sobre lo acontecido en Bojayá, sino sobre los innumerables asesinatos contra la población en diferentes regiones.

El documental crea su argumento histórico presentando un conflicto que se ha extendido en el tiempo y que ha sido leído desde diferentes matices en los cuales han participado diferentes actores y se han impuesto múltiples prácticas de violencia. Exponer que el conflicto en esta región del país lleva casi una década, postulando 1996 como el año donde se agudiza la violencia por el ingreso de paramilitares, conduce a la comprensión de unas comunidades sometidas en el tiempo a una violencia que desencadenaría en lo que se conoce como la masacre de Bojayá, ocurrida en 2002, pero que es un acumulado de tensiones políticas y sociales gracias a las cuales la población fue sometida al cruce de fuego entre la guerrilla de las FARC y los paramilitares que estaban aliados con la fuerza pública. Posterior a este hecho, se evidencia que pese a las denuncias impuestas en 2003 por la población de Trujillo, el Estado no fue garante ni cumplió con los compromisos adquiridos. Lo anterior lleva a que aun en 2007, 5 años después, los diferentes colectivos de víctimas y desplazados desde la década del 90’ se concentren en espacios públicos para exigir verdad.

4.4.1.4 Punto de Encuentro

Alrededor de los tres documentales se hace evidente que el CNMH se preocupó por presentar un contexto que posibilitara reconocer los hechos previos a la masacre. En este sentido, se hacen algunos acercamientos a los hechos que fueron detonantes para la masacre cometida, en el caso de Trujillo, la marcha campesina sería ese punto de partida para que se siguieran cometiendo atropellos contra la población; en cuanto al Salado y Bojayá, se presenta un contexto violento que ha perdurado en el tiempo desde mediados de la década del 1990.

⁷⁶ El padre Antún motivó a la población durante la masacre a que buscarán botes y se trasladaran a Vigías para llevar los muchachos y no morir en el lugar.

Lo anterior, como antecedente, permite reconocer que la violencia ha hecho parte del devenir histórico de los habitantes de estos territorios, en los cuales diferentes actores se han enfrentado por el control de estos territorios, identificando a la población como posible colaboradora del enemigo de cada bando. En este orden de ideas, el asentamiento, ya sea de uno o de otro actor violento, ha sido una acción de intimidación para la población y de confrontación para el otro o los otros actores armados. Es decir que, los paramilitares, el ejército y la guerrilla (FARC y ELN), como actores violentos, en su confrontación bélica por desplazar o eliminar al otro, han llevado a que cada bando ubique a la población en un lugar que desdibuja su rol de campesino, afro o indígena, para trasladarlo como aliado o como enemigo directo. Frente a esto último, los documentales de *El Salado: rostro de una masacre* y *Bojayá: la guerra sin límites*, se encargan de presentar (mínimamente) una versión por parte de los victimarios. En *El Salado: rostro de una masacre* se presenta en dos momentos la voz de los victimarios, en principio, se justifica la acción paramilitar contra la acción subversiva, la cual y, según el victimario, tendría un impacto positivo para el país; en un segundo momento la exposición de la versión del victimario interpela los testimonios de la comunidad⁷⁷. En el caso del *Bojayá: la guerra sin límites*, se expone la verdadera razón e intereses del ataque por parte de los paramilitares a la población⁷⁸. Esto devela que en el caso de los paramilitares (que son las versiones que se presentan) se impondría a sangre y fuego sus intereses de ampliar su adquisición de terrenos y con ello, seguir consolidando una base económica con la producción agrícola que representa cada territorio.

Este tipo de situación es la que provocó el desplazamiento de los habitantes de estos territorios, ya sea antes, durante o después de la masacre cometida. En el caso de este audiovisual la población desde el día previo a la masacre buscó salvaguardar sus vidas, ya que en estos territorios habían sido víctimas de un hecho violento en años anteriores, lo que llevó a que los pobladores estuvieran prevenidos y no quisieran vivir este tipo de experiencia nuevamente

⁷⁷ “Yo lamento que situaciones como estas se presenten, pero ante todo, yo creo que se está evitando un mal mayor con una imposición como esta, dura sí, fuerte si, difícil que el país la entienda, no tiene aceptación de ninguna manera, pero yo creo que las cosas que se impiden con acciones como estas, a largo plazo, son muchísimas” Carlos Castaño Jefe máximo de las AUC. “No se hizo nada del otro mundo, fueron muertes normales, no hubo ahorcados, ni robo de tiendas, ni de ganado. Esa gente debe ser como más sericita en decir lo que pasó” Versión libre de Jhon Esquivel alias “El Tigre” uno de los sindicados por la masacre de El Salado.

⁷⁸ “Nos representa muchas finanzas el tema de las maderas, el tema del transporte, el tema del comercio como tal, formal e informal en la región y la industria como tal ganadera, palmera y bananera” Freddy Rendón alias “Aleman” exjefe para militar del Bloque Elmer Cárdenas de las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU).

Posterior a la masacre, la población sigue siendo sometida a un conflicto que se ha extendido en el tiempo con viejas y nuevas prácticas violentas, así como nuevos actores. Aquí conviene resaltar que, en todo su recuento histórico realizado en los documentales, los pobladores se presentan como afectados directos de la violencia emprendida por el control de los territorios. Estas versiones se han compartido y aprendido a través de los relatos y prácticas culturales sobre su pasado reciente. Es decir, la población siente que su territorio se convirtió en objetivo militar donde confluían diversos intereses y actores que ejercían control sobre la cotidianidad de los habitantes por medio de las armas.

4.4.2 Dimensión Política

4.4.2.1 Trujillo, Una Tragedia que no Cesa

El documental expone como punto de partida los hechos previos a la masacre, la marcha campesina, abalada, en parte, por el sacerdote Tiberio y las cooperativas que él había conformado. En dicha marcha, diferentes sectores de la producción decidieron salir a las calles de manera pacífica y reclamar su derecho a vivir en mejores condiciones de infraestructura comunitaria (carreteras, escuelas, puestos de salud, entre otros). Sin embargo, esta acción colectiva y política llevaría a que se dieran señalamientos por parte de las diferentes fuerzas de seguridad que operaban en la región: fuerza pública, paramilitares y guerrilla. Principalmente la fuerza pública, decide proclamar que estas marchas estaban influenciadas y planeadas por grupos guerrilleros operantes en el sector, razón por la cual se empieza a consolidar una estigmatización sobre la población por ser colaboradora o por lo menos simpatizante con la acción política de la guerrilla, lo que llevaría a que los paramilitares y el ejército reprimieran cada vez con más fuerza a los habitantes de Trujillo.

Pese a que la población se manifestó para deslegitimar tales señalamientos, sobre ellos se impuso una perspectiva en la cual entidades hegemónicas, de manera autoritaria, mantuvieron esta visión sobre los habitantes, justificada por parte del Estado colombiano, como una lucha contra la guerrilla y los paramilitares. Frente a esta situación y el cansancio que esto generó en la población, después de casi una década de estar en silencio bajo el miedo de ser asesinados o desaparecidos, la comunidad de Trujillo decide emprender una lucha por el reconocimiento, primero, de que son víctimas de un conflicto entre el Estado, la guerrilla y los paramilitares; y segundo, por reclamar indemnización por sus familiares desaparecidos y/o asesinados, como también, por las afectaciones a sus bienes común.

De esta manera, nace en el año de 1995 AFAVIT (Asociación de Familiares de Trujillo) una organización de víctimas por la cual se interpone una demanda al Estado y que a la fecha del desarrollo del documental sigue en proceso. Esto permite entender la movilización de un colectivo de víctimas que se concentra en un juzgado al inicio del documental, en la cual llevan fotografías, como testigos de sus familiares desaparecidos. Del mismo modo, un hecho que resalta, en este proceso, es el de Daniel Arcila un campesino y testigo presencial de los hechos quien, al parecer entre una alianza de la administración de justicia y las fuerzas públicas de seguridad, es asesinado, eliminando así la posibilidad de escuchar un relato que acercará a la verdad de lo acontecido. Esto ocasionó que se develara la ineficacia y la falta de apoyo y acompañamiento por parte del Estado a los habitantes de Trujillo.

Frente a la presión de este colectivo por el reconocimiento y la reparación como víctimas, en primer lugar, instituciones y comisiones que defienden los derechos humanos alcanzaron la apertura de procesos jurídicos en contra de algunos de los actores implicados en Trujillo; en segunda instancia, la acción de la comunidad y los procesos jurídicos abiertos, llevaron a que, desde la presidencia de Colombia, a cargo de Ernesto Samper, se aceptara la responsabilidad por la acción u omisión de los servidores públicos por los hechos ocurridos entre 1980 y 1990 y a que, desde la presidencia pidiera perdón a las víctimas y se resaltara la importancia de mantener la esperanza para las nuevas generaciones. Sin embargo, se evidencia a través del documental, que las exigencias hechas por las víctimas y los compromisos aceptados por el Estado colombiano, no fueron cumplidos, y todos esos compromisos (en palabras de los testigos) “fueron enterrados”.

Al final del documental se retrata la situación de incertidumbre e impunidad en que se mantiene el caso de Trujillo. Además los informes evidencian una alianza entre las fuerzas de seguridad del Estado colombiano y narcotraficantes de la región. Esta alianza sería la principal forma para imponer el miedo a la población y llevar, en el peor de los casos, a los asesinatos colectivos y la desaparición de habitantes señalados de ser simpatizantes de la guerrilla. Sumado a lo anterior y, pese a las investigaciones emprendidas por la justicia colombiana, no hay una condena para los implicados en el accionar de esta masacre, así que se continúa una lucha desde AFAVIT.

4.4.2.2 El Salado: Rostro de Una Masacre

La cancha del Salado se convertiría en el epicentro donde se desarrollaría la masacre. En este espacio del pueblo se interconectaban diferentes rutas para el ingreso y salida del corregimiento. En esos diferentes caminos se ubicaron los paramilitares. Cuentan los testimonios que en la cancha se ubicaron dos de los paramilitares conocidos como “los mesías” quienes serían los encargados de dar la orden y seleccionar a las personas que serían asesinadas. Del mismo modo, uno de los testimonios resalta que en el momento de la incursión paramilitar algunas familias alcanzaron a esconderse al interior de una casa. Sin embargo, al interior de la casa los paramilitares ingresaron por la fuerza y asesinaron a uno de los hijos de la señora que está dando su testimonio. Ante este hecho; la mujer y su otro hijo de once años reaccionaron; la mujer se lanzó y rasguñó al hombre que le había disparado a su hijo, una acción de defensa y rabia que provocó que la sacaran a la cancha amenazada con que allí, en ese espacio, sería asesinada; el hijo de 11 años, por su parte, se levantó para decirle a los habitantes con los que se encontraban en la casa que se armaran para defenderse, para que no le hicieran nada a su familia y que no se dejaran matar de los paramilitares que habían entrado violentamente a saquear esa y otras casas. Estas dos acciones se presentan con valentía, pero, ante todo, invitan a la población a no seguir en el estado de sometimiento y humillación en el que habían permanecido por mucho tiempo y, que nuevamente, con miedo y violencia, los lleva a esconderse para salvaguardar sus vidas.

Otro testimonio, un testigo de lo sucedido en la cancha, menciona que, debido a su apariencia, fue señalado de ser guerrillero. Esto hizo que fuera llevado hasta la cancha, amenazado con un fusil a sus espaldas y fuera otra posible víctima de los asesinatos que se cometieron en la cancha. Así mismo, resalta que los paramilitares presentaron a un joven de 19 o 20 años (según el testimonio) como un presunto guerrillero capturado, el cual diría quiénes de los presentes allí, eran guerrilleros. Lo que haría este presunto guerrillero, sometido también a la voluntad de los paramilitares, no sería más que mencionar unos apellidos, dando a entender que quienes pertenecieran a esas familias, eran guerrilleros. El presunto guerrillero mencionó tres apellidos, pertenecientes a las tres familias que habitaban El Salado para ese entonces.

Los paramilitares sin encontrar razón alguna para seguir matando, deciden seleccionarlos bajo un número, a quién le correspondiera dicho número (algunos testimonios dicen que era el número 21) sería asesinado. El joven que narra esta acción, menciona que, de cada lado en el que

se encontraba ubicado, seleccionaron a dos hombres que fueron asesinados. Del mismo modo, uno de los “mesías” señaló que las mujeres no se podrían quedar sin que les pasara nada y, aunque el documental no evidencia que sucedió, el presunto guerrillero fue obligado por los paramilitares a escoger al azar algunas mujeres. Así, entre diferentes testimonios, se reconstruye lo sucedido en la masacre del Salado. A través de cada testigo se evidencia la sevicia, la violencia y la frialdad en el actuar de los miembros del grupo paramilitar contra la población indefensa.

Unos días después de terminada la masacre, algunos de los habitantes que alcanzaron a huir del lugar quisieron regresar, sin embargo, en su retorno se encontraron con miembros del grupo paramilitar que aún se encontraban saliendo del corregimiento; estos paramilitares acabaron con la vida de aquellos habitantes. Posterior a este hecho y, después de la masacre, una parte de la población se desplaza hacia Cartagena y otras ciudades distantes. El Carmen de Bolívar, pese a que es una de las ocho cabeceras más pobres de Colombia, contando con solo tres meses de agua al año, se convertiría en el punto de llegada para gran parte de la población de El Salado. Aunque por sí misma la situación de desplazamiento ya implica amplias dificultades, estas incrementan en los lugares de recepción de la población desplazada. Los saladeños desplazados se enfrentarían en estos lugares a un nuevo problema: la pobreza y la discriminación hacía la gente desplazada.

Diez años después de la masacre, El Salado aún parecía un pueblo fantasma, y quienes deciden regresar no reconocen el pueblo. Lo anterior se dio bajo un total abandono estatal y la amenaza de la compra masiva de tierras, lo que reduce el espacio de trabajo y posibilidad de retorno al 90% de sus habitantes, sobrevivientes y víctimas del desplazamiento forzado que se encuentran en el Carmen de Bolívar, Barranquilla, Sincelejo y Cartagena. Todo ello dificultó el proceso de reconstrucción del pueblo.

En la parte final del documental se presentan algunas peticiones de justicia y reivindicación de las víctimas que aún se encuentran en estado de vulnerabilidad, quienes siguen esperando, en medio de la marginalidad, el cumplimiento de las obligaciones del Estado. Simultáneamente, se pide la condena a todos los que estuvieron involucrados en estos hechos violentos contra la población, no solo de los paramilitares, sino las fuerzas e influencias militares y políticas que permitieron que este hecho se cometiera.

Para finalizar el documental, se hace referencia a la desmovilización de 594 paramilitares del grupo “Héroes de los Montes de María”, el 15 de julio de 2005. Al mismo tiempo, a través de fotografías de las víctimas (rostros de una masacre), se resalta a quienes deben ser considerados como los verdaderos héroes.

4.4.2.3 Bojayá: La Guerra sin Límites

A pesar de que unos años atrás la población ya había denunciado el accionar paramilitar y su alianza con la fuerza pública, la masacre fue operada por paramilitares y militares del Estado, presentada bajo la premisa de combatir a la guerrilla de las FARC, sin embargo, unos años después se comprobó que el interés siempre fue desplazar a la población afro e indígena para apoderarse del territorio, ya que era un territorio con una alta producción agrícola, explotación forestal, minería y biodiversidad. Así lo dejaría claro un pequeño fragmento de la entrevista realizada a Fredy Rendón, alias “el alemán”, exjefe del bloque Elmer Cárdenas de las ACCU (Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá) en 2006.

Bajo este contexto, sería un reto aprender a convivir bajo las normas impuestas por los nuevos actores armados y los paramilitares que, aliados con las fuerzas de seguridad del Estado, incrementaban la sensación de inseguridad por parte de la población. A esto se sumó la advertencia que hizo la guerrilla al manifestar que, si el ejército ayudaba en alguna medida a los paramilitares, las FARC entrarían al territorio sin importar nada ni nadie.

A pesar de que unos años atrás la población ya había denunciado el accionar paramilitar y su alianza con la fuerza pública, la masacre fue operada por paramilitares y militares del Estado, presentada bajo la premisa de combatir a la guerrilla de las FARC, sin embargo, unos años después se comprobó que el interés siempre fue desplazar a la población afro e indígena para apoderarse del territorio, ya que era un territorio con una alta fuente de producción agrícola, explotación forestal, minería y biodiversidad. Así lo dejaría claro un pequeño fragmento de la entrevista realizada a Fredy Rendón alias “el alemán” exjefe del bloque Elmer Cárdenas de las ACCU (Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá) en 2006.

El documental hace un paralelo entre el nuevo Bellavista y el viejo Bellavista, y señala cómo el primero se crea bajo una promesa presidencial de reubicación. Aunque el Estado colombiano hizo una importante inversión en la construcción y reubicación de la población desplazada, los habitantes siguen inconformes con estas obras, esto lo expresan los habitantes quienes relatan que cuando fue el presidente de la época a hacer entrega oficial de las obras, los

encargados instalaron algunas puertas para presentar los “avances” de las obras, pero una vez el presidente se iba de la región, los trabajadores retiraron las puertas. La conclusión que deja esto último y, en palabras de los testigos, es que no hay personas contentas, sino resignadas, porque no les dieron vivienda ni vida digna. Esto se evidencia en una pésima prestación de los servicios básicos para vivienda, (agua, luz) y un sistema de salud sin recursos para prestar un buen servicio, lo que ha ocasionado que muchos mueran por falta de atención médica. En cuanto al segundo (el viejo Bellavista), este se ha convertido en un “pueblo fantasma” que ahora y, en su mayoría, sirve para el pastoreo del ganado.

Lo antes mencionado deja ver dos situaciones que acontecen al momento de realizar el documental: por una parte, cientos de familias decidieron no retornar al territorio y se unieron a otras familias que no han querido regresar desde la década del 90’, estas familias se agruparon en varias organizaciones de desplazados como la Asociación de Desplazados del 2 de Mayo (ADOM); por otro, hay un toque de queda en el río Atrato que va desde las 6 pm a las 6 am lo que afecta las prácticas de caza y pesca. Este toque de queda, a su vez, permite la libre movilización de grupos paramilitares por la región (Águilas Negras) lo que lleva a que la población cuestione la creciente presencia de las fuerzas militares del Estado, esto a razón de que en la zona es evidente la presencia militar de las FARC y los paramilitares, quienes siguen actuando con normalidad, aumentando el cultivo ilícito y los atropellos en contra de la población, pese a la presencia del ejército nacional.

La masacre de Bojayá al ser un ataque violento contra la población civil, violó los parámetros de DDHH y del DIH, al someter a los civiles al fuego cruzado entre actores armados al margen de la Ley, en complicidad con las fuerzas militares legales del Estado (ejercito). En esta perspectiva, el audiovisual presenta como y, a pesar de la situación de violencia permanente, se han llevado los procesos de duelo a través de diferentes prácticas culturales construidas social e históricamente, tales como el canto, las danzas, la música, el teatro y la artesanía. A este actuar de la comunidad se suman también, como parte de su reivindicación, las movilizaciones en las calles en busca de la verdad, considerada (según varios testimonios) la mejor reparación como parte del duelo. En 2003 se desarrollaría una audiencia de la Defensoría del Pueblo en la que se culpó a las FARC por su acción, considerada crimen de guerra, ya que afectó la población civil, incluidos menores de edad; a los paramilitares se les acusó de escudarse en la población; al Estado colombiano por su omisión, por un lado, al no detener el paso de los paramilitares que

salieron desde Turbo y pasaron por Rio Sucio - Chocó; por otro, por no prestar atención a las alertas tempranas que se les había dirigido para prevenir esos hechos. Se hace énfasis en que el Estado no actuó para prevenir tal masacre y no fue garante del derecho a la vida. En un segundo momento, en el año 2007, las víctimas del Chocó se movilizaron hasta Medellín para escuchar en audiencia a alias “el alemán” donde se le exigió públicamente decir la verdad y denunciar a sus cómplices.

Sin embargo, el documental en su cierre deja ver que el Estado no ha cumplido con sus obligaciones de restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y las garantías de no repetición de los hechos violentos. Tampoco ha promovido las condiciones necesarias para el esclarecimiento de la verdad y el ejercicio real de justicia y reparación a la población afectada. En esto último, es importante resaltar que las investigaciones penales han apuntado a la actuación exclusiva de las Farc, excluyendo el papel activo de paramilitares y la presunta omisión y alianza con militares oficiales del ejército colombiano. Ante las obligaciones incumplidas en materia de investigación, restitución y reparación integral a las víctimas del Chocó, se han llevado peticiones ante la CIDH las cuales, en el momento de la producción del documental siguen en trámite.

4.4.2.4 Puntos de Encuentro

En estos territorios como en Colombia, se encuentra a unos actores que asumen el rol de quienes pueden tener y ejercer el control sobre la población. La legitimación del poder se arrastra a la deriva de lo político, es decir, se exponen las diferentes posturas políticas de cada uno de los actores; primero, el Estado y su necesidad de impedir el ingreso del comunismo internacional, representado, principalmente en las guerrillas emergentes; segundo, la alianza ejército-narco-paramilitar, como estrategia militar en la lucha contrainsurgente; tercero, las guerrillas del ELN y FARC que en principio se movían más como un Estado que buscaba y apoyaba el cumplimiento de las justas exigencias campesinas, a su vez, promulgaba la organización en territorios abandonados por el Estado, posteriormente su rol cambiaría con el tiempo, sus intereses se inclinarían a la tenencia de poder sobre los territorios, sin importar que en la búsqueda por el control del territorio, el acercamiento a la población fuera delegado a un segundo plano. En todo caso, estos actores, de fondo, buscaron concentrar la mayor cantidad de poder económico, político y social, sin importar las fracturas, contradicciones y confrontaciones que esta búsqueda ocasiona en el tejido social.

Bajo estas relaciones de poder se hace evidente que la población se ha encontrado con discursos que tienen intereses particulares y que son impuestos por diferentes entidades y actores, modificando o al menos interpelando sus formas particulares de vida. El despliegue violento para alcanzar tal poder sobre la población, el territorio y la producción que genera la relación de estos dos elementos (territorio y producción), despliegan una fuerza de poder que, por un lado, se convierte en un símbolo de justificación para empezar y mantener el conflicto arremetiendo en su mayoría contra la población; por otro, la concentración de estos dos aspectos lleva a crear e imponer un nuevo conjunto de reglas donde circula la cotidianidad de la población. Mencionado lo anterior, se puede coincidir con Daniel Pecaut⁷⁹ en que la correlación de fuerzas, [...] y la representación de lo político como violencia se ubican en la base de las violencias parciales (Atehortúa, 1995, p. 316). Es decir, hay una continuidad que aún mantiene una lógica con el funcionamiento de eventos violentos del pasado. Atehortúa (1995) afirmará esto al expresar que “en el campo político, la continuidad se expresa por la imposición de proyectos autoritarios que mediante la coacción expropian a los pobladores de sus intentos por construir organización y formas participativas” (p. 322).

Lo que cobija a ese poder, sea este económico y social, que deriva o que se usa en lo político, está íntimamente ligado a unas prácticas de violencia donde se somete a la población a un “nuevo orden”, mientras en el proceso de concentrar más tierras y más economía (por ende, más poder) se agudizan y se hacen más violentas las acciones contra quienes estén en desacuerdo con esta nueva forma de poder. Dentro de este marco de imposición y violencia, se hizo evidente una realidad que sometía a gran parte del territorio nacional a unas dinámicas políticas y sociales que se entretajan con violencia. Esto último ha configurado una transformación en el territorio que lleva de base un pasado que aún habita en el presente y que parece poner los primeros cimientos en las generaciones futuras. Atehortúa (1995) nuevamente permite ver que “la posibilidad de transitar por otros caminos ha de pasar por el reconocimiento del peso que tienen los procesos de violencia en la construcción de las sociedades regionales” (p. 323). Esto último deja entender que la violencia en estos territorios no ha terminado, solo se ha transformado. Es decir, que el confrontamiento bélico entre fuerzas de seguridad del Estado, paramilitares y las guerrillas (actores que siguen teniendo interés por controlar el territorio), ha llevado a que la

⁷⁹ Cfr. Daniel Pecaut. *Orden y Violencia*, Bogotá, Siglo XXI, 1987

población, posterior a la masacre, siga sometida al desplazamiento, al confinamiento y a vivir con restricciones sobre actividades económicas y la movilidad de alimentos lo que los pone en un permanente lugar de vulnerabilidad, donde aún la población sigue en medio del fuego cruzado entre los diferentes actores.

Las continuas incursiones armadas fueron sentidas no sólo sobre los cuerpos sino también sobre el territorio, pues las acciones depredadoras y violentas se vivieron como actos de profanación al mismo, de tal intensidad que lesionaron el equilibrio y la relación integral que históricamente se había establecido. (CNRR, 2010, p. 110)

Sus emprendimientos de organización comunitaria se han visto afectados ya que se ha vulnerado el territorio y con ello la cultura de las comunidades afro e indígenas, esto ha llevado a que sus formas de liderazgo y sus proyectos colectivos se transformaran, ya que las prácticas violentas a las que han sido sometidos limitaron y aún limitan la aparición y participación pública de personas que asumen el rol de líder comunitario, pues las consecuencia de manifestarse y/o exigir abiertamente algún grado de dignidad para la población es exponer la vida ante algún actor armado.

Con todo lo anterior se puede comprender, como se expresa por medio de los testimonios de cada documental, principalmente Trujillo y Bojayá, que las comunidades, campesinas, afro e indígenas fueron y siguen siendo sometidas a una relaciones de poder donde el Estado a través del ejército y la policía buscan retomar el control de los territorios y devolver la tranquilidad a sus habitantes, no obstante, lo que se evidencia es que actores ilegales (narcotráfico, guerrilla y nuevas formas de autodefensa) imponen sobre la población un control que limita su movilidad y condiciona la oportunidad de comunicarse y expresarse abiertamente. A esto se suma que los hechos de violencia presentados y las consecuencias de imposición de la misma, antes, durante y después de la masacre, han afectado de manera significativa las posiciones y los lugares (su organización) que ocupan los habitantes a nivel personal, colectivo y en su territorio.

4.4.3 Dimensión de la Memoria

4.4.3.1 Trujillo, Una Tragedia que no Cesa

La memoria para este documental se constituye en la medida que responde a una forma de contar lo sucedido, lo que aconteció y la situación que se vive en la comunidad al momento de hacer el audiovisual. Los relatos de todos los que cuentan su experiencia sobre lo sucedido manifiestan un profundo dolor al recordar a sus familiares (parejas sentimentales, padres,

hermanos, hijos), algunos habitantes representativos de la comunidad (El padre Tiberio, sacerdote del pueblo) y a algunos gremios (sectores productivos) de trabajadores de la época (ebanistas, motoristas, cafeteros y agricultores). Sin embargo, es importante resaltar que en la producción audiovisual se les da un papel más representativo a las mujeres de la comunidad, quienes, desde su papel de madres, hijas y parejas sentimentales, evidencian la crudeza en el actuar de la violencia y las huellas que estos hechos dejan en el cuerpo de cada una de ellas.

Son estas mujeres a las que se les asigna un tiempo representativo dentro del documental y a quienes se les acompaña en sus procesos de construcción de memoria colectiva, en escenarios de lo político y lo público, como de socialización, en espacios de culto religioso o asambleas comunitarias. No obstante, es importante mencionar que la forma en que es contada cada experiencia responde a una forma particular de hacer memoria, pues cada personaje evidencia unos hechos que tienen relación común con la construcción narrativa que plantea el documental, pero para cada sujeto se hace un ejercicio reflexivo diferente, es decir, al hablar de la consolidación de memoria colectiva, cada memoria individual decide qué contar y esto lo hace de acuerdo a su experiencia y lo que quiere presentar el audiovisual en cierto momento.

Frente a estos hechos que parecen conducir al olvido en la memoria colombiana, la comunidad decide, como parte de la elaboración de duelo, crear un lugar para la memoria: El Parque Monumento. Este lugar se creó con la intención de plasmar aquellos recuerdos del cuerpo de las víctimas desaparecidas o asesinadas de forma violenta. En este parque se hace simbólico para la comunidad, la construcción de esculturas en cemento que fungen como elemento simbólico para revivir el recuerdo físico de sus familiares desaparecidos. A este trabajo escultórico se suman otros objetos simbólicos que cumplen también la misión de recordar a sus familiares. El objetivo principal es recordar lo sucedido, evitar su olvido y su repetición en el futuro. Por otra parte, la comunidad realiza ejercicios de memoria a través de las exigencias y marchas públicas que realizan en diferentes escenarios y que tienen como insignia el traslado de fotografías con el rostro de los habitantes desaparecidos. A través de este elemento de la memoria exigen reparación para las víctimas, al tiempo que le dan visibilidad al cuerpo de la persona como evidencia verídica de su existencia corporal. Lo anterior se vincula a la construcción de unas esculturas en el parque monumento que responden a una necesidad de tener un referente simbólico del cuerpo del familiar desaparecido. Estas esculturas y las fotografías con los rostros de los desaparecidos se convertirían en la lucha que han emprendido diferentes

actores afectados en los hechos de violencia cometidos en Trujillo y que hacen parte de los procesos de reivindicación de la memoria de las víctimas.

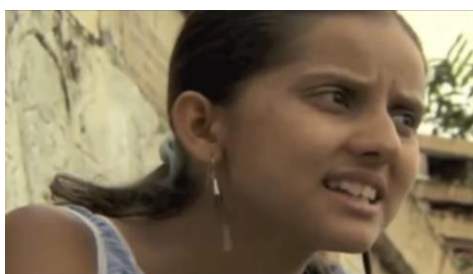
Vemos entonces que, si bien hay una trama construida para exponer una forma de entender el hecho traumático, lo que sucedió antes y después, el audiovisual ubica a cada persona y esta, a su vez, participa de una forma en el ejercicio reflexivo de recordar. Lo anterior se explica en la medida que se postulan unas secuencias que responden a momentos específicos dentro del audiovisual y en cada secuencia participa una serie de personajes que cuentan su testimonio acorde con la secuencia. Un ejemplo de ello es cuando presentan a una muchacha y a una señora al inicio del documental, quienes presentan el contexto al espectador sobre el posible detonante para que empezaran los hechos violentos en Trujillo. Si bien son dos personajes distintos, ambos están siendo presentados en secuencias donde se maneja una misma temática (el contexto de los hechos). Esto es importante ya que permite pensar en unos tipos de memoria que interesan al documental y que pueden ser contados por unas personas específicas.

Figura 1

Secuencias de momentos específicos.



(Mientras presentan las imágenes de demostración) *“El 1989 se realiza una marcha campesina al casco urbano de Trujillo, en esa marcha participaron personas de todas las veredas”*



“le solicitaban (al alcalde) escuelas en las veredas, puesto de salud; estaban haciendo una serie de exigencias... Y esta marcha es catalogada como una marcha auspiciada o patrocinada por la guerrilla del ELN, que en ese tiempo era pues quien operaba en la zona... y la gente que hacía parte de las 20 cooperativas que había organizado el padre Tiberio, pues salió a apoyar la

marcha, las personas fueron acordonadas en el parque principal por militares de la tercera brigada, el batallón Palace de Buga”



“El padre Tiberio dijo “vayan a la marcha, marcha pacífica, para que ustedes puedan pedirle al alcalde que arregle las carreteras” porque las carreteras estaban muy malas... ahí no había guerrilla, sino meros campesinos”



“Luego dicen que, a raíz de esa marcha, empezaron a incrementarse los asesinatos selectivos. En marzo de 1990, pues ya casi un año después de la marcha, ocurre enfrentamientos entre el ejército y la guerrilla, y dan de baja a unos militares, eso es lo que aparece en el informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos”

Nota. Imágenes y testimonios tomados del documental “Trujillo: una guerra que no cesa” (2012).

De acuerdo con el ejemplo expuesto, se tendría que pensar que los ejercicios de reflexión que hace cada personaje responden a una secuencia que, al tiempo, se relaciona con la construcción narrativa del documental. En este caso, una memoria que hila una suerte de acontecimientos para comprender qué fue lo que pasó. En este orden de ideas, habría que hacer un ejercicio analítico de las memorias que posiblemente se están constituyendo y en las cuales participan unos sujetos con algún tipo de vínculo con el hecho central del audiovisual, al tiempo que genera cierta forma de presentar el cuerpo-víctima y lo que este puede representar. Si bien este ejemplo, expone un recuerdo sobre un evento específico, también se exponen testimonios que hablan de un familiar o de alguien representativo de la comunidad que se podrían vincular en

un recuerdo enmarcado en lo traumático, así como en la posibilidad de decir “yo estuve ahí” o “yo lo vi”.

4.4.3.2 El Salado: Rostro de Una Masacre

Para el caso de este audiovisual, el ejercicio reflexivo en torno a la memoria de los hechos, se centra principalmente en lo sucedido en la cancha, por esta razón es que se toma a un joven como personaje principal, ya que él estuvo presente en la cancha en el momento en que los paramilitares reunieron a la gente para disponer de la vida de ellos de acuerdo a sus intereses. La memoria para este documental se constituye desde testimonios que evidencian que ya se había dado un desplazamiento causado por una primera masacre. Este antecedente sirve para exponer como se vivieron los hechos unos días antes e incluso desde la noche anterior, esto permite conocer el sometimiento violento que tuvieron que vivir los habitantes. No obstante, esto no es que haya cambiado, si bien no se habla en el documental de nuevos hechos de violencia, sí se expone la situación actual que vive la población, en la cual se evidencia que hay un total abandono a la población afectada y una falta de garantías por parte del Estado colombiano para reparar y reconocer a estas personas como víctimas. En este contexto, el ejercicio reflexivo de memoria gira alrededor de experiencias traumáticas que cuenta cada personaje desde lo que vivió y lo que vio, lo que permite expresar a través del cuerpo el lugar y la forma en que se dieron ciertas ejecuciones.

En cuanto a lo relatado sobre lo sucedido en la cancha, se presentan simultáneamente otros testimonios sobre acontecimientos distintos a los ocurridos en la cancha del pueblo. Uno de estos acontecimientos es narrado por una señora a quien, de acuerdo con lo expuesto en el documental, le asesinaron a su hijo en presencia de ella. Se tiene aquí una memoria que estuvo presente en un momento y lugar específico que a la vez es traumática por la carga emocional que conlleva el recuerdo. Otro personaje, se concentra más en relatar cómo vivió el hecho violento, ya que se evidencia que ella hace parte de un grupo de personas que alcanzó a huir y que retornaron al corregimiento después de terminados los hostigamientos; es decir que, el recuerdo de ella, si bien parte de estar en el territorio donde se cometió la masacre, su versión de los hechos ha sido construida por una tradición oral de los que sí estuvieron presentes y sobrevivieron. Del mismo modo, una señora y un señor cuentan su testimonio con lo sucedido con sus hijos, quienes también fueron asesinados, aunque para este caso no en presencia de ellos. En ambos casos su recuerdo se ancla a las versiones de las personas que estaban cerca a sus hijos

al momento de morir, generando así, una apropiación sobre un acontecimiento con base en una versión de aquellos que “estuvieron ahí” para presenciarlo.

Dado lo anterior, se evidencia que el documental centra su desarrollo en lo sucedido en la cancha. A través de testigos, se cuenta como los paramilitares escogían al azar a sus víctimas, sin importar su edad, género o condición de salud. A través de un joven (principalmente) se reconstruye lo sucedido en la cancha con algunos habitantes, como es el caso de “Luchito” de 27 años, presidente de la junta de acción comunal y único profesor del pueblo. El testimonio expone como este habitante fue seleccionado para que fuera decapitado, sin embargo, a pesar de la primera intensión de los paramilitares, este habitante fue asesinado con una ráfaga de metralleta en medio de la mirada de todas las personas concentradas allí, incluyendo a la madre y a uno de los hermanos. Posterior a ello, a la madre la ahorcarían igual que como habían hecho con otras personas que habían seleccionado al azar: con cabuyas y dos paramilitares a cada lado halando. Ante estos hechos las personas que estaban en la cancha por temor a la represaría de los paramilitares, no manifestaron dolor alguno.

Figura 2

Memoria de los hechos.



“Aquí, yo estaba como por aquí, (mientras se dirige al lugar) o sea, yo estaba a la espalda de él. Hubo unos (de los paramilitares) que dijeron “mochémosle la cabeza”, pero lo que hicieron fue coger una ráfaga...sí, fue una ráfaga completa en toda la parte del cuerpo...”



“...que los priscos de sangre le cayeron a muchas personas que estaban ahí...no se soltó ni una lágrima, nadie dijo nada y cuidado decías algo porque ¡ajá! ¿Qué se puede hacer?”.

Nota. Imágenes y testimonios tomados del documental “*El Salado: esa guerra era nuestra*” (2012).

Así pues, el documental comienza a construir lo sucedido alrededor la masacre cometida por los paramilitares. Estos hechos violentos, retratados en el audiovisual, ocasionaron el desplazamiento de una parte de la población, quienes buscaron huir durante la masacre para salvar sus vidas entre la zozobra y el miedo de encontrar en el camino a algún grupo armado que pusiera su vida en riesgo. Al tiempo, se cuenta lo sucedido durante la arremetida paramilitar, principalmente en la cancha, escenario donde se cometieron atroces hechos de violencia y se rememora (muy brevemente) la situación de ocasionó el primer desplazamiento en años anteriores.

Se constituye de esta manera un ejercicio reflexivo en torno a una memoria que abarca hechos anteriores a la masacre que se está tratando de reconstruir, a esto se suma, el relato de la actual situación en la que están viviendo. Aunque se hace un ejercicio de reconstruir un hecho violento que afectó al total de la población, el audiovisual se centra en lo que sucedió en la cancha y se hace principalmente a través de la voz de uno de los sobrevivientes a ese escenario.

Este personaje, a quien se le da un tiempo representativo en el documental, a través de su testimonio y la expresión de su cuerpo permite tener un acercamiento a la forma despiadada con la que actuaron los para militares. El haber estado presente en la cancha le permite recrear a través de su cuerpo el recuerdo del deceso de otros habitantes que no sobrevivieron a la acción para militar. El recuerdo es de alguien que presenció los hechos; una experiencia un recuerdo enmarcado en lo traumático, que asume el dolor de otros cuerpos vulnerados violentamente y la responsabilidad de contar lo sucedido con esos cuerpos sin ningún tipo de censura. Puede decirse, entonces, que su recuerdo es un recuerdo “expresado con sangre” para movilizar emociones y sensibilidades.

4.4.3.3 Bojayá: La Guerra sin Límites

El audiovisual inicia exponiendo cómo, después de la masacre, se ve en los rostros de la población de Bojayá el paso del tiempo, y cómo se mantiene la nostalgia por algunos que ya no están para contar su versión de los hechos. Por su parte, las nuevas generaciones han crecido alrededor de lo que la tradición oral les ha contado y les ha enseñado sobre lo sucedido el 2 de

mayo de 2002 en la capilla católica de Bellavista, cabecera municipal de Bojayá, como parte de su historia reciente.

Los testimonios en este documental exponen que el actuar de las Farc a través del cilindro-bomba fue un hecho que trascendió incluso sus convicciones religiosas, ya que el ataque se dio en un lugar sagrado para ellos. El documental después de presentar el contexto, pasa a presentar los testimonios de los sobrevivientes quienes resaltan que el ataque fue despiadado y atroz, al punto que algunos narran que después de la detonación del cilindro, se encontraban con restos humanos sobre su cuerpo, cuentan también que, pese a que algunos pudieron correr heridos para alejarse de la iglesia, tuvieron que hacerlo en medio del fuego cruzado que no cesaba entre los grupos armados.

Lo anterior configura un recuerdo que se enmarca en hechos traumáticos que se recuerdan como parte de la experiencia de sí. Un ejemplo de ello es el testimonio de una señora quien expone su versión en torno a la memoria de los hechos traumáticos, de cómo lo vivió, es una memoria eventual que se consolidó de la propia experiencia en el evento doloso. Esto permite tener un acercamiento a cómo la persona recuerda y expresa lo sufrido por dicho ataque. En este sentido, la mujer expone el cuerpo violentado, marcado por cicatrices como huellas que han perdurado en el tiempo y que están impresas en el cuerpo de la mujer como parte de su historia y su consolidación como sujeto-víctima.

Figura 3

Hechos traumáticos sujeto-víctima.



“Buscaba caminar y los pies cuando iba pa’ delante iban así para atrás...nosotros íbamos huyendo y la balacera no cesó. Nosotros íbamos corriendo y en seguida iban tirando su plomo, no les importó que nosotros estábamos heridos corriendo”

Nota. Imágenes y testimonios tomados del documental *“Bojayá: la guerra sin límites”* (2012).

Cada testimonio va presentando la forma en que fue afectado, no solo por la masacre sino por los hechos que le antecedían y que tienen que ver con una guerra emprendida por parte de

distintos grupos armados para tener el control de la zona, ya que hay un interés por controlar los ríos como corredores estratégicos para transportar mercancía ilícita. Frente a esta situación el ejercicio reflexivo se centra, por un lado, en el abandono del Estado colombiano en materia de seguridad a la actividad productiva del territorio; y por otro, en temas de salud, educación y servicios públicos básicos para brindar a los habitantes un vivir digno. Esto deja en evidencia, a través de los testimonios, que hubo una guerra emprendida en contra de comunidades afro e indígenas, la cual, de acuerdo con lo expuesto en el documental, puede ser considerada como un etnocidio. La memoria que se constituye en este documental tendría que ver con la configuración de una experiencia de marginación previa, impuesta a estas comunidades, que concluiría con el hecho central de la masacre, relacionada, esta última, con la disputa a sangre y fuego entre la guerrilla y los paramilitares y su alianza con el ejército por tener el control de la zona.

Para ir concluyendo, el documental presenta cómo y, a pesar de la situación de violencia permanente, se han llevado en Bojayá los procesos de duelo a través de diferentes prácticas culturales construidas social e históricamente, tales como el canto, las danzas, la música, el teatro y la artesanía. A este actuar de la comunidad se suman también, como parte de su reivindicación, las movilizaciones en las calles en busca de la verdad, considerada (según varios testimonios) la mejor reparación para poder superar el duelo.

4.4.3.4 Puntos de Encuentro

Las dimensiones como fuerzas que a nivel político, histórico y social intervienen, interpelan y transforman la subjetividad del sujeto y su relación con lo corporal, abren la posibilidad para preguntarse por cómo los eventos del pasado le atribuyen sentido al presente. En esa misma dirección, es importante preguntarse por los modos en que los habitantes de estos territorios (Trujillo, El Salado y Bojayá) reconstruyen y dan un significado a los recuerdos de los hechos que tuvieron lugar en su territorio. En relación a lo anterior, la elaboración de memorias que permanecen en el tiempo y trascienden a las nuevas generaciones, configuran una dimensión de la memoria, importante para comprender la reflexión que hace el sujeto en torno a su pasado reciente.

Para pensar en la configuración de una dimensión de la memoria es necesario mencionar que tal dimensión cobija la voz de los sobrevivientes de la masacre o los familiares de las víctimas de prácticas violentas que, como se expuso, fueron ejecutadas por la alianza entre narcotraficantes, paramilitares y fuerzas de seguridad del Estado (ejército y policía) y la guerrilla

de las FARC y el ELN. Esta dimensión está en constante tensión con la versión o, más bien, la desmemoria de los hechos que promueven y sostienen los victimarios sobre lo acontecido en cada territorio, así se hace evidente en lo que muestran los audiovisuales, en los cuales se exponen algunas justificaciones del por qué se llevaron a cabo estas acciones guerrilleras en el caso de Bojayá y, paramilitares, en el caso de El Salado y Trujillo. Ambas fuerzas tensionan el campo de las luchas públicas y políticas en torno a la memoria.

Se observa en los documentales que servidores y entidades públicas han aprovechado su posición social para desviar los procesos judiciales de justicia y reparación, ya que a las víctimas se les ha negado el derecho a ser reparadas, encaminando, por el contrario, estos hechos hacia la impunidad. Frente a esta dificultad para alcanzar la claridad de los hechos y los responsables, la resistencia de las víctimas se ha consolidado y es representada en colectivos como AFAVIT, ADOM, MOVICE, y Justicia y Paz, entre otros, los cuales han evitado que la versión de los victimarios se transforme en única verdad y también, que lo sucedido quede en el olvido cubierto de impunidad.

La reivindicación de la memoria se encuentra fuertemente ligada al campo del poder, como un lugar en el que los sujetos elaboran historias de vida personales que se entretajan en una construcción narrativa de carácter colectivo, en la que se empiezan a unir hilos que determinan el papel de los actores frente a los hechos, sus reivindicaciones y su responsabilidad ética y moral. En relación a esto último:

Los habitantes, desde sus memorias, asignan distintos grados de legitimidad o ilegitimidad a los actores colectivos, confían o desconfían frente a ellos, adhieren o se distancian de los partidos y las instituciones, levantan distintos reclamos frente a la tragedia y se ubican de diferente manera frente a la reparación. (CNRR, 2008, p. 200)

Lo mencionado hasta aquí expone cómo la configuración de la memoria y su relación con el pasado impacta sobre los modos de asumir una postura política desde las memorias en el presente, no solo con la comunidad y las diferentes organizaciones de víctimas, sino frente a las viejas y nuevas clases políticas, así mismo, con los viejos y nuevos narcotraficantes y sus fuerzas de seguridad privada (paramilitares), la iglesia, el ejército y la policía.

La dimensión de la memoria y su carácter reivindicativo, ha permitido que el interés social por acercarse y conocer a las víctimas vaya en ascenso. Así mismo, en ese

acompañamiento se han marcado dos importantes posturas de las víctimas, una con un carácter más político; y otra, con un sentido más social. En este sentido, una parte de las víctimas

A raíz de los incumplimientos estatales, terminan asumiendo posturas antiestatales que las lleva a tejer alianzas con unas organizaciones de defensa de los derechos humanos en los niveles nacional e internacional, y la distancia y enemistad con otras, mientras [otra parte] se centran más en el acompañamiento de las víctimas desde la recuperación y dignificación de la memoria de sus familiares asesinados. (CNRR, 2008, p. 201)

Sumado a lo anterior, para tener un mejor entendimiento del sentido social y político de la dimensión de la memoria, es importante resaltar que no todos los recuerdos se comparten, no obstante, estos recuerdos privados están mediados por unas memorias colectivas, producto de la acción directa de sujetos vinculados a un mismo recuerdo, a una misma experiencia vivida, interpretada y transmitida de formas muy distintas. En esas memorias colectivas las víctimas han encontrado un espacio para conservar y mantener vigente el recuerdo de sus familiares asesinados, luchando al tiempo, por deslegitimar la larga estigmatización que se enmarca dentro del contexto histórico de cada sujeto, en el cual se vieron sometidos al señalamiento de ser “guerrilleros”, “simpatizantes de la subversión” o aliados de los paramilitares. Surge así un sentido de resistencia que reviste de esperanza y dignidad las acciones emprendidas por los diferentes colectivos de víctimas.

Tal sentido de resistencia desde la memoria también se ve enfrentado a unos riesgos de la memoria (Todorov, 2000) que la ponen en constante riesgo de desaparecer, esto es así, ya que las memorias fácilmente se inclinan por lo reiterativo del pasado con varios matices entre la impunidad, la violencia y las amenazas que aún permanecen. Lo que podría ocasionar que el reconocimiento a las víctimas sea un símbolo anclado de tal forma al pasado que “les deje suspendid[a]s en el tiempo y obstaculice tanto la reconstrucción de sus vidas como su proyección al ámbito público, eficacia política y habilidad para comunicar a otros sus memorias, verdades y aprendizajes” (CNRR, 2008, p. 203).

Se resalta además que los colectivos de víctimas no han alcanzado la total reparación integral por parte del Estado colombiano. No obstante, se comenzarían a desplegar una serie de acciones sobre el recuerdo que postularían la memoria como eje central de la reparación. Esta (la memoria) se configura de un pasado y un sentido político y social, que devela unos entramados

narrativos de las versiones públicas y su afectación a través de la historia en el presente, consolidando unas identidades colectivas; “un nosotros colectivo”.

En este punto, es importante resaltar que los diferentes colectivos y organizaciones como acompañantes, promotores y organizadores de las acciones de las víctimas, constantemente se han visto enfrentados a represalias que, a través de la persecución, el desplazamiento y las amenazas, buscan detener el accionar público y político de las víctimas. Sin embargo, en lugar de surtir el amedrentamiento esperado, tales represalias han dado más fuerza a los colectivos y organizaciones de víctimas para no dejar en el olvido y el silencio las voces de aquellos afectados que merecen ser escuchados. Este alcance ha permitido concentrar una pluralidad de memorias en una narrativa reconocida ya por la comunidad. “Este reconocimiento no impide que simultáneamente se reconozca que este relato de los hechos, como toda narrativa, tiene sus propios olvidos, sus propios silencios y sus propios énfasis” (CNRR, 2008, p. 202).

Todas las acciones públicas⁸⁰, como prácticas de la memoria, han ocupado un terreno a nivel local, nacional e internacional cada vez más amplio frente a los actores violentos y los acercamientos a las exigencias de justicia, verdad y reparación de las víctimas. Las memorias de resistencia, atravesadas por el horror y el dolor, se hacen importantes para cuestionar la legitimidad del Estado y sus instituciones, ya que, hacer visible lo sucedido expone acciones que van en contravía de garantizar el derecho a la vida del pueblo. También por el hecho de asumir un sentido social y político, estas memorias de resistencia evitan que haya una desmemoria nacional que buscó ocultar o recordar de manera distinta los hechos sucedidos en estos territorios. Por último, al recordar se evita que haya impunidad u ocultamiento en el accionar sanguinario por parte de los victimarios en alianza con instituciones estatales, donde no hubo límites ni connotaciones morales para ejercer la violencia sobre la población. Frente a esto último, se reconoce la “continuidad de una violencia que opera no solo sobre los cuerpos de las víctimas de la tortura, violación o asesinato, sino sobre los cuerpos y estado emocional de sus dolientes” (CNRR, 2008, p. 233).

4.5 Perspectivas de Análisis del Cuerpo

Siguiendo a Bobes (1990) el sujeto, quien asume un personaje desde su corporalidad, lleva consigo una concepción histórica, la cual apropia en la construcción del sujeto como

⁸⁰ Las demostraciones públicas, la sacralización de la memoria de las víctimas en el Parque Monumento y su devolución de una biografía en singular expresada en las figuras esculpidas por los familiares, las cartas, el Muro de la sombra del amor (CNRR, 2008, 221).

personaje, pero también, una acumulación del sujeto a través de su trayectoria histórica. Entendiendo esto, se plantean unas perspectivas de análisis que permitan asumir una postura para comprender visualmente el cuerpo, su presentación y su construcción visual en cada audiovisual. Se plantean así, dos perspectivas para analizar el cuerpo de las víctimas presentado en los documentales; *perspectiva de vinculación y perspectiva de enfoque*. Estas permitirán hacer un estudio visual del cuerpo de la víctima desde lo que su cuerpo presenta y la forma en que es presentado (cuerpo objeto), a su vez, estos cobrarán sentido para el análisis visual del cuerpo, cuando confluyan con las dimensiones de construcción social del cuerpo en los documentales (cuerpo sujeto); *dimensión histórico-social; dimensión política y dimensión de la memoria*. Tener presente esto, conduce a ver que la estructura misma del cuerpo representa no solo a un personaje, sino a una persona; para el caso de los documentales, a un grupo de personas representadas a través de un colectivo o una comunidad con una trayectoria histórica y unas prácticas culturales y reivindicativas que se hacen importantes para construir una narrativa en torno al conflicto y su superación.

4.5.1 Perspectiva de Enfoque

En la imagen audiovisual el enfoque hace referencia a la acción que, desde la cámara, permite dar nitidez y hacer un registro visual para ver el mundo que se quiere registrar con claridad. Una acción que el ojo humano a través de la visión también emplea en la cotidianidad para percibir y reconocer mejor los objetos del entorno. En este sentido, el enfoque tiene que ver con lo que, tanto la cámara como el ojo humano observan y lo que no, y al tiempo, la nitidez con la que ven. De este modo, el enfoque determina unas formas del ver, ya que, brinda una posición y un lugar para mirar, sin necesidad de significar para sí, lo visto. Así que una perspectiva de enfoque tendría que ver con unas posibilidades que configuran la forma del cómo y el dónde ver al cuerpo-víctima. Realizar un análisis sobre cómo se expone la imagen audiovisual en la que aparecen las víctimas permite pensar el lugar en que se quiere proyectar una idea sobre la víctima.

En esta perspectiva se hará un acercamiento a los recursos visuales que componen la imagen y que son fundamentales al momento de construir una secuencia y un mensaje, además de dirigir la mirada del espectador a un lugar para ver los cuerpos-víctima. Los ángulos fotográficos y el manejo de planos, por ejemplo, son elementos que se analizarán en esta perspectiva. Esto permite identificar qué elementos son importantes a la hora de construir el

documental y cada imagen donde aparecen los sujetos víctima. Al tiempo que conserva un interés por comprender el modo en que estas producciones audiovisuales crean y promueven una reflexión sobre los usos de la imagen de las víctimas, como un lugar en el que se genera una relación y un sentido frente al espectador.

4.5.2 Perspectiva de Vinculación

Esta perspectiva hace referencia al grado de afectación de los sujetos con el fenómeno violento tratado en el desarrollo del documental. Esto se refiere a que el sujeto directa o indirectamente desde la experiencia vivida, se entiende como un cuerpo-víctima con un vínculo como sobreviviente a la experiencia violenta, como familiar, como habitante, como cuerpo presente en los hechos o como un cuerpo configurado por la tradición oral. Esto toca al sujeto en la medida que se articula el cuerpo como objeto de estudio, ya que, este está inmerso en un universo cultural del cual se dota, donde apropia un tipo de cultura que condiciona su interpretación y su acceso al conocimiento de la realidad, allí, en su experiencia, se pueden reproducir esas “otras” experiencias implícitas y explícitas de la cultura (Schaff, 1967 in Arráez et al., 2006, p. 178).

Esta perspectiva permite reconocer si hay un grupo al que se le esté dando mayor visibilidad al momento de construir la producción audiovisual. Si bien, todos se presentan como afectados por el conflicto armado, algunos desde su testimonio evidencian que hicieron parte de la comunidad que fue afectada, pero no, de los que tuvieron que someterse a la experiencia violenta, ya que pudieron huir del lugar antes de la masacre. Esto será clave para reconocer qué sujetos son seleccionados dentro de cada documental para presentar su versión.

5. RESULTADOS ANALITICOS

5.1 Estructura Narrativa

Se ha identificado a través de la estructura narrativa que estos audiovisuales constituyen una forma de presentar una versión del pasado bajo un régimen de audiovisualidad, entendiendo a este como los “modos hegemónicos de ver y de ser visto, de escuchar y ser escuchado” (Cristancho 2018, 100) que da cuenta de un ejercicio de memoria, el cual tiene por objetivo, reconstruir un evento específico. Este régimen audiovisual se constituye principalmente por cuatro momentos que determinan la forma en que se cuenta la historia. Estos momentos corresponden primero, a una contextualización del hecho histórico en el que se enmarca la vida y el testimonio del personaje. En un segundo momento, los documentales dan prioridad a la voz de los sobrevivientes. Así, los testimonios, como ejercicios reflexivos de memoria, dan cuenta de un pasado reciente que habla de un hecho histórico, entendiendo a este, no como un evento para explicar los grandes acontecimientos que influyen en la humanidad, pero sí, para dar cuenta de cómo estos hechos violentos de la historia colombiana cambian, reconstruyen y transforman la vida de las personas afectadas. El énfasis aquí priorizó la forma en que se desarrolla la violencia en estas regiones y no a nivel nacional. En un tercer momento, se evidencia la afectación que sufrió la población posterior a la masacre. Esta afectación se puede dar en espacios que trascienden el territorio, como en el territorio mismo. En un cuarto momento y a manera de resolución, se presenta un final siempre abierto, en el que se dan algunos procesos de reivindicación o exigencias siempre por parte de las víctimas. Sin embargo, frente a estos finales abiertos, donde no se presenta una solución contundente al problema ocasionado por las masacres, se sigue alargando la dificultad para que se cumplan los derechos y deberes del Estado colombiano con las víctimas, pues estos finales dan la impresión de que, independientemente de la situación en la que están viviendo las víctimas, tienen la opción de “estar vivos” en unas condiciones específicas que denotan dificultad, pero también, posibilidad de vivir.

Afirmaciones de las víctimas tales como: yo sufrí, yo viví, yo fui testigo, configuran una experiencia que ha causado que el tiempo del presente se modifique hacía el pasado e impacte en la historia nacional. Se resalta también que las exigencias que hacen las víctimas tienen que ver con una verdad que está en el pasado, una justicia que se busca en el presente y unas garantías de no repetición que buscan impactar en el futuro. Es decir, la relación que se establece entre la estructura narrativa y la forma en que se muestra al sujeto-víctima, está atravesada por una

temporalidad que le permite significar un pasado y proyectarse a un futuro desde acciones del presente.

5.2 Temporalidad

La estructura narrativa también permite reconocer que el sujeto-víctima en la búsqueda de procesos de sanación y reivindicación ha decidido hablar de lo que vivió, de su experiencia traumática; de su historia. Sus testimonios hablan del dolor y el sufrimiento como descripciones de la violencia que ha atravesado su cuerpo. Como consecuencia, quienes expresan su testimonio, en su gran mayoría, son víctimas directas; personas que tienen conciencia histórica de lo que ocurre en el presente y de lo que ha ocurrido en el pasado. Estos testimonios, como ejercicios reflexivos de memoria, están vinculados al conflicto armado como acontecimiento histórico de Colombia. En esta perspectiva, se identifica que la producción audiovisual del CNMH expone unos eventos previos a las masacres⁸¹ que tienen que ver con un periodo que obedecía a unas lógicas y una forma de organizar el pensamiento político-ideológico de la población desde la acción militar (legal o ilegal) en su lucha contra la insurgencia. Se habla aquí de finales del siglo XX entre 1989 y 1997, periodo en el que la población fue coaccionada o estigmatizada por la incursión y acción de diferentes actores armados en sus territorios.

Figura 4

Marcha Campesina 1989 Trujillo.



Nota. Imágenes tomadas de la Marcha Campesina 1989 Trujillo. Primer desplazamiento 1997 El Salado Incursión paramilitar 1996. Bojayá.

Lo anterior permite identificar una temporalidad de *pasado-pasado* que se presenta como una causa-consecuencia enmarcada en un punto inicial y punto de resultado, esto es así, en la medida que se presenta un evento previo a las masacres como hecho central del documental, este+ se asume como el punto de inicio de una serie de eventos violentos que afectaron a la población, lo que simultáneamente llevaría a que se agudizara la violencia en el tiempo, hasta

⁸¹ 1989 la marcha campesina en Trujillo, 1997 primer desplazamiento en El Salado y 1996 el ingreso de los paramilitares al bajo Atrato.

concluir en la ejecución de las diferentes masacres. En este sentido, el cuerpo-víctima es constituido por una relación temporal de *pasado-pasado* en la cual, el testimonio de las víctimas es clave, ya que evidencia la afectación personal en un espacio-tiempo diferente que configura su trayectoria histórica. Es decir, que esta temporalidad evidencia que, para el tiempo de producción del audiovisual, aún viven personas que han sido sometidas a las dos situaciones de violencia, habitantes que, apoyados en su experiencia, puede resignificar el pasado desde un tiempo presente y participar en la reconstrucción del hecho traumático, lo anterior cimienta una relación temporal de *pasado-presente*. Esto conduce a comprender que la masacre, según el audiovisual, fue el resultado de ese constante aumento en las hostilidades a las que se enfrentó la población a partir de un evento y fecha específica. No obstante, el marco contextual evidencia que la violencia en estos territorios se ha ido consolidando en el tiempo, incluso antes de esas fechas, lo que determina que si bien se tiene en cuenta un acontecimiento que resaltó por agudizar la violencia contra la población, el ejercicio memorístico de los audiovisuales no abarca hechos anteriores que también produjeron daños en la población y marcaron, en sumatoria, la agudización de la violencia.

De esta manera, el cuerpo-víctima estaría atado a los nodos de violencia que desplegaron principalmente los paramilitares, en alianza con el ejército, buscando combatir a las diferentes guerrillas. De esta manera, el audiovisual presenta a una serie de sobrevivientes que tienen un vínculo directo con el conflicto que se ha prolongado en las regiones ya por varias décadas y, con la masacre. Todo ello constituye unos elementos en común que hablan de *una experiencia y una colectividad*.

Esta constitución temporal marca una forma de comprender el hecho histórico central, pues dirige la mirada hacía un punto de reflexión que comienza en unas fechas determinadas y que llega a su clímax con el desarrollo de la masacre, es decir, se presentan unos datos (fechas, lugares, cifras) a manera de construcción histórica en el que el sujeto-víctima se constituye en y por las dinámicas y los discursos que los actores armados escribieron en la guerra.

Frente a las circunstancias que tuvieron que soportar y que soportan los habitantes de estos territorios, sus testimonios tienen que ver, a su vez, con unas formas de concebir la realidad social, cultural y política en "la existencia de varios modos de socialización política", provenientes "no solo de la influencia de uno o de otro agente privilegiado, sino de las interacciones de una multitud de factores, de agentes y de circunstancias (Herrera & Pinilla,

2001, p. 74) en las que el cuerpo-víctima cohabita, compartiendo diferentes entornos sociales en los que da sentido a su existencia. Involucrar al otro como testigo de su testimonio y legitimar su experiencia se ha convertido en un proceso que cumple una función reivindicativa de la memoria colectiva, en este caso mediante la imagen audiovisual. Aquí el cuerpo-víctima genera un territorio de múltiples formas de acción y fuerzas políticas que emergen de la necesidad personal por estar presente en espacios donde se comparte una misma experiencia: la violencia. Tal representación (individual y colectiva) amplía el horizonte de espacios en los que el sujeto apropia una forma de ver (se) y narrar (se) consolidando las bases para poder actuar, relacionarse y asumir otros espacios en los que también se generan relaciones de poder y donde circulan experiencias y elementos de socialización que permean diversas formas de adherir y concebir una cultura.

El cuerpo como un lugar constituido social e históricamente se carga de significados y valores que la experiencia y la tradición cultural de su entorno le va presentando, a su vez, estos elementos le permiten hacer una selección de lo que considera familiar y compatible con sus representaciones culturales, sus construcciones espaciotemporales y le permite ir apropiando su entorno.

5.3 Territorio, Experiencia y Colectividad

Con base en la estructura narrativa se identifica que el *cuerpo-víctima* se ha configurado a partir de una relación con el territorio, la experiencia y la colectividad como forma de significar su existencia. En cuanto al primero, el vínculo del cuerpo con el territorio motivó, pese al miedo que representaba estar allí por el señalamiento como territorio guerrillero, a que los pobladores se mantuvieran en sus hogares bajo la sensación de inseguridad constante, pero sin la intención de abandonar sus proyectos de vida vinculados a una extensa labor por consolidarse allí como habitantes. Esta mirada de territorio guerrillero caló profundamente sobre la identidad de la población, ya que, tal señalamiento configuraría una identidad de enemigo. Esto llevaría las fronteras de la confrontación armada hasta el cuerpo de los habitantes. En este sentido, en los tres documentales se observa que la principal motivación para involucrar a la población en el conflicto fue la estigmatización que se hizo sobre ellos por considerarles colaboradores, simpatizantes o aliados de uno u otro bando enemigo.

Históricamente, según los audiovisuales del CNMH, el cuerpo-víctima fue sometido a múltiples dinámicas violentas, en las que el interés del actor armado, tuvo que ver con un modo

de reclamar e imponer control sobre el territorio enemigo involucrando a la población con una marca de terror y miedo. En este sentido, el cuerpo sería un escenario instrumentalizado para recibir y demostrar el poder sobre la vida y la muerte que controlaban los actores armados. Tal instrumentalización sobre el cuerpo, en el marco de la guerra, sería un pilar para consolidar una forma para disciplinar y moldear los cuerpos despojándolos de toda humanidad y convirtiéndolos en cuerpos-objeto para la guerra. De esta manera la deshumanización de la víctima tiene que ver con el despojo de su identidad y su voluntad de decisión sobre el propio cuerpo. Bajo estas condiciones, la víctima es sometida a la voluntad del victimario quien le humilla y le violenta en su forma física expropiándolo de su cuerpo, así la víctima se disloca de su lugar en el mundo para ubicarse en un lugar de lo no humano y de inferioridad, pues los diferentes actores se otorgaron la autoridad y capacidad para disponer de su voluntad sobre el cuerpo de los habitantes.

La apropiación sobre los cuerpos de los habitantes y, a su vez del territorio, se usó para desplazar a familias enteras, no obstante, el desplazamiento forzado tuvo también por objetivo consolidar proyectos económicos en los grupos armados. Sumado a lo anterior, el cuerpo se enfrentó a prácticas violentas como la desaparición forzada y el asesinato selectivo o por medio de masacres como fin último de deshumanización en el que los cuerpos son eliminados de forma anónima o en ejecuciones públicas. Sin embargo, los testimonios evidencian que estas acciones son la transición a un estado más crítico de una serie de prácticas del terror que ya se venían practicando y responden a acciones como la tortura y el desmembramiento, en tanto se enmarcan en una representación de la muerte y borran todo rastro y rostro de lo humano.

En cuanto a *la experiencia y la colectividad*, frente a las acciones violentas que recayeron en la población por el señalamiento que hicieron los diferentes actores armados, se hace evidente una articulación que tensiona tanto la vida como la forma de vivir y constituye la experiencia violenta en un punto hostil en el que se encuentra el desplazamiento forzado y la violencia personal. Esta afectación que se inscribe de manera personal, traspasa la condición individual y se constituye como agenciamientos colectivos que hablan de un cuerpo desplazado, no solo de un territorio sino de un entramado de prácticas sociales, tradiciones culturales y proyectos tejidos en lo social que se ven fracturados por las dinámicas de la guerra.

5.4 Composición de la Imagen Audiovisual

5.4.1 Primer Plano y Primerísimo Primer Plano

La imagen audiovisual, entonces, asume un papel importante como vestigio del pasado en el cual se hacen visibles las huellas que ha dejado la violencia en las víctimas. A través del manejo de algunos planos, ángulos y el entorno como escenario. Estas, las imágenes, construyen la imagen con una marcada función emocional que prioriza la exposición de un rostro y un cuerpo en el cual se expresan los daños corporales y emocionales que permanecen en el recuerdo y se sienten incluso después de varios años de cometida la masacre; es una entrada para reconocer sus afectos. Así se identifica que estos audiovisuales del CNMH dirigen la mirada del espectador primero, desde el uso de primeros planos y el primerísimo primer plano que ponen el acento sobre la exposición de los rostros en un marco que habla de lo indecible y se adentran en un momento íntimo con la víctima. Estos planos permiten comprender las experiencias afectivas que se dan durante el testimonio y que desbordan el lenguaje mismo.

Cabe mencionar que las víctimas decidieron hacer visible su cuerpo y en especial su rostro en estos audiovisuales, como manifestación pública o como denuncia en contra de hechos violentos cometidos contra ellos. Estas estrategias de visibilización del rostro y del cuerpo herido, buscaron resistir al tipo de violencia de la deshumanización y de la eliminación del rostro, pues el rostro según Lévinas (1997) es la base de la relación con el otro, pues el otro es ante todo un rostro que también mira e interpela en la acción del ver.

El recuerdo sería una experiencia sensible cargada de emociones y sentires de un pasado marcado por la violencia sobre su entidad corporal. De esta manera, cuando el sujeto-víctima hace un ejercicio reflexivo de la memoria se hacen visibles aquellas experiencias del terror que quedan inscritas como cicatrices que imprimen en el cuerpo y en el recuerdo unos sentidos y sentimientos que les invade de manera permanente y que alberga unos gestos corporales – llantos, silencios, expresiones, palabras, nervios – que se evidencian en un rostro doliente o a través de cicatrices (como en el audiovisual de Bojayá), que quedan en el cuerpo como heridas imborrables que les vincula con la experiencia del horror y la vulneración de su cuerpo.

Figura 5

Sujeto-víctima.



Nota. Imágenes tomadas del documental “Trujillo: una guerra que no cesa” “El Salado: rostro de una masacre” y “Bojayá: la guerra sin límites” (2012).

5.4.2 Plano Medio Corto

Como segundo elemento se identifica un alto uso del plano medio corto, el cual no tiene un acercamiento tan directo al rostro de la víctima, pero permite en su composición generar un vínculo, por un lado, con el espacio en el que es presentada la víctima, ya sea por la carga simbólica de este o porque en ese espacio se cometieron hechos de barbarie. En ambos casos el ejercicio reflexivo de memoria por parte de que la víctima se relaciona con ese entorno, por consiguiente, se identifica una relación *espacio-simbólica* que da cuenta de aquellos espacios donde también se constituye la experiencia.

Se encuentran aquí espacios como el hogar, la calle como escenario de lucha colectiva, la iglesia como símbolo representativo de esa fe católica que apropia las acciones del sacerdote Tiberio, en el caso de Trujillo. En cuanto al Salado la cancha de fútbol se convierte en la representación simbólica de la muerte, lo que lleva a que la comunidad al transitar dicho espacio recuerde con dolor lo vivido y rememore las imágenes que quedan en el recuerdo de lo que allí sucedió. Para hablar de Bojayá, la iglesia, pese a lo sucedido, mantiene un vínculo (débil) de esperanza con la gente, como un lugar considerado sagrado por lo que representa para la religión y por lo que representa para la memoria de las víctimas. En todos los casos se expresa una relación diferente con cada escenario, pues esta se constituye por el valor simbólico que se le da al espacio. En otro aspecto, a propósito de los espacios, se presentan algunos escenarios que han sufrido los deterioros del tiempo y dan un toque de dramatismo a ciertos testimonios.

Figura 6

Espacio-simbólica.



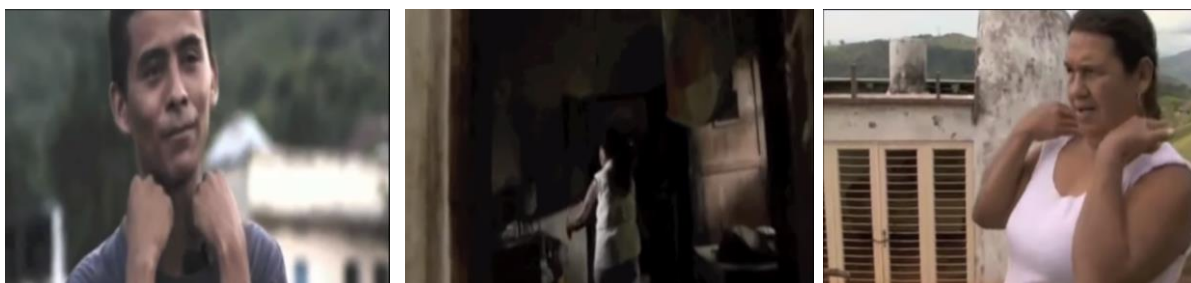
Nota. Imágenes tomadas del documental “Trujillo: una guerra que no cesa” “El Salado: rostro de una masacre” y “Bojayá: la guerra sin límites” (2012).

5.4.3 Lo Performativo-Simbólico y lo Simbólico-Plástico

Por otro lado, el plano medio corto también permite reconocer la expresión corporal de los sobrevivientes al hecho traumático como un ejercicio que reviste en su cuerpo las expresiones que se instalaron en el cuerpo o rostro de aquellos que murieron en medio de cada masacre, es decir, que esa expresión corpórea realiza una representación de un cuerpo vulnerado y cercano al deceso. Tal representación tiene que ver con un *cuerpo-otro* configurado en la tensión del propio recuerdo que implica, también, recordar al otro. Es un cuerpo como representación viva de la muerte. Tal representación, toma un lugar y se materializa en lo social como parte de una historia que se hace importante para visibilizar a quién ya no está, a través de actores sociales que aún viven. Son cuerpos que emergen de acuerdo a la situación y la condición en la que se debe reafirmar una y otra vez diversos modos de existencia. Estos ejercicios representativos se tornan en cicatrices como marcas que deja la vida y que en el cuerpo se leen, ya que enfrentan al sujeto con la imagen corporal de aquel que ya no se encuentra presente, estas imágenes se unen en la mente y se hacen “reales” en las expresiones que permanecen en la memoria del cuerpo y son los sobrevivientes quienes, a través de su cuerpo, pueden decir lo que parece ser indecible por la ausencia de aquellos cuerpos eliminados de la existencia del mundo.

Figura 7

Cuerpo-otro.



Nota. Imágenes tomadas del documental “Trujillo: una guerra que no cesa” “El Salado: rostro de una masacre” y “Bojayá: la guerra sin límites” (2012).

En este punto es importante reconocer que la representación del *cuerpo-otro* también se da desde un ejercicio simbólico, el cual tiene que ver con la representación de un cuerpo que no está presente. Sin embargo, este no se hace desde la expresión del cuerpo-víctima, sino que se crea como un ejercicio de reivindicación, en el cual se crea una representación simbólica del cuerpo del familiar afectado a través de diferentes técnicas corporales y plásticas. En Trujillo, por ejemplo, se puede observar que las víctimas han decidido reconstruir el cuerpo de sus familiares asesinados y desaparecidos por medio de esculturas de cemento como homenaje a las víctimas que son el emblema del Parque Monumento, este ejemplo, es visible también en el audiovisual de Bojayá, ya que se hace un reconocimiento simbólico al sufrimiento de las víctimas mediante el teatro y la danza, al tiempo que se exige verdad. En el caso de El Salado, se evidencian fotografías como extensión plástica de la existencia física de la persona ausente.

Figura 8

Reconocimiento simbólico.



Nota. Imágenes tomadas del documental “Trujillo: una guerra que no cesa”. “Bojayá: la guerra sin límites” (2012).

5.4.4 Plano Detalle

Como tercer elemento en la composición de la imagen audiovisual, se identifica el uso de planos detalle, estos hacen un acercamiento a una parte del cuerpo o a un objeto específico que contiene una carga simbólica en relación con la persona ausente o con algún dato relevante del testimonio. Así mismo, este plano se acerca a la evidencia infalible que se presenta a través de una fotografía, una pintura o un objeto que contiene una carga afectiva y que pertenece a la persona afectada. Basado en la obra de Erika Diettes⁸², la bota, el jean, la camiseta, el peine, son

⁸² Río Abajo es una serie fotográfica de veintiséis piezas finalizada en 2008. Es el resultado de una investigación exhaustiva y un arduo trabajo de campo que necesitó del recorrido de la artista por distintos puntos del país en busca de víctimas del conflicto que

elementos con los cuales es posible reconocer y dar una identidad al cadáver. De esta manera, los diferentes elementos identificados en los audiovisuales (primer plano, primerísimo primer plano, plano medio corto y planos detalle) constituyen una imagen audiovisual como registro de la existencia. En este sentido, la imagen audiovisual mediante el uso dominante de planos que hacen visible el cuerpo-víctima, su representación simbólica y su entorno, permite tener un acercamiento a las formas de organización social mediante versiones en primera persona, de carácter biográfico, que hablan de fenómenos sociales que afectan la vida en diversos espacios-tiempo.

Figura 9

Plano detalle



Nota. Imágenes tomadas del documental “Trujillo: una guerra que no cesa” “El Salado: rostro de una masacre” y “Bojayá: la guerra sin límites” (2012).

5.5 Imágenes-Testigo e Imágenes-Apoyo

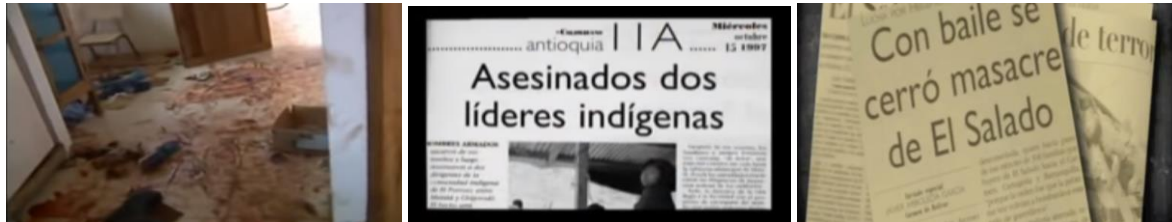
Como cuarto elemento se utilizan imágenes que funcionan como evidencia de lo que se está relatando, estas se han asumido como *imágenes-testigo* e *imágenes-apoyo*, las cuales tienen diferentes expresiones y usos para que los testimonios tengan aun mayor veracidad. En cuanto a las primeras, las *imágenes-testigo*, estas obedecen a una lógica de dar una presencia física a algo que existía y que a causa de las transformaciones, cambios o eliminaciones que ocasiona el conflicto en las personas y en los objetos se hace necesario presentar como testigo de “eso” que existió en algún tiempo-espacio y que se conserva con el paso del tiempo para ser utilizada en cualquier momento para confirmar una información específica. En cuanto a las segundas, las *imágenes-apoyo* corresponden a aquellas imágenes que diferentes medios de comunicación han expuesto y que se hacen importantes por el impacto de su difusión en un marco nacional o por la

accedieran a compartir con ella sus recuerdos y, posteriormente, le permitieran fotografiar objetos (en su mayoría prendas de vestir) que conservaban de sus familiares asesinados o desaparecidos. [En Línea] Rio Abajo — Erika Diettes recuperado 11/01/22.

relevancia del cubrimiento por ser el de mayor consumo entre la población, estas corresponden al manejo de información más general.

Figura 10

Imágenes-memoria.



Nota. Imágenes tomadas del documental “Trujillo: una guerra que no cesa” “El Salado: rostro de una masacre” (2012).

5.6 Cicatrices en el Cuerpo

Se ha identificado que en los documentales se presentan cicatrices emocionales y físicas que responden al paso del actor armado por estos territorios. Lo anterior conforma un discurso visual sobre el dolor y la intranquilidad que dejó la violencia en los cuerpos y los recuerdos de las víctimas. En el caso de los audiovisuales de *Trujillo: una guerra que no cesa* y de *El Salado: rostro de una masacre*, la producción no presenta personas con huellas visibles que denoten algún padecimiento sobre su cuerpo, no obstante, se presentan a manera de huellas del sufrimiento una serie de cicatrices que tienen que ver más con la constitución de un recuerdo tejido entre el dolor de haber vivido una experiencia violenta y el dolor de haber perdido algún ser querido. Es decir, se presentan cicatrices que permanecen en la memoria corporal, como eventos impresos con profunda afectación física y emocional.

Para el caso de Bojayá, sí se hace un acercamiento a las cicatrices que la explosión del cilindro-bomba dejó en el cuerpo de algunas víctimas. Sus heridas como huellas imborrables, los atan a un pasado en el que las lesiones y las cicatrices que se imprimen en el cuerpo se hacen visibles y afecta la vida y la forma de vivir de las víctimas, ya que transforma su forma de estar y desempeñarse en el mundo, así como la visión de sí mismas. Tales heridas permanecen con el paso del tiempo y se convierten en la evidencia irrefutable que legitima, aún más, su discurso como víctimas directas. Estas heridas se convierten en marcas emocionales que hacen que, en el encuentro íntimo y público, se recuerde constantemente lo que tuvieron que vivir.

5.7 Punto de Encuentro

El cuerpo-víctima se vincula a un contexto histórico signado por la violencia y marcado por relaciones jerárquicas entre un actor armado y otro actor indefenso, la víctima. A esto se suman las dinámicas sociales en que los pobladores fueron objeto de combate, al encontrarse en el centro de los intereses de los grupos armados en disputa. Esto hace que el cuerpo-víctima sea un escenario fracturado social y moralmente por las masacres y sea quien lleva las huellas imborrables que los atan a un pasado que aún tiene afectaciones en el presente, pero que pese a todo lo sucedido, los sobrevivientes han promovido ejercicios de reparación y duelo para asumir un lugar en la agenda de lo político. Esa constante condición llevó a que la población víctima del desplazamiento forzado en una o dos ocasiones y/o por la violencias personales a las que fueron sometidos, se agruparan en colectivos de víctimas con los cuales emprenderían una lucha colectiva para buscar ser reparados y reconocidos dignamente por el Estado colombiano, para conocer la verdad en relación a quiénes estuvieron involucrados y son culpables, también para saber sobre el lugar en el que se encuentran los cuerpos desaparecidos.

En relación a lo anterior, el cuerpo-víctima se ubica en un lugar de inferioridad que, aferrado a unas creencias y prácticas sociales, estuvo expuesto al escenario de la muerte en el que se imprimieron intereses ajenos por sobre la voluntad de los habitantes. Es un cuerpo anclado al dolor, al sufrimiento y al trauma. Lo anterior es evidente cada vez que el rostro es expuesto y cada vez que se utilizan las cicatrices para dar veracidad de la crueldad que el ataque tuvo. La visibilidad que se presenta en estos audiovisuales expone que el cuerpo de estos territorios ha sido brutalmente sometido a diferentes prácticas del terror, lo que ha llevado a que haya un miedo instaurado en la comunidad y una zozobra, aún después de varios años, de no poder vivir tranquilamente, ya que, siguen siendo sometidos a nuevas formas de violencia que, según lo que evidencian los testimonios, están en alianza con la fuerza de seguridad pública.

6. CONCLUSIONES

Las reflexiones que aquí se presentan, tienen que ver con el resultado de un camino que transitó orientado, principalmente, por la necesidad de comprender cómo son visualizados los cuerpos de las víctimas que se presentan al interior de algunos documentales del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) del año 2012. Este interés por la visibilidad del cuerpo-víctima, llevó a seleccionar tres producciones audiovisuales: *Trujillo: una tragedia que no cesa*, *El Salado: rostro de una masacre* y *Bojayá: la guerra sin límites*. Estos documentales son parte de las primeras investigaciones realizadas por el Grupo de Memoria Histórica (GMH) y la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) que posteriormente, serían llevadas al formato audiovisual para tener una mayor divulgación en la arena de lo público, haciendo visible y configurando una lectura visual de las víctimas en relación a sus identidades culturales, sus trayectorias históricas y sus acciones políticas.

6.1 Gramática Corporal: Discursos, Representaciones y Experiencias

El audiovisual como medio de investigación, amplió la mirada sobre procesos histórico-sociales que se resisten a quedar en el olvido y, por el contrario, buscan abrir caminos para consolidar un orden social diferente, no solo para transformar vidas y territorios, sino para superar la guerra y brindar otras formas de vida a las nuevas generaciones del país. Estos audiovisuales trascienden los escenarios de formación tradicional y se ubican en otros escenarios en los que también se dan procesos de construcción del sujeto y se generan unas formas de ver, interpelar y construir un saber acerca del pasado, su significación con el presente y su proyección hacía el futuro.

En esta perspectiva, la producción audiovisual, de manera particular, registra y expone visibilidades del cuerpo-víctima que responden a una categoría y una narrativa del cuerpo identificada como *gramática corporal* la cual mediante recursos visuales, investigativos y contextuales constituye una estructura narrativa y temporal, una estructura argumentativa y una estructura visual como modos de hacer visible el cuerpo, el pasado y lo cultural político en los tres audiovisuales. Esta, la *gramática corporal*, se articula mediante una trayectoria histórica que ha sido marcada por fuertes dinámicas sociales en las que interactúa el sujeto. Con esto se le adscribe una historia a cada personaje y esta se ve reflejada en su cuerpo, incluso después de varios años. También por la posición político-ideológica que asume cada sujeto a través del tiempo; lo anterior concluye en la forma en que su cotidianidad ha sido transformada por las

diferentes experiencias que vive el sujeto y que son visibles a través del uso constante de recursos visuales tanto del cine como de la fotografía para presentar a las víctimas.

Estos audiovisuales, como resultado de momentos significativos de la trayectoria histórica de los sujetos (el giro subjetivo y la creación de políticas públicas) en referencia a la forma en que se compone su estructura narrativa, han consolidado, mediante la experiencia personal, una forma y una temática para que las víctimas hablen del conflicto. Sin embargo, estas formas y temáticas, responden más a la manera en que el CNMH concibe el conflicto y a los sujetos inmersos en este.

Lo anterior se hace evidente al exponer una estructura narrativa distribuida en cuatro secuencias que, no solo corresponde a las formas en que se presentan los antecedentes y lo acontecido en torno a las masacres o los conocimientos históricos que de esta exposición derivan, sino que, también responde a la manera en que se resaltan los problemas y las complejas situaciones por las que atravesaban las víctimas.

Tanto la estructura narrativa como la estructura temporal develan que hay una intención por dirigir la mirada del espectador hacía un lugar para ver, conocer e interpretar la guerra y los actores que forman parte de diferentes fenómenos sociales asociados a la violencia, esto en razón que ubica el contexto de guerra por medio de bases temporales que se mueven al interior del documental entre el pasado, el presente, el pasado del pasado y la proyección al futuro. De esta manera, los tres documentales priorizaron la reconstrucción de las masacres desde la voz de las víctimas y la forma en que fueron afectadas. En consecuencia, las víctimas se hacen visibles por narrar su testimonio, enfocado principalmente, a la exposición del recuerdo doloroso y de las, aún presentes, situaciones de sufrimiento que se evidencian en lo que hablan y en lo que muestran: un rostro sufriente y un cuerpo herido.

En cuanto a la estructura argumentativa, que deriva de la estructura narrativa y la temporal, se identificó la emergencia de un cuerpo histórico-social que se configuró con el estigma como discurso de guerra. Aquí el documental hace visible, como los actores armados, desdibujaron a la población civil de estas regiones de su rol de campesinos, afros o indígenas, para crear una identidad que los ubicó como enemigo por ser presuntos colaboradores o simpatizantes de la guerrilla o, por el contrario, de los paramilitares. Así mismo, se distinguió un *cuerpo-político* como transición del *cuerpo-estigma*, el cual hace presencia en escenarios en los que se tejen procesos de lucha y resistencia; estos espacios públicos, como lugares de

enunciación, posibilitan dar a conocer no solo las vidas de las víctimas, sino la deshumanización del conflicto armado. Por último, se identificó la emergencia de un *cuerpo-memoria* en el que confluye la trayectoria del cuerpo *histórico-social* y el accionar del *cuerpo-político*.

No obstante, cabe mencionar que las víctimas decidieron hacer visible su cuerpo y en especial su rostro en estos audiovisuales, como manifestación pública o como denuncia en contra de hechos violentos cometidos contra ellos. Estas estrategias de visibilización del rostro y del cuerpo herido, buscaron resistir al tipo de violencia de la deshumanización y de la eliminación del rostro, pues el rostro según Lévinas (1997) es la base de la relación con el otro, pues el otro es ante todo un rostro que también mira e interpela en la acción del ver.

Los documentales, sin embargo, transfieren una identidad sufriente a cada víctima, minimizando la acción política que también se enmarca como una práctica colectiva para superar o sobrellevar el sufrimiento que permanece constantemente a pesar del paso de los años. En consecuencia, la construcción visual de las víctimas dice de la tensión entre la victimización y la reivindicación.

Esta constante denota un tipo de *régimen-focal* que refiere a ese cambio en el enfoque, en tanto planos y ángulos visuales, ampliando o reduciendo el objetivo visual, transformado así el campo de la visión. De este modo, los audiovisuales dirigen la mirada del espectador a formas específicas del ver, en su mayoría, con la intención de mostrar ese otro como sufriente, pero sobre todo como semejante, generando así una relación afectiva que se constituye, principalmente desde las expresiones del rostro.

El énfasis sobre la imagen de los *rostros-sufrientes* conduce por un terreno que trastoca lo sensible y, aunque su expresión se postra en el sufrimiento, estas *imágenes-memoria* cumplen la función expresiva del afecto, como también redireccionan el potencial visual para pensar el cuerpo-víctima en una transición que parte desde la visión del dolor a la del reconocimiento como sujetos que buscan reivindicar su lugar en el mundo, alejándose del cuerpo-estigma que configuró la guerra y que dejó una marca impresa en su dimensión socio-histórica antes, durante y después de cometidas las masacres.

Lo expuesto hasta aquí, se articula como un nodo amplio de cuestiones sobre el cuerpo (discursos, representaciones y experiencias) que logran (re) construir audiovisualmente a las víctimas como seres políticos que, desde sus procesos colectivos y la carga histórica y simbólica

que ello implica, tensionan los discursos que sobre ellos se han impuesto y se siguen imponiendo como sujetos anclados al dolor y al sufrimiento.

No obstante y, siguiendo los planteamientos de Didi-Huberman (2014), tal sobreexposición de las víctimas, no se distancia, de ejercicios discursivos institucionales que provocan, también, el riesgo de desaparición de los recuerdos. Por eso el riesgo de enmarcar los audiovisuales como simples fuentes de información no tiene que ver, por ejemplo, con un exceso de imágenes sobre el conflicto. "El problema es de sobre codificación: ya que ciertas representaciones son repetidas y amplificadas dentro de ciertos formatos que deben resultarnos familiares para que encontremos en ellos algo de verdad" (Arias, 2019, p, 7). Por ello, la víctima debe dar su testimonio en un escenario que sea reconocible a quien observa, del mismo modo, su representación debe estar ligada a unos acercamientos a las expresiones del rostro y las cicatrices del cuerpo que dicen de un dolor, como condición para percibir legítimamente a las víctimas. En este sentido, los recursos visuales, como planos y enfoques, configuran una forma de reconocer a las víctimas, como sujetos anclados al dolor.

La visualidad del cuerpo de las víctimas, se presenta como un elemento que puede reproducir desde su expresión corporal una realidad situada sensiblemente con las diferentes particularidades de una época, de unos grupos sociales y de unas prácticas histórico-culturales, que representan no solo una historia de vida, sino también el impacto de la historia misma sobre los modos de vivir. Bajo estos efectos, sobre las formas del ver se construye un campo de pugnas por la significación de prácticas y representaciones socio-culturales, inscritas en unas relaciones de poder que se han consolidado e interpelado por diferentes actores y a través del tiempo, que buscaron, no solo en los audiovisuales, sino en diferentes espacios y escenarios, contribuir, entre el vínculo imagen, memoria y testimonio, a una formación de cultura política.

Lo anterior, no solo permite entender al cuerpo desde su contexto, sino, desde los espacios micro y macrosociales por los que transita y le ayudan a construir esos lenguajes corporales que lo identifican y relacionan con un otro en lo colectivo; la forma en que se asume cada sujeto, en cómo se ve y cómo se representa. Entonces, el cuerpo-víctima se asume, como ya se mencionó, desde dos perspectivas tensionadas entre la revictimización y la reivindicación. Primero, el cuerpo-víctima se visualiza como un símbolo de lucha y resistencia, pues ese cuerpo luego de ser afectado, es el mismo cuerpo que hace presencia en espacios en los que se reencuentra consigo mismo y con un cuerpo colectivo. Lo anterior corresponde con un *cuerpo-*

memoria de carácter biográfico, que se expone en la medida en que “sus raíces están en los acontecimientos públicos como en las experiencias individuales, sentimientos, representaciones, imaginarios, valores, costumbres, actitudes” (López de la Roche, 1993) emprendimientos, luchas y resistencias que afectan el orden social en el que viven, lo que dice de una cultura política en la cual la experiencia de sí se hace carne en y a través del vínculo entre el testimonio y la construcción visual.

Segundo, la imagen de la víctima, con una pretensión resiliente, lleva a que los problemas aún latentes, en diferentes campos de la vida social, queden sin solucionarse. Aunque los documentales presentaron un final en el que se conocen las exigencias de las víctimas o sus procesos de reivindicación como solución a las complejas dinámicas de existencia a las que se enfrentan las víctimas, el contrapunto está en la interpelación que a esta visualidad se hace. Ya que pese a buscar la dignificación de la víctima a través de su visualidad, los audiovisuales terminan por minimizar la acción política de las víctimas, sustituyéndola por un entramado de acciones que se realizan principalmente para superar o sobrellevar el dolor. Tal hecho, ubica a las víctimas, principalmente, como sujetos que han logrado sobrevivir, pese a las múltiples dificultades que enfrentan día a día en diferentes ámbitos de su vida, pues independientemente de la situación en la que están viviendo, tienen la fortuna de “estar vivos”.

Lo anterior conduce a Sontag (2003) quien argumenta que “hoy el sufrimiento humano se nos aparece con una cara o un rostro que vimos en alguna fotografía o documental; al mismo tiempo, estamos tan acostumbrados a ver imágenes de hambre, guerra o penurias que ya difícilmente nos conmuevan” (Citado en Dussel, 2012, p, 4). Este autor también argumenta que la saturación de imágenes impactantes sin un curso de acción nos produce una especie de anestesia, de apatía.

Lo señalado anteriormente se realiza a través de la sobreexposición del sufrimiento, al ubicar constantemente los testimonios y las imágenes del cuerpo y del rostro en el dolor del recuerdo. Dicho de otra manera, el marco de visibilidad empleado en los documentales presenta a unas víctimas que trascienden hacía el progreso y hacía una solución del conflicto cercana en el tiempo, sin que esto haya pasado o esté cerca de pasar. Esto ocasiona en el espectador una insensibilidad ante imágenes que presentan el dolor y la posibilidad de vivir en complejas condiciones; el dolor se vuelve cotidiano, más cuando, por un lado, se expone sobre una misma estructura narrativa y visual, por otro, cuando la realidad social de cada sujeto es distante de los

hechos reconstruidos. Así pues, todo ello puede leerse en clave de la constitución de una cultura política de la insensibilidad o de indiferencia frente a las experiencias ancladas a un pasado reciente, más aún cuando la actualidad está marcada por el bombardeo de imágenes que mantienen al sujeto mirando hacia el presente.

Referencias

- Águila, G. (2012). La Historia Reciente en la Argentina: un balance. *Historiografías*, 3, 62–76. https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.201232497
- Aguado, J. C. (2004). *Cuerpo humano e imagen corporal. Notas para una antropología de la corporeidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Agustín, M. del C. (2010). El contenido de las imágenes y su análisis en entornos documentales. In *Polisemias visuales aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural* (Ediciones, pp. 85–116).
- Alberti, B. (1999). Los cuerpos en Prehistoria: Más allá de la división entre sexo/género. *Revista Do Museu de Arqueologia e Etnologia. Suplemento, supl.3*, 57. <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5939.revmaesupl.1999.113459>
- Alpers, S. (1983). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Ampersand (ed.)). Colección Caleidoscópica.
- Álvarez, M. P., & Manfredi, L. (2012). Estrategias de la memoria : de lo político a lo cotidiano. Miradas desde el cine surcoreano. *Sociedad y Economía, No 23*, 85–98.
- Arendt, H. (2006). *Sobre la violencia*. Alianza, Editorial. <http://repositorio.unan.edu.ni/2986/1/5624.pdf>
- Arráez, M., Calles, J., & Moreno de Tovar, L. (2006). La Hermenéutica: una actividad interpretativa. *Sapiens*, 7(2), 171–181.
- Arias Herrera, J. C. (2005). Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 23, 90-99.
- Arias, J. (2019). La borradura del rostro: prácticas artísticas y el problema de la visibilidad de las víctimas. *Palabra Clave*, 22(2), 1–27. <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.2.4>
- Atehortúa, A. (1995). *El poder y la sangre. Las historias de Trujillo, Valle*. Análisis Político n° 52, CINEP. U. Javeriana.

- Avella, E. (2016). *Desplazamiento y subjetivación. El caso de los desplazados de la cuenca del Bajo Atrato (cómo la guerra educa)*. [Tesis de Doctorado, Universidad Pedagógica Nacional].
- Baudrillard, J. (2007). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Ed. Kairós.
- Bernal, C., & Moya, M. (n.d.). Conflicto armado en Colombia. *Derecho Internacional Humanitario En El Conflicto Armado Colombiano, JUS Penal*, 66–115.
- Bill, N. (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Editorial Paidós.
- Blesa, B. (2015). Devenir cuerpo en la sociedad de consumo. *Revista Internacional de Filosofía*, 49(2013), 121–133.
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global.
- Buenfil, R. (1991). Análisis de Discurso y Educación. In *Departamento de Investigaciones Educativas. DIE-CINVESTAV*.
- Buenfil, R. (2006). Lógicas y sentidos inscritos en la subjetividad: políticas educativas y pistas para su transformación. In *Políticas de educación. Razones de una pasión* (Miño y Dáv).
- Burbano, L. (2018). *La Masacre de Tujillo vista por el diario en El País de cali*. UNIVERSIDAD DEL VALLE.
- Burke, P. (2005). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. *CULTURA LIBRE. Biblioteca de Bolsillo*, 241.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Ed. Buenos Aires: Paidós. 192p (Espacios del Saber).
- Butler, J. (2010) Introduction: dare we look closely at television? In: *Television style*. London: Routledge.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea*.

In *International and Multidisciplinary Journal of Social Sciences* (Vol. 6, Issue 2). Editorial Planeta Colombiana. <https://doi.org/10.17583/rimcis.2017.2823>

Cabra, N., & Escobar, M. (2013). *El Cuerpo en Colombia: Estado del arte cuerpo y subjetividad*. Universidad Central - IDEP.

Castaño, E., Avella, A., Arango, A., & Sánchez, C. (2016). La imagen en el contexto de la violencia en Colombia : un acercamiento a distintas perspectivas. In *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* (Vol. 11, pp. 151–164). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-1.icvc>

Centro Nacional de Memoria Histórica (s.f). La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra. (centrodememoriahistorica.gov.co) [En Línea] recuperado el 09/11/2021.

Chaves, J. (2011). Entre la violencia sobre el cuerpo y la violencia incorporada. *Hacia La Promoción de La Salud*, 16(2), 162–172. <http://www.scielo.org.co/pdf/hpsal/v16n2/v16n2a12.pdf>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2012). *Bojayá: La guerra sin límites* [YouTube]. De https://youtu.be/ZRrSV8mwWA_w

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2012). *Trujillo: una tragedia que no cesa* [YouTube]. De <https://youtu.be/cYBNJM5lgK4>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2012). *El Salado: El rostro de una masacre* [YouTube]. De <https://youtu.be/OrSbzIt0-Us>

CNMH. (2017). *Reconstruir y recordar desde la memoria corporal*. Guía metodológica, (Centro Nacional de Memoria Histórica y Fundación Prolongar), Bogotá.

CNRR, G. de M. H. (2008). *La masacre de Trujillo. Una tragedia que no cesa*. Imprenta Nacional de Colombia.

CNRR, G. de M. H. (2009). *La masacre de El Salado esa guerra no era nuestra* (Ediciones). Ediciones Semana.

- CNRR, G. de M. H. (2010). *Bojayá: La guerra sin límites*. Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
- COLJURISTAS, C. C. de J. (2007). *Anotaciones sobre la ley de justicia y paz. Una mirada desde los derechos de las víctimas*. Gráficas Editores Ltda.
- Corbin, A., Courtine, J., & Vigarello, G. (2005). *Historia del Cuerpo. Volumen 1 Del renacimiento al Siglo de las Luces*. Taurus Historia.
- Corbin, A., Courtine, J., & Vigarello, G. (2006). *Historia del Cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX* (Santillana). Taurus Historia.
- Cid, A. (2014). *La imagen y la visualidad: una perspectiva semiantropológica* (Vol. 12, pp. 97–106).
- Crisorio, R. L. (1998). Constructivismo , cuerpo y lenguaje. [*En Línea*] *Revista Educación Física y Ciencia, núm 4*, 75–81.
- Cristiancho, J. (2019). *Herederos y herederas del (pos)conflicto armado: subjetivación política y regímenes audiovisuales en tres documentales colombianos*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas / Volumen 14 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2019 / ISSN 1794-6670 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 147-167
- Delgado, M. (2015). Las víctimas del conflicto armado colombiano en la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras: apropiación y resignificación de una categoría jurídica. *Perfiles Latinoamericanos*, 23, 121–145.
- Didi-Huberman, G. (2013). Exponer a los sin nombre. En J. Barja y C. Rendueles (Eds.), *Mundo escrito: 13 derivas desde Walter Benjamin*, 15- 31. Madrid, España: Pensamiento.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Dotta, J. (2015). La visualidad como objeto : El giro pictórico y los estudios de la cultura visual. *Revista Dixit. Núm. 22*, 38–49.

- Dussel, I. (2012). *Educación la mirada: Reflexiones sobre una experiencia de producción audiovisual y de formación docente*. FLACSO, Argentina. www.flacso.org.ar/educacion/iguales
- Dussel, I. (2015). Historia de la educación y giro visual: cuatro comentarios para una discusión historiográfica. In *Narrar historias de la educación: Crisol y alquimia de un oficio*. (pp. 451–484). Bonilla Artigas Editores.
- Farfán, R. (2009). La sociología comprensiva como un capítulo de la historia de la sociología. *Sociológica (México)*, 24(70), 203–214.
- Feld, C., & Stites, J. (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (p. 384). Editorial paidós.
- Galán, G. (2009). Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica. In *Historia y Grafía* (Issue 33, pp. 167–204).
- García, F. (2005). El Cuerpo Del Atleta En La Antigua Grecia. *Bitarte: Revista Cuatrimestral de Humanidades*, 45–58.
- GMH, (Grupo de Memoria Histórica). (2016). *¡Basta Ya! Colombia:Memorias de Guerra y Dignidad*. Bogota, Imprenta Nacional.
- Gomez, C. (2013). *Hermenéutica de los cuerpos Hermeneutics of the bodies. 1*, 313–333.
- Gómez, G., & Rocha, S. (2018). Visualidad de las Víctimas del Conflicto Armado Colombiano. Palabra y MEMoria en Contravía TV. In *Extraprensa* (p. 152). <https://doi.org/https://doi.org/10.11606/extraprensa2018.139669> Extraprensa,
- González, C. (2014). Ley 975 de 2005: Ocho años después, ni justicia ni paz. *INDEPAZ*, 1–15.
- Guasch, A. M. (2003). Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales #1*, 76.
- Herrera, M., & Olaya, V. (2011). *Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales* (pp. 98–114). Nómadas 35, Universidad Central.

- Herrera, M., & Pertuz, C. (2015). Narrativa testimonial y memoria pública en el contexto de la violencia política en Colombia. *Avatares Del Testimonio En América Latina. Kamchatka*, 913–940. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7384>
- Herrera, M., & Pertuz, C. (2016). Educación y políticas de la memoria sobre la historia reciente de América Latina. *Revista Colombiana de Educación, núm 71*, 79–108.
- Herrera, M., & Pinilla, A. (2001). *Cultura política en el contexto educativo*. 70–80.
- Herrera, M., Pinilla, A., Díaz, C., & Acevedo, R. (2005). *La construcción de cultura política en Colombia: proyectos hegemónicos y resistencias culturales*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Jay, M. (2002) *Cultural Relativism and the Visual Turn*. Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Jimenez, C. (2015). ¿Es el cuerpo, lugar de lo político? Reflexiones sobre el movimiento social de piernas cruzadas. *Revista Latinoamericana de Estudios Sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.*, 18, 56–65. <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/viewFile/323/258>
- Lancheros, K. (2019). *Corporalidad y Corporeidad: resignificación desde la experiencia de personas con diversidad funcional, en el campo de la rehabilitación*. Universidad Nacional de Colombia.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Nueva Visión.
- Lévinas, E. (1977). *Totalidad e infinito*. Salamanca, España: Sígueme.
- Ley 387/1997, de 18 de julio, por la cual se adoptan medidas para la prevención del desplazamiento forzado; la atención, protección, consolidación y esta estabilización socioeconómica de los desplazados internos por la violencia en la República de Colombia.
- Ley 418/1997, de 26 de diciembre, por la cual se consagran unos instrumentos para la búsqueda de la convivencia, la eficacia de la justicia y se dictan otras disposiciones.

Ley Estatutaria 85/2003, de 27 de agosto de 2003, por la cual se dictan disposiciones en procura de la reincorporación de miembros de grupos armados que contribuyan de manera efectiva a la consecución de la paz nacional.

Ley 975/2005, de 25 de julio, por la cual se dictan disposiciones para la reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, que contribuyan de manera efectiva a la consecución de la paz nacional y se dictan otras disposiciones para acuerdos humanitarios.

Ley 1448/2011, de 10 de junio, por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones.

López de la Roche, F. (1993). Tradiciones de cultura política en el Siglo XX. *Modernidad y Sociedad Política En Colombia*, 96–160. [http://bdigital.unal.edu.co/43150/18/Modernidad y sociedad politica en Colombia_Parte 3.pdf](http://bdigital.unal.edu.co/43150/18/Modernidad_y_sociedad_politica_en_Colombia_Parte_3.pdf)

Martínez, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers. Revista de Sociologia*, 73, 127. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v73n0.1111>

Martínez de Toda y Terrero, J. (1998). El impacto moral y social de los medios de comunicación social. In *Comunicar: Vol. núm 10* (pp. 164–170).

Mauss, M. (1973). Techniques of the body. *Economy and Society*, 2(1), 70–88. <https://doi.org/10.1080/03085147300000003>.

Marx, K. (1973) “*El capital: Crítica de la economía política*” Tomo I. Buenos Aires: SXXI.

Merewether, M. (1993). “Comunidad y continuidad: Doris Salcedo, nombrando la violencia.” *Arte en Colombia Internacional*, núm. 55 (junio-agosto): 104-109.

Mirzoeff, N. (2003). *Una Introducción a la Cultura Visual*. Paidós, Ibérica.

Mirzoeff, N. (2015). *Cómo ver el Mundo: Una introducción a la cultura visual* (pp. 13–33).

Montero, D. (2018). Antecedentes de los Estudios Visuales y la Historia del Arte : los aportes a la Teoría Visual. *Escena. Revista de Las Artes*, 77.

- Mora, L. (2010). Dominación y Corporalidad: Técnicas de gobierno en la conquista americana. *Tabula Rasa. Bogotá - Colombia*, 12, 13–29.
- Morduchowicz, R. (2003). El sentido de una educación en medios. In *Revista Iberoamericana de Educación: Vol. núm 032* (pp. 35–47).
- Mouffe, C. (2011). Entorno a lo político: In *Lo político en prácticas estéticas juveniles*. Fondo de Cultura Económica. <https://doi.org/10.2307/j.ctvb938q2.4>
- Olarte, J. (2013). *VISUALIDAD DE LA GUERRA : Narrativas de niños y niñas menores de seis años en la localidad de suba*. (p. 155). Universidad Nacional de Colombia.
- Olaya, V., & Herrera, M. (2014). Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes. *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escenicas*, 9(2), 89–106. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.fvma>
- Olaya, V. (2020). Las imágenes de las víctimas del conflicto armado en la revista *Semana*: políticas, significados culturales y visibilización. *Palabra Clave*, 23(1), 1–30. <https://doi.org/10.5294/pacla.2020.23.1.6>
- Olaya, V., & Urrego, F. (2021). Espaciotemporalidades sobre la violencia política en la producción audiovisual del Centro Nacional de Memoria Histórica: el caso de ‘Mampuján: Crónica de un desplazamiento. *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escenicas*, 16(1), 272–291. <https://doi.org/10.11144/JAVERIANA.MAVAE16-1.ETSL>
- Olaya, V. (2022). *Formas de interpelación del cine de no-ficción*. Manuscrito no publicado.
- Ortiz, M. (2018). Narrativa Audiovisual Aplicada a la Publicidad. *RUA Universidad de Alicante.*, 1–78.
- Osorio, M. C. (2012). *Primer mandato presidencial de Uribe Vélez. Personalismo y carisma*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Pascual, C. (2008). *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos. Historia del pueblo en el siglo XVIII*. In *TIEMPOS MODERNOS* (Vol. 19).

- Peris, J. (2014). *Narrativas y estéticas de la víctima en la cultura contemporánea* (pp. 293–324). KAMCHATKA N°4. <https://doi.org/10.7203/KAM.4.4410>
- Plantinga, C. (2008). *Caracterización y Ética En Cine Documental*, 1–22.
- Quijada, G. (2015). Historicismo fotográfico: corte y confección de la visualidad modernista chilena. In *Artelogie* (Issue 7). <https://doi.org/10.4000/artelogie.1129>
- Restrepo, S. (2008). El cuerpo sacro, el cuerpo vergonzante. *Iconofacto*, 27–42.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. España, Editoria Ariel.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Sánchez, G. (n.d.). El poder y la sangre. Las historias de Trujillo, Valle. *Análisis Político N° 52*, 106–108.
- Saur, D. (2016). Lo educativo mas allá de la escuela copia. In S. A. D. Plaza y Valdés (Ed.), *Formación de sujetos Reformas, Políticas y Movimientos sociales* (p. 262). Programa de Análisis Político de Discurso e Investigación.
- Sandoval, C. (1996). Investigación cualitativa. In *INSTITUTO COLOMBIANO PARA EL FOMENTO DE LA EDUCACIÓN SUPERIOR, ICFES*. ARFO Editores e Impresores Ltda. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1cfthrh.8>
- Sennett, R. (1997). Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. In *Alianza Editorial* (Vol. 0).
- Silva, J. P. (2019). Representar lo irrepresentable. Cine y memoria en la época de la desaparición forzada. In *Memoria, patrimonio y ciudadanías* (pp. 57–84). América en Movimiento, editorial.
- Silva, S. (2012). La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte. *Nodo: Arquitectura. Ciudad. Medio Ambiente*, 7(13), 43–56.

- Sofsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia* (Abada Edit). Abada Editores.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Tedesco, J. (2000). *Educación en la sociedad del conocimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Todorov. (2000). *Los abusos de la Memoria*. Revista de Investigación y Crítica Estética. Cartaphilus 5 (2009), 200-203. Barcelona: Paidós.
- Torreiro, C., & Cerdán, J. (2005). Documental y vanguardia. In *Signo e imagen* (Vol. 87).
- Trujillo, S., Correa, J., Yamid, G., Restrepo, I., Arias, J., Salamanca, C., Aguilera, C., Jaramillo, A., & Ordoñez, L. (2015). Cuadernos de Cine Colombiano: Cine y Política. In *Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo*. Gerencia de Artes Audiovisuales del idartes Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Ulloque, M. (2009). *Análisis de la reparación integral desde el marco de la Ley 975 DE 2005 sobre justicia y pa, estudio de caso (Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare – ATCC-)*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Vallejos, M., Magallán, L., Castro, G., Branciforte, S., & Anso, A. (2017). *El uso educativo de la imagen en dos formaciones de posgrado de un Campus Virtual en salud* (pp. 1–9). Campus Virtual - Instituto Universitario Hospital Italiano, Argentina.
- Veléz, D. (2020). *La Violencia Representada, Pensar la Violencia Colombiana a Partir de Imágenes Fotográficas* (p. Kogoró N° 10). Revista de Estudiantes de Antropología, Universidad de Antioquia.
- Walter, J., & Chaplin, S. (2002). Una introducción a la cultura visual. *Intersecciones*. Núm. 2, 253.
- Zylberman, L. (2017). *Cine Documental y Genocidio . Hacia un abordaje integral* (pp. 185–203). Centro de Estudios sobre Genocidio-UNTREF.

ANEXOS - MATRIZ DE ANALISIS

1. TRUJILLO: UNA GUERRA QUE NO CESA

LINK DEL DOCUMENTAL (YouTube): <https://www.youtube.com/watch?v=cYBNJM5lgK4&t=1810s>

PRODUCCIÓN: Sandra Téllez Silva – José Miguel Amín

DIRECCIÓN: Freddy Cusgüen Perilla

DURACIÓN: 49' 01''

PAÍS – AÑO: Colombia – 2012

PERSONAJE 1

SECUENCIA 1 – SITUACIÓN DE CONTEXTO



“El 1989 se realiza una marcha campesina al casco urbano de Trujillo, en esa marcha participaron personas de todas las veredas... Luego dicen que a raíz de esa marcha, empezaron ya, a incrementarse los asesinatos selectivos... Así sencillamente acusaron a toda la gente de ser colaboradora, auspiciadora; sencillamente porque vivían en una zona donde hubo un enfrentamiento”

SECUENCIA 4 – ELABORACIÓN DE DUELO



“Siempre va a ser doloroso, el dolor siempre va a permanecer, pero que por lo menos no nos ponga tan mal, que no todas las noches nos acostemos a llorar, que no todos los días sigamos esperando a la persona desaparecida; porque como no tenemos su cuerpo creemos que de pronto existe la posibilidad que esa persona ha de estar viva.”



“ Por eso el hacer el hacer esculturas acá, eso es una forma de afrontar las cosas porque estoy tratando de reconstruir a mi familiar masacrado y desmembrado y volverle a poner sus miembros y volverlo a vestir eso hace parte de la elaboración de duelo. Es que pasaron 18 años, pero seguimos recordándolos y seguimos enfrentándolo y seguimos elaborando duelo.

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha seleccionado para el análisis tiene un vínculo como víctima directa, ya que es afectada como familiar en primer grado de consanguinidad, ya que en medio de los hechos mataron a su padre.

TEMPORALIDAD

La secuencia 1 se enmarca en un tiempo pasado-pasado ya que se presenta una situación (la marcha campesina) que antecede los hechos centrales de la masacre, comprendiendo la masacre como el hecho histórico central. Esta marcha campesina a la que refieren desembocaría en el desarrollo de algunos eventos que afectaron y transformaron la cotidianidad de los habitantes de Trujillo y su devenir como ser histórico y social.

La secuencia 4 se enmarca en una temporalidad presente, teniendo como referencia el tiempo del documental, ya que se hace el registro en medio de la elaboración del duelo, el cual acontece mientras se registran eventos de la cotidianidad que se hacen importantes para la producción.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

A este personaje lo encuadran dentro de un primer plano, el cual es clave para hacer un acercamiento a los gestos del rostro, es decir, este tipo de planos centra el interés en el elemento que presenta la imagen, de esa forma orienta la mirada del espectador al rostro de la joven y su relato (eventos que se provocaron posterior la marcha campesina y la elaboración de duelo). El fondo, aunque no es lo más relevante, en este plano resalta un escenario de ruinas donde la reconstrucción del relato se torna un poco más dramática, la luz que se captura es natural.

Para complementar y dar aún más veracidad al testimonio de la joven, se presentan algunas imágenes-testigo, tanto de la marcha campesina como de las esculturas, estas permiten relacionar la evidencia verbal y visual como una versión mucho más cercana a la realidad de lo acontecido. La forma en que es presentado el cuerpo-víctima (principalmente el rostro) permite tener un acercamiento a la forma en que la mujer rememora lo que aconteció después de la marcha y la forma en que, bajo el dolor del recuerdo, se elaboran prácticas de duelo. Su rostro al vincularlo con su relato, deja hacer una lectura de una sensación de impotencia, ya que hay una fuerte convicción de que en la marcha no hubo guerrilleros infiltrados, solo campesinos de todas las veredas. En este sentido, se manifiesta una sensación de impotencia y sufrimiento que se comparte en lo individual y colectivo.

OBSERVACIONES

- Se evidencia que esta mujer ha configurado su relato histórico por medio de la construcción oral que se ha hecho en Trujillo. Ella argumenta haber vivido esta situación cuando era una niña, de esta manera, se comprende que ha crecido escuchando el relato de quienes conocen la historia de Trujillo.
- El cuerpo de la joven, en lo que presenta el documental, no fue vulnerado por alguna práctica violenta, pese a ello, en otro grado de afectación, se puede observar que sí hay una afectación en lo emocional. El cuerpo no realiza un ejercicio representativo de otros cuerpos.
- Su experiencia se hace importante para dar a conocer una versión diferente de la que se intentó establecer como la oficial, en la cual se argumentó que la marcha campesina en Trujillo estaba abalada por la guerrilla del ELN y no por campesinos, como lo manifiesta la joven.
- El enfoque utilizado para presentar a este personaje evidencia un interés por parte de la producción en presentar un rostro postrado en expresiones que evidencian un dolor profundo y una sensación de impotencia y rabia que se entremezcla con lo que se expresa verbalmente.
- Hay imágenes-testigo que permiten tener un acercamiento visual a la forma en que se desarrolló la marcha campesina y la forma en que se reconstruye el cuerpo o el recuerdo del cuerpo de los familiares desaparecidos o desmembrados a través de las esculturas hechas en cemento.
- La memoria que aquí se presenta tiene que ver, por un lado, con una memoria que se vincula con un evento específico, para este caso, la marcha campesina; por otro, se constituye una memoria que tiene que ver con los procesos de elaboración de duelo y reivindicación que se dan en lo colectivo.
- El cuerpo-víctima, dado lo anterior, se constituye a través de la construcción oral de la población de Trujillo, un cuerpo colectivo. Estas imágenes permiten ver como a la víctima la (re)ubican en un lugar de dolor permanente, tal sentimiento parece estar inscrito en la cotidianidad de la víctima, ya que en cada secuencia en que es presentada (principalmente el rostro) evidencia gestos de dolor o impotencia.

PERSONAJE 2

SECUENCIA 1 – SITUACIÓN DE CONTEXTO



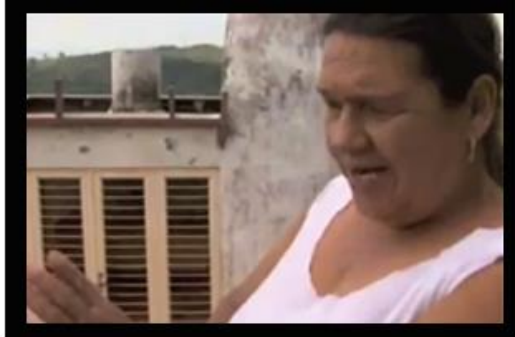
“El padre Tiberio dijo “vayan a la marcha, marcha pacífica, para que ustedes puedan pedirle al alcalde que arregle las carreteras” porque las carreteras estaban muy malas...ahí no había guerrilla, sino meros campesinos”

SECUENCIA 2 – AFECTACIÓN PERSONAL Y COLECTIVA



“A él [refiriéndose al hijo] le metieron alfileres en las manos y en los pies, estaba era horrible hinchado, porque el mostró así... Cuando yo ya desperté, yo estaba en el hospital. Pero el vacío de mis hijos nunca se olvida, aquí lo tengo en mi corazón.”

SECUENCIA 2.1 – LO ACONTECIDO CON EL PADRE TIBERIO



“Encontraron los restos de él, todo motilado, con motosierra, las manitos, los piecitos”



“...la nuca, Le pegaron 7 tiros acá”



“Luego lo cogieron, cómo les dijera... lo castraron. Después lo tiraron al [río] Cauca”

SECUENCIA 4 – ELABORACIÓN DE DUELO



“Como si los hijos de uno no valieran nada, como si todo lo que pasó no hubiera valido nada, como si uno no es nada”



“En eso llevamos año y medio... jardín no había. La ambición mía es tener el parque monumento limpio, ir sembrando jardín hasta arriba... cuando la gente venga vea admirada todo lo que uno ha hecho. Eso es lo que yo mejor dicho quiero del Parque Monumento”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, ya que vivió y vio la experiencia violenta. Por un lado, estuvo presente en el lugar de la masacre; por otro, porque es afectada como familiar en primer grado de consanguinidad, ya que en medio de los hechos mataron a su hijo.

TEMPORALIDAD

La secuencia 1 se enmarca en un tiempo pasado-pasado ya que se presenta una situación (la marcha campesina) que antecede los hechos centrales de la masacre.

La secuencia 2 se enmarca en un tiempo pasado, pues se evidencia que son hechos violentos contra familiares y personas representativas de la comunidad que se dieron en medio del tiempo que duró la masacre.

La secuencia 4 se enmarca en una temporalidad presente, teniendo como referencia el tiempo del documental, ya que se hace el registro en medio de la elaboración del duelo, el cual acontece mientras se registran eventos de la cotidianidad.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

Para presentar esta víctima se utiliza un plano medio corto el cual posibilita tener un acercamiento a los movimientos del cuerpo de la mujer, con los cuales representa algunos aspectos relevantes de lo acontecido con las personas que está recordando. Al tiempo, se utiliza el primer plano para tener un acercamiento a las expresiones de la mujer, la cual está relatando lo que le hicieron al sacerdote Tiberio. En su testimonio la acompañan imágenes-apoyo que permiten tener un acercamiento plástico y simbólico, a través de una pintura, a lo acontecido con el sacerdote. Estas imágenes-testigo permiten, si no mostrar el verdadero cuerpo herido, sí permite tener una imagen de la violencia a la que fue sometido el sacerdote.

En las imágenes de la secuencia 4 se utiliza el plano medio corto, un plano general y un plano medio corto, a su vez, sobre un ángulo contrapicado, el cual permite ver unas fotografías y una cruz como símbolo de la existencia de personas que perdieron la vida en medio de la masacre. El ángulo en el que enfocan a la mujer es un ángulo de 3/4 el cual apoyado de los planos, se entremezcla con un escenario que da una mayor visibilidad del municipio de Trujillo, pero principalmente, donde se resalta la iglesia, como símbolo de resistencia y fe para los Trujillenses.

OBSERVACIONES

- El recuerdo, como ejercicio de la memoria, se construye en lo vivido; en la propia experiencia. Esto es, el relato que evidencia una mujer con una historia de vida en la cual ha estado sometida a diferentes periodos y prácticas de violencia.
- El cuerpo de esta mujer, en lo que presenta el documental, no se ve afectado directamente por alguna práctica violenta, sin embargo, aunque su cuerpo no presente huellas o cicatrices de violencia, su testimonio da cuenta, por un lado, de la afectación emocional que sufre por el asesinato de su hijo, por otro, de la impotencia que siente al no conseguir respuestas de las entidades estatales que ayuden a conocer la verdad y tener justicia por estos hechos violentos a los que fue sometida.
- Por medio de este recuerdo, la mujer a través de su cuerpo, permite hacer un ejercicio representativo de la forma en que su hijo fue violentado, brindando al espectador un acercamiento a la sevicia con la que se actuó en Trujillo.
- El uso de primeros planos y planos medio cortos y el manejo constante del ángulo frontal y un ángulo de 3/4 permiten tener un acercamiento a la expresión corporal, la cual permite ver las partes de su hijo que fueron violentadas, con qué elementos se le aplicaron tecnologías del terror y el estado del cuerpo en el momento en que ella lo vio. Así, este testimonio se hace importante para tener un acercamiento a la afectación corporal de sí y la de otro cuerpo, constituyendo un ejercicio de lo performativo-simbólico en relación a la representación corporal sobre la afectación de otros cuerpos. También y a través de unas imágenes apoyo hay acercamiento a las partes del cuerpo del sacerdote que fueron violentadas. La experiencia de sí frente a este hecho se constituye en la construcción oral de la población en torno a lo sucedido con el sacerdote y la forma en que este fue asesinado.

- Su experiencia se hace importante para dar a conocer una versión diferente de la que se intentó establecer como la oficial, en la cual se argumentó que la marcha campesina en Trujillo estaba abalada por la guerrilla del ELN y no por campesinos. Este testimonio se hace importante dentro del documental, ya que presenta la forma en que una figura religiosa e importante para la comunidad fue asesinada.
- El cuerpo-víctima se encuadra, entonces, por medio del recuerdo doloroso. Se vincula el testimonio de la mujer, soportado o acompañado de imágenes-testigo (como la pintura sobre el sacerdote) que generan una relación entre *imagen-testimonio* para brindar al espectador un acercamiento a las partes del cuerpo que fueron violentadas. Aunque no es el cuerpo físico del sacerdote, ni las manos del hijo, sino que, la pintura y la posición de las manos que hace la mujer, acompañada del testimonio, dirigen la mirada del espectador a lo que pudo ser la muerte y el sufrimiento tanto del sacerdote como del hijo. En relación a lo dicho, el cuerpo-víctima se presenta en un recuerdo doloroso, en el que hubo una afectación no, únicamente personal, sino comunitaria, ya que el sacerdote jugó un papel importante en la lucha por vivir en paz y salir adelante, de esta manera, hay una representación simbólica de lo corporal a través del cuerpo de la mujer y el arte.

PERSONAJE 3

SECUENCIA 2 – AFECTACIÓN PERSONAL



“Yo me iba, yo conectaba esa manguera y me iba a regar ese café por allá... me parecía que lo veía por aquel lugar, que lo veía por allá ... ¡No!, yo me ponía era a gritar, a gritar, me agarraba una cosa que me parecía que....entonces yo venía cerraba esa llave y no regaba ese café, todo eso se fue acabando”



“Lo que mi hijo tan joven y quién sabe cómo fue la muerte de él, qué martirio, qué cosa, ustedes qué creen, en 18 años todavía deben existir los huesitos, cierto. Pienso yo si fue verdad que lo echaron al río, a dónde quedó”

SECUENCIA 2.1 – LO ACONTECIDO CON EL PADRE TIBERIO



“Quién sabe qué cosas se dio cuenta el padre (refiriéndose al sacerdote Tiberio) pues que cuando eso era que se perdían unas personas en unas partes y otras en otra... y entonces dijo “acá en Trujillo están ocurriendo muchos hechos muchas cosas indebidas, muchas cosas que yo no voy a pasar por eso... Y llegó y se alzó la sotana y dijo “Vea yo soy un hombre como cualquier otro hombre, yo tengo pantalones, lo que si les digo a estos bandidos, es que cuando me tiren que me tiren de frente”

SECUENCIA 4 – ELABORACIÓN DE DUELO



“Tuve un sueño con él, yo sentí los pasos que entraron así por el corredor; los pasos bien de él. Y estaba yo dormida cuando en eso que desperté, cuando sentí los pasos que venían llegando, entonces yo desperté cuando se encorruco al lado de la cama miña, y me cogio la mano así y dmedijo “mamá”.



“y yo en vez de darme como angustia como cosas así, sentía era mucha alegría, porque como eso era lo que yo quería, soñarme con él, pero yo lo que quería era como un sueño de saber dónde estaban los restos de él y no, eso no llego a cabo, los restos de él no aparecieron, pero me soñaba con él, con sueños bonitos no pues como cosas sisañosas, él todo alegre, sonriente; todo contento”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, ya que vivió y vio la experiencia violenta. Por un lado, estuvo presente en el lugar de la masacre; por otro, porque es afectada como familiar en primer grado de consanguinidad, ya que en medio de los hechos mataron y desaparecieron a su hijo.

TEMPORALIDAD

La secuencia 2 se enmarca en un tiempo pasado, pues se evidencia que son hechos violentos contra familiares y personas representativas de la comunidad que se dieron en medio del tiempo que duró la masacre.

La secuencia 4 se enmarca en una temporalidad presente, teniendo como referencia el tiempo del documental, ya que se hace el registro en medio de la elaboración del duelo, el cual acontece mientras se registran eventos de la cotidianidad.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

Primer plano y primerísimo primer plano para acercarse a las expresiones del rostro. Plano detalle para resaltar las manos de la mujer, las cuales se muestran en una posición de carácter religioso, previo al inicio de los rezos. Uso de planos medio corto para tener una visibilidad del lugar en el que se encuentra y lo que le rodea. Resalta aquí una imagen religiosa. Se presenta a la señora principalmente en un ángulo de $\frac{3}{4}$ el cual permite tener también tener una referencia del lugar en el que ella se encuentra (su hogar). Este ángulo deja ver algo muy característico de Trujillo; su convicción religiosa.

OBSERVACIONES

- El recuerdo, como ejercicio de la memoria, para este caso se construye en lo vivido; en la propia experiencia. El relato que evidencia la mujer devela un trayecto histórico en el cual se ha visto enfrentada a diferentes periodos y prácticas de violencia.
- La muerte de su hijo afectó las labores cotidianas e incluso de supervivencia, ya que era el café, del cual se encargaba el hijo, el que permitía tener ingresos económicos a la familia. Aquí se entremezcla el dolor de la pérdida del hijo y el dolor de la pérdida de las prácticas agrícolas muy características de la población campesina. El recuerdo se enmarca en un ejercicio reflexivo de dolor y afectación.

- El cuerpo de esta mujer, en lo que presenta el documental, no se ve afectado directamente por alguna práctica violenta, sin embargo, aunque su cuerpo no presente huellas o cicatrices de violencia.
- Por un lado, en relación al relato de hijo, no hay un ejercicio performativo que la mujer pueda representar con su cuerpo, ya que se evidencia en su testimonio, que ella no conoce sobre el deceso de su hijo. En cuanto a lo referente con el padre Tiberio, en esta secuencia la mujer recuerda con eufor el actuar del sacerdote. Ella con su cuerpo y su rostro permite ver la forma en que recuerda al sacerdote en sus intervenciones públicas a la población.
- Su experiencia se hace importante para dar a conocer, primero y, con base en la secuencia 2, que la violencia no solo afectó de manera directa el cuerpo del hijo, sino también, el recuerdo, ya que la mujer aún cree que puede, en algún lugar, encontrar los restos del hijo desaparecido, al tiempo, que la desaparición del hijo afectó también su vínculo con las producciones agrícolas de su cotidianidad, esto permite tener una visión más amplia de las afectaciones que deja la muerte de una persona; segundo, el testimonio de la mujer permite conocer un poco más del sacerdote Tiberio y por qué se hace importante para el documental presentar lo sucedido con él y el lugar que ocupó este en la comunidad así su vida corrió riesgo.
- Con este personaje se han utilizado diferentes planos cinematográficos y ángulos fotográficos, los cuales permiten tener un acercamiento al cuerpo de la mujer y la expresión que hace con los brazos y el rostro. En la secuencia 2 por ejemplo, ella al hablar de su hijo se torna melancólica al recordar a su hijo y las visiones que tuvo de él al caminar o hacer las actividades que hacía el hijo. Sus manos y rostro evidencian sorpresa y un dolor profundo por lo sucedido con su hijo. A través de las imágenes de la secuencia 2 y 4 se genera un vínculo en el cual la mujer ha podido tener algunos encuentros mentales con el hijo, algo que ella ha querido. Este momento es presentado junto a la imagen de la escultura que está en el parque monumento, al tiempo que se presenta una lápida con los datos del hijo y una fotografía como evidencia de la existencia de su hijo. Recordando que son las fotografías de los asesinados las que utilizan los habitantes de Trujillo para exigir verdad.
- La memoria que aquí se presenta tiene que ver, primero, con una memoria que se vincula con un evento específico, para este caso, la marcha campesina y su relación con el padre Tiberio; segundo, en relación al relato de lo sucedido con su hijo se constituye una

memoria doliente, en la cual hay una huella personal y otra de alguien con un vínculo afectivo muy cercano, para este caso el hijo; y tercero, se constituye una memoria que tiene que ver con los procesos de reivindicación que se dan en lo colectivo (elaboración de duelo).

- El cuerpo-víctima se encuadra, entonces, por medio del recuerdo doloroso. Se vincula el testimonio de la mujer con una doble afectación, personal y productiva. Es un cuerpo al que hacen un fuerte acercamiento para enfocar los gestos y la expresión doliente mientras narra lo sucedido con su hijo, sumado a esto, se presenta una imagen borrosa del río Cauca, lugar en el que ella cree pueden estar los restos del hijo. No obstante, el cuerpo de avanzada edad y las expresiones de su rostro develan una mujer agotada que sigue a la espera por la verdad y la posibilidad de encontrar el cuerpo de su hijo (o al menos sus huesos) para poder dar digna sepultura. Las manos y el rostro se convierten en el principal elemento visual por presentar, el primero, porque evidencia las manos de una persona dedicada a sus actividades diarias; y segundo, porque su posición devela un estado de tranquilidad, aunque lo que se relate sea una situación de angustia.

2. *EL SALADO: ESA GUERRA NO ERA NUESTRA*

LINK DEL DOCUMENTAL (YouTube): <https://www.youtube.com/watch?v=OrSbzIt0-Us&t=1838s>

PRODUCCIÓN: Liliana Tavera

DIRECCIÓN: Tony Rubio

DURACIÓN: 51':20''

PAÍS – AÑO: Colombia – 2012

PERSONAJE 1

SECUENCIA 1 – SITUACIÓN DE CONTEXTO



“cuando escuché en la parte de atrás unos disparos...estaban mis hijos sentados esperando su desayuno. Yo les dije “papi” (porque yo así es que les hablo a mis hijos) “papi” párate a escuchar yo oigo unos tiros por allá en aquella loma. Ahí, ese era mi patio ahí caían balas, ahí caían, se sentía que caían. Nosotros sentíamos”

PERSONAJE 2

SECUENCIA 2 – AFECTACIÓN PERSONAL Y COLECTIVA



“Esta era la casa donde nosotros nos metimos a refugiarnos.....entra mi esposo, todos mis hijos y mi hijo el muerto, entran aquí, a esta casa, entramos y nos echamos pa’ la piezas de atrás... todo esto, todo esto estaba lleno de pura gente huyendo”



“Esta era la parte donde estaba mi hijo agachadito huyendo de los plomos... La puerta se abre, porque ellos la patean y se abre. Cuando lo ven que está agachado sin medir palabras me lo disparan, me lo matan. Después que terminaron de vaciar los proyectiles...lo halaron hacia acá y lo pusieron quietecito”



“...Recuerdo cuando mi hijo se despidió de mí, me hizo así con su mano, como quien dice “ya me voy de esta vida madre”

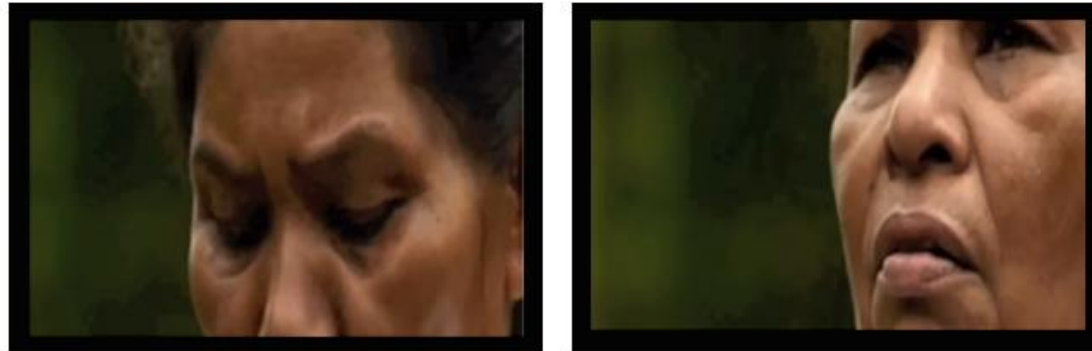


“Yo me puse como una leona, yo al hombre lo rasguñe en la cara, porque este era un hombre alto, moreno de sombrero que le dicen sombrero chino; yo lo aruñaba en la cara y llega y dice el otro (yo tengo una pistola aquí) ¡la mato! Él le contesta (el que mata a mi hijo) sí, sácala la vamos a matar afuera”



“Mi hijo era una persona muy querida y mi hermano que vinieron a arrebatarme la vida... es que ni a un animal le quitan la vida así como esa gente le arrebataron la vida a mi hijo. Lo mismo a mi hermano que le cortaron una oreja, le metieron la cabeza en una bolsa y le metieron un una cosa así por la espalda y lo pusieron a caminar. Lo cogieron por el pelo y ¡pra! ¡pra! Contra la cancha y hasta que no lo dejaron muerto, no lo dejaron de golpear; y cuando él ya quedó sin vida (oreja cortada y el chuzo puesto en la espalda) le vaciaron la ametralladora... El quedo hecho nada”

SECUENCIA 4 – ELABORACIÓN DE EXIGENCIAS



“Bueno, yo solo le pido a dios, a la justicia colombiana que se haga justicia y la justicia de estados unidos y que haya justicia contra esa gente mala porque acabó con muchos seres, seres buenos, porque aquí no murió ninguna persona que fuera mala; toda era gente de bien”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, ya que vivió y vio la experiencia violenta. Por un lado, estuvo presente en el lugar de la masacre; por otro, porque es afectada como familiar en primer grado de consanguinidad, ya que en medio de los hechos y, lo que evidencia el documental, es que mataron a uno de sus hijos y a su hermano.

TEMPORALIDAD

La secuencia 1 al exponer la situación de contexto se enmarca en un tiempo pasado, ya que se narra lo sucedido en medio de la masacre.

La secuencia 2 se enmarca en un tiempo pasado, pues se evidencia que son hechos violentos contra familiares y personas representativas de la comunidad que se dieron en medio del tiempo que duró la masacre.

En la secuencia 4 se evidencia que la gente que decidió retornar al Salado vive en condiciones de vulnerabilidad y siguen (para el tiempo del documental) a la espera que el gobierno colombiano brinde reparación digna y justicia a todas las víctimas.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

La presentación de la mujer se da dentro de un primer plano, el cual es clave para centrar el interés en el elemento que presenta la imagen, en este caso, la mujer y la expresión de su rostro y los movimientos de sus extremidades superiores. También, se usa el plano dorsal, el cual permite tener una referencia del lugar que se quiere presentar o en el cual va a recaer la siguiente secuencia como parte de la narrativa que se está construyendo en ese momento, el escenario en este caso se hace importante. Este plano intenta hacer una introducción de los espectadores a la escena, es decir, este plano permite que el espectador vea lo que está viendo la mujer al tiempo que confirma el rol de espectador ya que se ve el escenario y quienes participan de él.

Se presenta el uso del plano medio corto y un ángulo de perfil el cual permite ver cómo la mujer representa los últimos movimientos de su hijo antes de morir y configura en el imaginario de ella las últimas palabras que en su momento su hijo no pudo pronunciar, pero que con el movimiento de su cuerpo la mujer pudo comprender. El uso del primerísimo primer plano, hace un acercamiento total al rostro y sus expresiones.

OBSERVACIONES

- El recuerdo, como ejercicio de la memoria, se construye en lo vivido; en la propia experiencia. Esto es, el relato que evidencia una mujer con una historia de vida en la cual fue sometida a un hecho de violencia en el cual tuvo que presenciar cómo le arrebataron la vida a sus dos hijos y a su hermano.
- El cuerpo de esta mujer, en lo que presenta el documental, no se ve afectado directamente por alguna práctica violenta, sin embargo, aunque su cuerpo no presente huellas o cicatrices de violencia, su testimonio da cuenta, por un lado, de la afectación emocional que sufre por el asesinato de su hijo y su hermano, por otro, de la impotencia que siente al no conseguir respuestas de las entidades estatales que ayuden a conocer la verdad y tener justicia.
- Por medio de este recuerdo, la mujer a través de su cuerpo, permite hacer un ejercicio representativo de la forma en que su hijo y su hermano fueron violentados. Así mismo, el cuerpo-víctima se presenta en una relación de lo *performativo-simbólico* toda vez que la mujer con sus brazos representa los últimos movimientos de vida de su hijo, simultáneamente, tal representación física del cuerpo de

su hijo deja interpretaciones personales de lo que se quiso, pero no se pudo expresar con palabras por la situación. En ese sentido, se interpretan y se apropian unas palabras expresadas (en este caso) con las manos como señal de despedida.

- Su experiencia se hace importante para dar a conocer como ella y su familia fueron víctimas directas de la acción militar y violenta por parte de los paramilitares.
- El cuerpo-víctima se presenta postrado en el dolor y en situación de vulnerabilidad. Se evidencia a través del uso de planos que la mujer con su cuerpo apropia los espacios en los que ocurrieron hechos significativos para ella y otros habitantes, al tiempo que en estas imágenes la mujer deja ver el dolor que le ha causado y le causa recorrer estos espacios a pesar del tiempo transcurrido desde el evento. Para la producción es importante hacer un acercamiento a los gestos que hace con el rostro mientras cuenta su testimonio, este, el testimonio, al estar relacionado con una afectación personal, deja ver en el rostro expresiones de dolor profundo.

PERSONAJE 2

SECUENCIA 1 – SITUACIÓN DE CONTEXTO



“Nosotros teníamos como un presentimiento porque ya las cosas se nos venían dando como muy seguido, ya habían matado unas personas en el mes de enero... para nosotros eso era una preocupación y nos veíamos como que muy en un círculo cerrado. Veíamos que todas las posibilidades de la gente salir para otras partes... se nos hacía imposible”

SECUENCIA 2 – AFECTACIÓN PERSONAL Y COLECTIVA



“Para nosotros era la experiencia que ya habíamos vivido en el 97 y ya eso lo teníamos en la mente. Aquí pasó algo y de pronto nos puede pasar algo otravez”

SECUENCIA 3 – ACCIONES DE LOS SOBREVIVIENTES



“No era solamente que porque yo me fui a huir y a mi no me iba a importar lo que acá estaba pasando, estábamos más preocupados porque decíamos, allá hay gente y allá a toda esa gente la están asesinando... Mire, yo cuando entro en la calle y veo la gente... tirada en esos andenes ya, ¡la gente tirada en los andenes! aquí nos mataron a todos, porque aquí nos quitaron todo lo que teníamos”

SECUENCIA 4 – ELABORACIÓN DE EXIGENCIAS



“somo personas de bien, somos personas capaces de trabajar, capaces de emprender y volver a seguir el camino que nos trancaron, los sueños que se perdieron... pero mientras estemos unidos nosotros no vamos a flaquear ni nadie nos va a romper si no que aquí estaremos y aquí moriremos como nos hemos soñado nuestras metas después de tanto dolor”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como una víctima que habitaba en el territorio. Sin embargo, antes de cometerse la masacre pudo salir del pueblo. Su versión se ha configurado a través del relato de otras víctimas que vivieron la experiencia directamente. Se puede decir que es una víctima indirecta, ya que su vínculo en el documental la presenta como alguien que logró salir del lugar y evitar vivir directamente la experiencia violenta.

TEMPORALIDAD

La secuencia 1 al exponer la situación de contexto se enmarca en un tiempo pasado, ya que se narra lo sucedido en medio de la masacre. Al tiempo se enmarca en un periodo pasado – pasado ya que tiene que ver con un evento pasado al hecho central del documental.

La secuencia 3 se enmarca en una temporalidad de pasado, ya que se expone la situación a la que se enfrentó la población después de cometerse la masacre.

En la secuencia 4 se evidencia que la gente que decidió retornar al Salado vive en condiciones de vulnerabilidad y siguen (para el tiempo del documental) a la espera que el gobierno colombiano brinde reparación digna y justicia a todas las víctimas.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

La presentación de la mujer en el audiovisual se hace mediante el primer plano y el plano medio corto, los cuales permiten tener un acercamiento a su entorno, el cual parece ser su hogar, más específicamente la cocina. Con el uso de estos planos se hace un acercamiento a la expresión de su rostro, esto último, ayudado con el uso de ángulos frontales. Sin embargo, la mujer tiene expresiones faciales neutras lo que hace que sea complejo identificar que caracteriza sus gestos.

El ángulo de $\frac{3}{4}$ es utilizado para ver el lugar y las condiciones en las que vive (su hogar). De esta manera el escenario se torna importante en la medida que apoya el testimonio de ella, en la necesidad de buscar reparación y seguir buscando sus metas como habitantes que decidieron apropiarse el territorio como parte de su esperanza de poder estar tranquilos.

OBSERVACIONES

- El recuerdo, como ejercicio de la memoria, se construye por medio de la construcción oral de la población, de quienes sobrevivieron y pueden contar lo sucedido. Aunque el documental priorice aquellas voces que vivieron la experiencia directa, este personaje tiene una gran presentación en el documental.
- La mujer no presenta cicatrices o heridas, como ya se mencionó la mujer alcanzó a huir del lugar, no obstante, su testimonio evidencia huellas de sufrimiento y preocupación durante el tiempo que duró la masacre, su posición durante el registro se torna más empoderada por buscar alcanzar sus propósitos de vida.
- La mujer no hace una representación simbólica de la afectación de otros cuerpos.
- Su experiencia se hace importante para ver que, si bien la afectación directa es con las personas que fueron sometidas al terror en la cancha de fútbol, los daños a los que son sometidos el total de la población trascienden este escenario y afecta de diferentes maneras.
- El cuerpo-víctima denota un importante vínculo con la comunidad y el territorio, su testimonio representa una parte de la población que en medio de su intento por huir murió y otra parte que logró salvaguardar su vida. En cuanto al retorno, se expone como

momentos difíciles en los cuales se sintió fracturado su proyecto de vida y el de los demás habitantes, en este sentido, el cuerpo-víctima se presenta como un cuerpo doliente que fue sometido a prácticas violentas, pero no en su condición física sino como un cuerpo perteneciente a un contexto signado por la violencia que dejó como recuerdo la vulneración de otros cuerpos.

PERSONAJE 3

SECUENCIA 1 – SITUACIÓN DE CONTEXTO



“Esta calle se ve corta pero cuando vienes apuntándote con un grupo de paramilitares atrás, se ve bastante larga. Y es un espacio que a la gente no le gusta recorrer... Esto estaba cundido de paramilitares, no eran ni uno, ni dos, ni veinte, ni cuarenta, eran como 100 paramilitares que estaban aquí en este punto, aquí. Aquí habían dos sillas donde estaban los mesías supuestamente”



“La noche anterior nos tocó dormir pues! En una finca dónde nos pasaban los aviones, aviones fantasmas por la cabeza ... ya se veían la cantidad de uniformes verdes de paramilitares todos despiadados tirando plomo contra el pueblo a quien se cogieran”



“Llegaron tres tipos patearon las puertas nos apuntaron a todos y dijeron “caminen hacia abajo que los vamos a matar a todos” aquí nadie va a quedar vivo... Y a mí que ellos en ningún momento, ni ningún jefe “perro-hijueputa” de esos me venga a decir, que ellos no estaban celebrando por cada muerto que mataban acá, por cada señora que asesinaban acá o por cada hombre que asesinaron allá, que no me vengan a decir eso, porque yo lo vi con mis propios ojos”

SECUENCIA 2 – AFECTACIÓN PERSONAL Y COLECTIVA



“¿Pa’ dónde vas? Tú ya puedes con un fusil, tú eres guerrillero... el man me dijo, tú eres muy alzado, sientate ahí que a todos los vamos a matar...Recuerdo que yo me senté aquí”



“De repente se pararon y dieron una orden, sacaron a Luis Pablo Redondo que uno lo conocía como “Luchito” joven, un muchacho de 27 años...era presidente de la junta de acción comunal y a la vez, era profesor...lo arrodillaron aquí, acá precisamente.



“Hubo unos que dijeron “mochemole la cabeza” pero lo que hicieron fue coger una rafaga, sí, fue una rafaga completa en toda la parte del cuerpo. Que los priscos de sangre le cayeron a muchas personas que estaban ahí... No se solto ni una lágrima, nadie dijo nada, y cuidado dices algo porque aja! Qué se puede hacer?”



“La cogieron (a la señora Rusmira, madre de “luchito”) hicieron lo mismo que con los muchachos que escogieron al azar, la ahoracron con las cabuyas... también se ponía las manos acá”



“Que suerte la que me tocó a mí que yo de este lado tenía el señor Emiro y, de este lado, tenía al señor Ermes. De este lado sacaron al señor Ermiro y de este lado sacaron al señor Ermes, los mataron a los dos”

SECUENCIA 3 – ACCIONES DE LOS SOBREVIVIENTES



“En ese momento fue cuando la gente vino a recoger los muertos que estaban acá, el que estaba más pequeñito, estaba así ve! Y el que no estaba así se lo estaban comiendo los puercos... Después de ver matar a la gente a enterrarla, y dónde la enterramos huecos que no tenían más de 5 metros y hechaban cuatro personas juntas”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, ya que vivió y vio la experiencia violenta. Este presenció lo sucedido en la cancha y se hace importante para reconstruir las acciones que cometieron los paramilitares en contra de la población.

TEMPORALIDAD

La secuencia 1 al exponer la situación de contexto se enmarca en un tiempo pasado, ya que se narra lo sucedido en medio de la masacre. Aquí se hace importante la voz de las víctimas que fueron sometidas a esta experiencia violenta.

La secuencia 2 se enmarca en un tiempo pasado, pues se evidencia que son hechos violentos contra familiares y personas representativas de la comunidad que se dieron en medio del tiempo que duró la masacre.

La secuencia 3 se enmarca en una temporalidad de pasado, ya que se expone la situación a la que se enfrentó la población después de cometida la masacre.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

Para presentar al joven se utiliza un plano general donde se muestra el camino por el que tuvo que transitar el joven bajo una circunstancia de amenaza, se presenta el vínculo un espacio-emocional, ya que el joven expresa que ese espacio particular no es agradable para la comunidad . Aunque poco, se usa el plano dorsal el cual presenta al personaje de espalda y presenta al espectador el escenario del que se está hablando. Al utilizar el primer plano, se hace un mayor acercamiento a las expresiones que hace el rostro del joven. Por su lado el plano medio corto el cual permite ver como el joven va resaltando lugares y acciones importantes desde el momento en que es señalado como guerrillero, hasta el lugar en el que lo ubicaron en la cancha.

El fondo entonces adquiere un significado emocional y simbólico a través del recuerdo y se teje allí una relación entre el cuerpo que transita y recuerda lo sucedido en ese espacio y el espectador quien observa en detalle lo que se representa allí.

OBSERVACIONES

- La presentación del joven da cuenta de una experiencia personal configurada en medio de una masacre en la cual estuvo presente y sobrevivió. Esto le permite tener un tiempo significativo en el audiovisual, no solo por conocer de cerca los posibles detalles de lo sucedido en la cancha, sino también, por su disposición de relatar y representar lo visto y lo vivido.
- El cuerpo del joven no presenta heridas o cicatrices que permitan concluir que fue afectado en medio de la masacre, su huella imborrable son las imágenes que tiene de los asesinatos cometidos a diferentes personas y la impotencia y rabia que le genera recordar lo sucedido.
- El joven realiza un ejercicio representativo con su cuerpo de la forma en que varios habitantes fueron asesinados, su cuerpo permite tener un acercamiento a la forma en que los paramilitares asesinaron a civiles y cometieron crímenes y abuso en todo el corregimiento.
- Su testimonio, consolidado en la experiencia de sí, se hace importante para conocer el deceso de algunos habitantes y tener una versión de los hechos que se hace sólida gracias a la representación simbólica que hace de las víctimas con su cuerpo de sobreviviente, lo anterior permite comprender la magnitud de vulneración a la que fue sometida la población.
- El cuerpo víctima aquí se ubica en un lugar de indignación, de vulneración y de inferioridad frente a la situación de violencia que se presentó en el tiempo en que duraron los hechos. Aquí se consolida una relación de lo performativo-simbólico en la medida que el

joven alcanza una profunda representación de los elementos que se usaron y la forma en que se atacó el cuerpo de algunos habitantes con el fin (por parte de los paramilitares) de acabar con la vida de los presuntos colaboradores o simpatizantes de la guerrilla. A lo anterior se suma, una relación espacio-afectiva la cual y, como lo evidencia el testimonio, tiene una carga simbólica relacionada con la muerte y el sufrimiento, razón por lo cual el espacio y la representación del cuerpo configuran el estar y el ser del cuerpo-víctima en el territorio.

PERSONAJE 4

SECUENCIA 1 – SITUACIÓN DE CONTEXTO



“Duraron dos días en nuestro pueblo, llegaron el viernes 18 de febrero a las a las once del día, masacraron a esas personas y salieron un día sábado a las 6:30 de la tarde”

SECUENCIA 2 – AFECTACIÓN PERSONAL



“La niña pequeña, ella sí, no murió conmigo porque ella se fue con una vecina...La muchacha le oraba a Dios. Dios mío no me la arrebate, no me la quite que ella es mi compañerita quien me está cuidando...de la primera convulsión que le dio, ella volvió, a la segunda sí... Cuando ella volvió ella le dijo “abráceme, como me abrazaba mi mamá, que mi mama me dormía abrazada. Ella dice que ella y se la dio en el pecho y ahí murió”

SECUENCIA 3 – ACCIONES DE LOS SOBREVIVIENTES



“Yo les dije a ellos que me entregaran a mis niñas, pa’ llevarmelas a la casa y me dijeron que no (refiriéndose al ejercito), que aquí viene la cruz roja, es la que viene a recoger a a estos muertos aquí...viernes, sábado y domingo esos muertos ahí; ahí se explotaron”

SECUENCIA 4 – ELABORACIÓN DE EXIGENCIAS



“Sí es verdad que nos van a dar una reparación, que sea una reparación digna y que haya justicia”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, ya que vivió la experiencia violenta. Es afectada como familiar en primer grado de consanguinidad, ya que en medio de los hechos y, lo que evidencia el documental, es que una de sus hijas murió en medio de la huida del lugar.

TEMPORALIDAD

La secuencia 1 al exponer la situación de contexto se enmarca en un tiempo pasado, ya que se narra lo sucedido en medio de la masacre. Aquí se hace importante la voz de las víctimas que fueron sometidas a esta experiencia violenta.

La secuencia 2 se enmarca en un tiempo pasado, pues se evidencia que son hechos violentos contra familiares y personas representativas de la comunidad que se dieron en medio del tiempo que duró la masacre.

La secuencia 3 se enmarca en una temporalidad de pasado, ya que se expone la situación a la que se enfrentó la población después de cometida la masacre.

En la secuencia 4 se evidencia que la gente que decidió retornar al Salado vive en condiciones de vulnerabilidad y siguen (para el tiempo del documental) a la espera que el gobierno colombiano brinde reparación digna y justicia a todas las víctimas.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

Para este personaje se utiliza un primer plano principalmente y este se va alternando con un primerísimo primer plano, estos planos permiten hacer un acercamiento al rostro de la mujer, lo que permite observar con mayor claridad la expresión del rostro en relación a lo que está relatando. El plano dorsal y el primerísimo primer plano utilizado en algunas imágenes se hacen importantes, en el caso del primero, para presentar como la mujer conserva una fotografía como evidencia del cuerpo físico de la hija y da mayor veracidad al testimonio que está exponiendo, se observa también, que esta imagen está acompañada por una imagen católica lo que la vincula directamente con su creencia religiosa y, a su vez, configura su recuerdo. Se maneja principalmente un ángulo de $\frac{3}{4}$ el cual permite (de manera difusa) ver el lugar en el que se encuentra, su hogar. Sin embargo, este fondo no es relevante para presentar a la mujer.

El plano dorsal y el primerísimo primer plano utilizado en algunas imágenes se hacen importantes para presentar que la mujer conserva una fotografía como evidencia del cuerpo físico de la hija y da mayor veracidad al testimonio que está exponiendo, se observa también, que esta imagen está acompañada por una imagen católica lo que la vincula directamente con su creencia religiosa y, a su vez, configura su recuerdo.

OBSERVACIONES

- El recuerdo, como ejercicio de la memoria, se construye en lo vivido; en la propia experiencia. Esto es, el relato que evidencia una mujer con una historia de vida en la cual fue sometida a un hecho de violencia y que dejó la muerte de su hija. Aunque ella no presenció ese momento, conoce de cerca lo que aconteció ese día.
- El cuerpo de esta mujer, en lo que presenta el documental, no se ve afectado directamente por alguna práctica violenta, sin embargo, aunque su cuerpo no presente huellas o cicatrices de violencia, su testimonio da cuenta, por un lado, de la afectación emocional que sufre por la pérdida de su hija, por otro, de la impotencia que siente al no conseguir respuestas de las entidades estatales que ayuden a conocer la verdad y tener justicia.
- La mujer no realiza un ejercicio representativo de la forma en que su hija murió, aunque su deceso no haya sido por una acción directa de los paramilitares, la situación en la que se encontraba su hija sí ayudó a que su muerte fuera inevitable. Esto permite al espectador conocer daños colaterales durante y después de la masacre.

- Su experiencia se hace importante para dar a conocer como ella y su familia fueron víctimas directas de la acción militar por parte de los paramilitares, que motivó a que la hija intentara huir del lugar.
- El cuerpo-víctima se encuadra, entonces, por medio del recuerdo doloroso. Como parte del argumento visual para dar mayor veracidad al testimonio, se presenta una fotografía de la niña al lado de una imagen religiosa. La fotografía consolida el argumento de la mujer y hace visible (no muy claramente) la existencia del cuerpo físico de su hija. Aunque la trama narrativa que se ha presentado en las otras víctimas aquí se mantiene; recordar los hechos más traumáticos para cada persona. La mujer pese a recordar que no estuvo presente en la muerte de su hija, no hace gestos de dolor o tristeza, del mismo modo no rompe en llanto o no evidencia que fuera a hacerlo.

PERSONAJE 7

SECUENCIA 2 – AFECTACIÓN PERSONAL - SECUENCIA 3 – ACCIONES DE LOS SOBREVIVIENTES



“Más atrás de mí se viene el pelado en una cicla, pero yo no sé si el viene para acá, porque yo lo veo allá...cuando llego allá me dice la vieja, ay Euclides ¿dónde quedó, Euclides? Pero si yo dejé a Euclides aquí. No, pero si él se fue más atrás en la cicla... Entonces me dijo (aparentemente un soldado del ejército) cómo se llama su hijo y cómo venía vestido? Digo no sé. Porque en el arroyo hay un muerto y trae un jean azul y una camiseta de jugar futbol. Ya desde que me dijo eso, dije ese es Euclides el hijo mío”

SECUENCIA 4 – ELABORACIÓN DE EXIGENCIAS



“Estamos cansado de sufrir y queremos dejar de sufrir, este pueblo aquí donde ustedes lo ven, se ve la belleza del pueblo más grande del mundo”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, ya que vivió la experiencia violenta. Es afectada como familiar en primer grado de consanguinidad, ya que en medio de los hechos y, lo que evidencia el documental, es que una de sus hijas murió en medio de la huida del lugar.

TEMPORALIDAD

La secuencia 2 se enmarca en un tiempo pasado, pues se evidencia que son hechos violentos contra familiares y personas representativas de la comunidad que se dieron en medio del tiempo que duró la masacre.

La secuencia 3 se enmarca en una temporalidad de pasado, ya que se expone la situación a la que se enfrentó la población después de cometida la masacre.

En la secuencia 4 se evidencia que la gente que decidió retornar al Salado vive en condiciones de vulnerabilidad y siguen (para el tiempo del documental) a la espera que el gobierno colombiano brinde reparación digna y justicia a todas las víctimas.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

Para presentar a esta víctima se utilizan los planos medio cortos y primeros planos, los cuales hacen un acercamiento al rostro del señor, pero también, en este caso, presentan un fondo que está lleno de árboles y una cerca, lo que puede indicar que el señor se

encuentra en un lugar en el que desarrolla sus actividades cotidianas. Los primeros planos y el ángulo de $\frac{3}{4}$ empleado para hacer el registro visual de este personaje, permiten ver que el señor al buscar información sobre su hijo, le informan que hay un muchacho asesinado en el río y, de acuerdo a las características indicadas (al parecer por un soldado del ejército) reconoce que su hijo es quién está allí asesinado. Aunque su rostro no cambia de expresión, su voz sí que tiene un cambio de intensidad ya que se alcanza a escuchar que le quiere invadir el llanto.

OBSERVACIONES

- El recuerdo del hombre se remonta posterior a la masacre, en medio de la salida de los paramilitares del corregimiento. Su experiencia se consolida desde la propia experiencia.
- El hombre no evidencia heridas físicas ocasionadas por la masacre, no obstante se evidencia que su rostro desgastado con los años, presenta gestos de dolor ocasionado por la pérdida de su hijo.
- El hombre no hace representación del deceso de su hijo, pues él no conoció cómo sucedieron los hechos, sin embargo, con base en la descripción del cuerpo encontrado muerto en el río, el hombre asume que es su hijo, es decir, que hay un reconocimiento del hijo solo con el reconocimiento de las prendas de vestir.
- La experiencia de este hombre se hace importante para conocer otros daños que son causados por la masacre, y que tienen que ver con aquellas personas que pese a no estar presente en el hecho violento sí se ven afectados.
- El cuerpo-víctima presenta un señor de avanzada edad que reclama y exige vivir en paz, esto lo hace con un sentido de apropiación por su territorio. Su rostro aunque no parece ser muy expresivo con lo sucedido con su hijo, su voz permite comprender que hay una afectación profunda que permanece en el tiempo, pero también, la víctima manifiesta su sensación de sufrimiento constante, lo que evidencia un sin número de veces en que se exige dejar de ser víctimas y poder dar el paso hacía la tranquilidad.

3. BOJAYÁ: LA GUERRA SIN LÍMITES

LINK DEL DOCUMENTAL (YouTube): <https://www.youtube.com/watch?v=OrSbzIt0-Us&t=1838s>

PRODUCCIÓN: Luis Carlos Hinojosa

DIRECCIÓN: Jesús Durán Téllez

DURACIÓN: 47':00''

PAÍS – AÑO: Colombia – 2012

PERSONAJE 1 – SITUACIÓN DE CONTEXTO



“Sería como a las seis de la tarde, el primero de mayo. Oí que la gente dijo que corriéramos pa’ la iglesia y nosotros pensamos que como allá era la iglesia iban a respetar la casa de Dios. Y ya como a las diez y media once más o menos fue que tiraron el cilindro que causo tanta muerte”

SECUENCIA 2 - AFECTACIÓN PERSONAL Y COLECTIVA



“Me toco la parte así de atrás y lo que tenía era carne humana ahí pegada... Y el poco de muertos que había ahí... nosotros íbamos huyendo y la balacera no ceso. Nosotros íbamos corriendo y en seguida iban tirando su plomo, no les importó que nosotros estábamos heridos corriendo”

SECUENCIA 4 – PROCESOS DE RETORNO



“Yo aquí no estoy contenta, estoy resignada pero no contenta ni amañada. Yo no estoy de acuerdo... que a los victimarios tengan que estarlos premiando y nosotros que estamos todos podridos, porque yo en estos pies estoy podrida, los hijos míos no tienen el uniforme pa ir al colegio porque yo enferma no se lo puedo comprar... Mientras que los hijos de los que nos hicieron el daño aquí, ellos si están en casas bonitas están respaldados por las autoridades y nosotros que sufrimos aquí montados en esta loma aguantando hambre y cuando llueve llevando agua aquí”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, ya que vivió y vio la experiencia violenta. Por un lado, estuvo presente en el lugar de la masacre; por otro, porque ella y su cónyuge fueron afectados en su condición física, la señora sufrió graves heridas en sus dos piernas, y su cónyuge, (aunque no lo presentan) sufrió de pérdidas de miembros inferiores a causa del ataque violento.

TEMPORALIDAD

La secuencia 1 al exponer la situación de contexto se enmarca en un tiempo pasado, ya que se narra lo sucedido en medio de la masacre. Aquí se hace importante la voz de las víctimas que fueron sometidas a esta experiencia violenta.

La secuencia 2 se enmarca en un tiempo pasado, pues se evidencia que son hechos violentos contra familiares y personas representativas de la comunidad que se dieron en medio del tiempo que duró la masacre.

En la secuencia 4 se evidencia que la gente que decidió retornar al nuevo Bojayá vive en condiciones de vulnerabilidad y siguen (para el tiempo del documental) a la espera que el gobierno colombiano brinde reparación digna y justicia a todas las víctimas.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

A la mujer la presentan por medio de un plano medio, el cual permite tener un acercamiento al escenario en el que vive la mujer, al tiempo que permite visibilizar la expresión del cuerpo, al tiempo, esta presentación se alterna con algunos acercamientos al rostro en primer plano y a algunas de sus heridas en un plano detalle el cual funciona para hacer un acercamiento a algo particular que la producción quiere presentar, en este caso, las graves heridas que quedaron después la explosión del cilindro bomba. Este plano se hace importante para poder tener un acercamiento a las cicatrices de lo acontecido que permanecen en el cuerpo como huellas imborrables del hecho atroz. El ángulo en el que enfocan a la mujer es un ángulo frontal.

OBSERVACIONES

- El recuerdo de este personaje se configura desde la experiencia personal, a su vez, este se ha consolidado en el tiempo mediante un profundo trauma que causó la masacre, a esto se ha sumado la impotencia de no recibir el apoyo del Estado y las afectaciones que la explosión dejó en su cuerpo y que le dificultan desarrollar actividades en su cotidianidad.
- El cuerpo de la mujer sí presenta heridas y cicatrices como causa de la explosión, estas son importantes para dar veracidad a su testimonio y mostrar lo despiadado que llegó a hacer el ataque y cómo a pesar de los años aún sigue siendo afectada por ello.
- La mujer no realiza un ejercicio representativo de lo que presenció posterior a la explosión, solo resalta que al momento de reaccionar se encontró con el cuerpo lleno de restos humanos.

- Su experiencia es importante ya que permite conocer de cerca el horror al que fue sometida la población por la explosión, también para tomar el audiovisual como un espacio para exigir reparación digna ya que por las graves afectaciones que tiene en las piernas no ha podido desarrollar diversas actividades.
- El cuerpo-víctima se presenta como vestigio de lo sucedido, si bien no es un rostro postrado en el dolor sí refleja que la masacre trasciende el hecho violento central y se encuentra como un proceso previo y posterior, que con el paso del tiempo, y frente a la represión y violencia que permanece en el territorio, continua generando y creando lugares que dificultan desarrollar los múltiples proyectos de vida con normalidad. Es decir, se configura un cuerpo fracturado por los horrores de la guerra que afectan no solo los proyectos individuales sino también familiares y sociales.

PERSONAJE 2

SECUENCIA 1 – SITUACIÓN DE CONTEXTO



“Pensaron que aquí por la iglesia que era de material, que podían estar más seguros... La gente corría por todo lado lloraban empezaron a llegar heridos a la casa nosotros en ese momento pues como tal una impotencia de no saber qué hacer... “Entonces eso que reparación es si la gente en vez de estar reparada está amedrentada”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, ya que vivió y vio la experiencia violenta.

TEMPORALIDAD

La secuencia 1 al exponer la situación de contexto se enmarca en un tiempo pasado, ya que se narra lo sucedido en medio de la masacre. Aquí se hace importante la voz de las víctimas que fueron sometidas a esta experiencia violenta.

En la secuencia 4 se evidencia que la gente que decidió retornar al nuevo Bojayá vive en condiciones de vulnerabilidad y siguen (para el tiempo del documental) a la espera que el gobierno colombiano brinde reparación digna y justicia a todas las víctimas. Aquí se plantean los problemas a los cuales se ha enfrentado la población en su nuevo asentamiento, principalmente la continuidad de grupos armados que operan en el sector.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

A esta víctima la presentan en un primer plano, este es un plano que permite registrar momentos claves que al interior de la narrativa del documental y, para este caso específico, permite centrar la atención del espectador en el acontecimiento que está retratando la mujer. También se utiliza un plano medio corto, este no centra todo su interés en la persona que se está presentando, sino que, motivado por elementos del entorno, complementa la imagen y da más autenticidad al relato en la medida que puede presentar un espacio que ayude a interpretar mejor el testimonio o que ayude a conocer el lugar en el que se desarrolló la acción contada.

OBSERVACIONES

- El recuerdo de este personaje se ha configurado por su participación directa en la atención a los sobrevivientes heridos minutos después de la explosión y en el acompañamiento emocional y espiritual desde ese hecho hasta la producción del documental.
- El cuerpo de la mujer no presenta huellas o heridas, sin embargo, su testimonio es apoyado con una imagen que denota un escenario cubierto de sangre que representa el escenario que se pudo vivir ese día.
- La mujer no realiza algún tipo de ejercicio representativo de lo que fue la atención a los heridos que llegaron a ella por ayuda.
- Su experiencia se hace importante y, apoyados en la imagen del escenario, para conocer la situación que se vivió minutos después de que explotara el cilindro, cuando las personas heridas corrían para alejarse del lugar y otros la buscaron para que ella les ayudara a curar las heridas.

- El cuerpo-víctima presenta a una mujer de edad avanzada que postra su testimonio con un rostro de angustia, mientras va relatando lo sucedido después de la explosión del cilindro y a lo que ella se tuvo que enfrentar con las personas que acudieron a ella para socorrerse. Se presenta en ese momento cruel del testimonio una imagen testigo que permite asimilar la magnitud y la proporción de las heridas a la que refiere la mujer. Ya que se expone un escenario de lo que parece es sangre derramada por todo el lugar invitando al espectador a asumir que realmente hubo un atentado contra la vida de la población en la que su cuerpo fue deteriorado en su totalidad o en gran medida.

PERSONAJE 4

SECUENCIA 1 Y 2 - SITUACIÓN DE CONTEXTO, AFECTACIÓN PERSONAL



“Yo estaba con mi mama y mi hermanitos. Yo tenía ocho años, no sé más... Lo que sé me lo contaron fue ahora que retornamos acá”



“No, yo me quedé dormido, yo no sentí nada... A veces me duele la cabeza y el oído me molesta. Siempre que voy al hospital me dan unas gotas y eso no me hace provecho”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, ya que vivió la experiencia violenta.

TEMPORALIDAD

La secuencia 1 al exponer la situación de contexto se enmarca en un tiempo pasado, ya que se narra lo sucedido en medio de la masacre. Aquí se hace importante la voz de las víctimas que fueron sometidas a esta experiencia violenta.

En la secuencia 4 se evidencia que la gente que decidió retornar al nuevo Bojayá vive en condiciones de vulnerabilidad y siguen (para el tiempo del documental) a la espera que el gobierno colombiano brinde reparación digna y justicia a todas las víctimas. Aquí se plantean los problemas a los cuales se ha enfrentado la población en su nuevo asentamiento, principalmente la continuidad de grupos armados que operan en el sector.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

Al joven lo presentan a través del uso del primer plano, el cual hace un acercamiento al rostro, el rostro del joven no muestra signos de impotencia o sufrimiento, más bien, es una expresión de desconcierto por lo sucedido y por la forma en que esto le ha afectado, ya que no recuerda nada de lo sucedido. Su mirada se dirige a otros lugares evitando mirar fijamente a la cámara, esto a diferencia del testimonio pasado se puede asumir como un gesto (involuntario) que se da al no poder responder lo que aparentemente le están

preguntando y que tiene que ver con la forma en que vio, vivió y lo que recuerda del hecho violento. en un plano detalle el cual funciona para hacer un acercamiento a algo particular que la producción quiere presentar, en este caso, las graves heridas que quedaron después la explosión del cilindro bomba. Este plano se hace importante para poder tener un acercamiento a las cicatrices de lo acontecido que permanecen en el cuerpo como huellas imborrables del hecho atroz. El ángulo en el que enfocan al joven es un ángulo frontal.

OBSERVACIONES

- El recuerdo que tiene este joven de los hechos ha sido construido por la tradición oral en la que participa la comunidad sobreviviente a estos hechos y quienes alcanzaron a huir del lugar, su ejercicio de memoria (en lo que respecta al documental) tiene que ver con lo que recuerda y no, con lo que ha apropiado de las versiones que le manifestaron una vez retornó.
- El cuerpo del joven presenta una cicatriz en su cabeza la cual se asume fue producida a causa de la explosión como parte de las heridas que enfrentó, estas se presentan como imágenes de apoyo para seguir construyendo la narrativa relacionada con lo despiadado del ataque, sin embargo, las heridas se presentan para presentar las dificultades que tiene que pasar para recibir atención médica.
- El joven no realiza ningún tipo de ejercicio representativo de la afectación al cuerpo de otras víctimas como consecuencia del ataque.
- La experiencia del joven es importante para evidenciar que como parte de la afectación que se sufrió tras el ataque pasa, por un lado, que él no recuerda nada de lo sucedido; por otro, se prioriza la situación actual del joven relacionada más con los problemas en la adecuada y oportuna prestación del servicio de salud.
- El cuerpo-víctima se presenta aquí a través de unas heridas que permanecen y afectan el desarrollo de la vida cotidiana. Las heridas, se hace importante presentarlas para dar veracidad al testimonio y a su presencia en el lugar de los hechos, también se presenta para argumentar que el impacto de la explosión fue tan violento en este joven, que él no recuerda nada de lo sucedido y que su relato de la historia lo sabe una vez retornó a Bojayá por medio de la construcción oral de las versiones de otras voces que recuerdan lo sucedido.

PERSONAJE 6

SECUENCIA 2 – AFECTACIÓN PERSONAL Y COLECTIVA



“Perdí dos hijos y dos nietos, cuatro familias. Dirlon, Guillermina, Sirley, tenía 5 años y el niño que nació en ese momento que tiraron la pipeta, ahí nació él”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, ya que vivió y vio la experiencia violenta. Por un lado, estuvo presente en el lugar de la masacre; por otro, porque es afectada como familiar en primer y segundo grado de consanguinidad, ya que en medio de los hechos y, lo que evidencia el documental, es que, tras la explosión, murieron sus dos hijos y dos nietos.

TEMPORALIDAD

La secuencia 2 se enmarca en un tiempo pasado, pues se evidencia que son hechos violentos contra familiares y personas representativas de la comunidad que se dieron en medio del tiempo que duró la masacre.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

Al presentar a esta víctima se utiliza un primer plano, el cual es clave para centrar el interés en el rostro y lo que cuenta la señora, que en este caso, tiene que ver con la afectación personal que ella sufrió tras la explosión en la iglesia. Ella cuenta que allí, en medio de la explosión, perdió dos hijos y dos nietos.

En este testimonio se utilizan fotografías-testigo que permiten conocer la edad y la apariencia de sus dos hijos, al tiempo que se ve el mural de las víctimas creado como ejercicio de reivindicación. Aunque no se muestran fotografías que sus dos nietos, sí se presentan

los nombres y las edades en que fallecieron. Sorprende que su nieto naciera y muriera en medio de la explosión del cilindro-bomba. Aquí son relevantes las imágenes que sirven como testigos y dan veracidad al relato.

OBSERVACIONES

- El recuerdo de la mujer tiene que ver con la afectación personal, la experiencia de sí, que sufrió al perder a 4 familiares en la explosión, si bien, su presentación es corta y no alcanza a ampliar si ella fue sobreviviente de la explosión, lo que sí queda claro es que el momento de presentación relata lo acontecido con sus familiares.
- El cuerpo de la mujer no presenta heridas o cicatrices causadas por la explosión o de otro fenómeno de violencia previo o posterior. Sin embargo, su rostro sí evidencia algunas expresiones de dolor y sufrimiento.
- La mujer no realiza ninguna representación con su cuerpo sobre la muerte de sus familiares, sin embargo, como representación simbólica se presenta la imágenes de dos de sus familiares asesinados ese día. El rostro y una descripción que acompaña la fotografía da veracidad al testimonio y rostro y nombre al cuerpo ausente.
- Su experiencia se hace importante para evidenciar que las consecuencias de la explosión fueron trágicas y que, a pesar de haber sobrevivido, la afectación puede darse en diferentes situaciones de manera personal y colectiva, afectando diferentes escenarios como los familiares.
- El cuerpo-víctima es una señora de avanzada edad, víctima directa en gran proporción, que no solo tuvo que afrontar la experiencia violenta, sino que posterior a ese hecho, ha tenido que sobrellevar la muerte de cuatro familiares. Su rostro es un rostro doliente, marcado por el paso de los años. Aunque no entre en llanto su mirada no deja ver más que un profundo dolor.

PERSONAJE 7

SECUENCIA 2 – AFECTACIÓN PERSONAL Y COLECTIVA



“Cuando cayó la pipeta yo de allá salí corriendo de la iglesia con el nieto pequeño toda herida. A la hora de la verdad me cayó un hijo y un nieto, el hijo se llamaba Herlindo y un nieto se llamaba Wilmar. Sin fuente de trabajo estamos llevados”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, ya que vivió y vio la experiencia violenta. Por un lado, estuvo presente en el lugar de la masacre; por otro, porque es afectada como familiar en primer y segundo grado de consanguinidad, ya que en medio de los hechos y, lo que evidencia el documental, es que, tras la explosión, murió su hijo y su nieto.

TEMPORALIDAD

La secuencia 2 se enmarca en un tiempo pasado, pues se evidencia que son hechos violentos contra familiares y personas representativas de la comunidad que se dieron en medio del tiempo que duró la masacre.

En la secuencia 4 se evidencia que la gente que decidió retornar al nuevo Bojayá vive en condiciones de vulnerabilidad y siguen (para el tiempo del documental) a la espera que el gobierno colombiano brinde reparación digna y justicia a todas las víctimas. Aquí se plantean los problemas a los cuales se ha enfrentado la población en su nuevo asentamiento, principalmente la continuidad de grupos armados que operan en el sector.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

Al presentar a esta víctima se utiliza un primer plano, el cual es clave para centrar el interés en el rostro y lo que cuenta la señora, que en este caso, tiene que ver con la afectación personal que ella sufrió tras la explosión en la iglesia. Ella cuenta que allí, en medio de la

explosión, perdió un hijo y un nieto. En una de las imágenes se da un fondo en perspectiva que deja ver un poco el territorio en el que ella se encuentra, sin embargo, este escenario no cobra mucha relevancia. La mujer se ubica en un ángulo frontal el cual permite tener esa perspectiva del barrio en el que se encuentra.

En este testimonio no se utilizan imágenes-testigo que permiten conocer la edad y la apariencia de sus familiares. Aunque no se muestran fotografías que sus dos familiares, sí se presentan los nombres, lo que permite dar veracidad de la existencia del cuerpo ausente.

OBSERVACIONES

- El recuerdo de la mujer se configura en la experiencia de sí, tiene que ver con la afectación personal que sufrió al perder a 2 familiares en la explosión, si bien, su presentación es corta en ese tiempo se expone que ella fue sobreviviente de la explosión.
- El cuerpo de la mujer no presenta heridas o cicatrices causadas por la explosión o de otro fenómeno de violencia previo o posterior. Sin embargo, su rostro sí evidencia algunas expresiones de cansancio y desesperanza.
- La mujer no realiza ninguna representación con su cuerpo sobre la muerte de sus familiares.
- Su experiencia se hace importante para evidenciar que las consecuencias de la explosión fueron trágicas y que, a pesar de haber sobrevivido, la afectación puede darse en diferentes situaciones de manera personal y colectiva, afectando diferentes escenarios como los familiares o los laborales.
- El cuerpo-víctima es una señora de avanzada edad, víctima directa en gran proporción, que no solo tuvo que afrontar la experiencia violenta, sino que posterior a ese hecho, ha tenido que sobrellevar la muerte de dos familiares. Su rostro es un rostro doliente, un poco neutro, con una expresión ya marcada por el paso de los años. Aunque no entre en llanto su expresión y su mirada no deja ver más que un profundo dolor.

PERSONAJE 8

SECUENCIA 1 – SITUACIÓN DE CONTEXTO



“Tía, tía apenas quedamos las dos vea que mi mamá se murió, se murió mi abuela, se murió la “chachis”, se murió Santos que no quedamos apenas los tres con Noraicy y yo lloraba, lloraba él, me abrazaba y llorábamos nosotros ahí”



“Salgo corriendo y están los paramilitares de allí del colegio están tirados en la panamericana están acostados disparando así como pal puente”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, ya que vivió y vio la experiencia violenta. Por un lado, estuvo presente en el lugar de la masacre; por otro, porque es afectada como familiar en primer y segundo grado de consanguinidad, ya que en medio de los hechos y, lo que evidencia el documental, es que, tras la explosión murieron varios familiares cercanos.

TEMPORALIDAD

La secuencia 1 al exponer la situación de contexto se enmarca en un tiempo pasado, ya que se narra lo sucedido en medio de la masacre. Aquí se hace importante la voz de las víctimas que fueron sometidas a esta experiencia violenta.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

Para presentar a esta víctima se utiliza un plano general en el cual se presenta de cuerpo entero quien está relatando lo sucedido, y se da importancia al entorno en el que se encuentra ubicada la víctima junto a unos niños que se hacen presentes mientras ella expone su testimonio. Se utiliza un ángulo de $\frac{3}{4}$ en cual permite que parte de su hogar sea visible, a su vez, se puede observar que ella y su familia viven en unas condiciones de vulnerabilidad resultado de falta de los compromisos de Estado colombiano con las víctimas de Bojayá. De esta forma, el escenario en el que presentan a la señora se torna importante, ya que funciona como un *elemento testimonial* para dar un argumento más sólido a su testimonio. Su versión de los hechos se centra en la forma en que el ataque no se puede resumir solo en la explosión del cilindro-bomba sino que también recupera lo sucedido posterior a la explosión.

Aquí se presentan tres *imágenes-apoyo* que corresponden a los lugares que son mencionados en el texto y que constituyen la relación *espacio-simbólica* en la medida que allí la señora tuvo que huir de la iglesia en medio del fuego cruzado (posterior a la explosión). Estos lugares se hacen emblemáticos para ella, ya que al mencionar el colegio (lugar donde estaban los paras), el puente en el que se cruzaban los disparos (al otro lado estaban las FARC), rememora las condiciones en que tuvo que huir. Estas imágenes, aunque no son registros en el que se ve la afectación de la explosión, sí permiten crear un vínculo con la niñez por medio del colegio, la iglesia como lugar para la fe católica y un puente vulnerable para ser transitado y corto para crear un escenario bélico como el que relata la señora, en el que dos actores armados, uno en cada extremo, disparaban sin respeto alguno por la población.

OBSERVACIONES

- La experiencia violenta a la que fue sometida la señora refiere a la configuración del recuerdo, por un lado, de la explosión; y por otro, como sobreviviente que intentó alejarse del lugar luego se vio enfrentada a un escenario bélico, en el cual las FARC y los

paramilitares mantenían fuego cruzado. A esto se suma, la situación que afrontó en medio de la huida y tiene que ver con la vulneración de la intimidad en la medida que ella tuvo que salir corriendo en ropa interior.

- El cuerpo de la mujer no evidencia heridas o cicatrices causadas por la explosión.
- Tampoco hace ninguna representación simbólica de la muerte de otras víctimas.
- Su experiencia se hace importante para conocer la sevicia con la que actuaron los actores armados, que sin detenerse tras la explosión, siguieron encrudeciendo el territorio con un conflicto que se prolongó incluso minutos después de la explosión.
- Su presentación se hace acompañada de niños quienes aumentan la vulnerabilidad y sensibilidad de la imagen por lo que representa la niñez para las diferentes sociedades⁸³, esto también coloca sobre la arena de lo político el incumplimiento al que se enfrentan estas víctimas que no solo sufren por lo traumático del hecho, sino que sufren también por las condiciones en que quedaron posterior a la masacre.
- El cuerpo-víctima aquí genera un vínculo con la niñez, en la medida que este ataque fue considerado un crimen de guerra ya que dejó 48 menores de edad muertos por la explosión, exponer el testimonio y los niños, genera dos formas de comprender estas imágenes, primero, en relación a la señora, se ve una señora que con sus brazos expresa esa carga emocional que genera recordar lo sucedido, su rostro, a pesar de lo cruento del testimonio, no evidencia gestos de dolor o sufrimiento, más bien se podría decir, que es un rostro de asombro, tal vez por el actuar sanguinario de los actores armados; segundo, se pone en lugar de víctimas a los niños que le acompañan, si bien la niñez hace parte de la imagen de inocencia y delicadez en el contexto general, aquí se colocan como actores indirectos de un conflicto en el cual han crecido, con otras dinámicas, pero bajo un mismo discurso histórico por parte de la población. Se tensiona el lugar de la niñez en medio de la guerra y se ubican como un sujeto vulnerable ante la acción de violencia impuesta por otros intereses y se presentan implícitamente como argumento para seguir exigiendo el cumplimiento por parte del Estado colombiano en temas de reparación y vida digna para todas las víctimas, incluyendo los hijos de aquellos afectados que viven en condiciones de pobreza.

⁸³ Para ampliar: Rodríguez, I. (2007). Para una sociología de la infancia: aspectos teóricos y metodológicos. Madrid: CIS

PERSONAJE 9

SECUENCIA 3 – ACCIÓN DE LOS SOBREVIVIENTES



“Los invitamos para que nos ayuden a gritar lo que ese día gritamos...para que dios nos escuche”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, ya que vivió y vio la experiencia violenta. Por un lado, estuvo presente en el lugar de la masacre; por otro, porque es el sacerdote que refugio en la iglesia a todos los habitantes que quisieron salvaguardarse en ella.

TEMPORALIDAD

En la secuencia 3 se evidencia que la gente vive en condiciones de vulnerabilidad y siguen (para el tiempo del documental) a la espera que el gobierno colombiano brinde reparación digna y justicia a todas las víctimas. Aquí se plantean los problemas a los cuales se ha enfrentado la población en su nuevo asentamiento, aquí presentan al padre Antún liderando una conmemoración en la que participa la población.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

Se presenta en un primer plano para tener un acercamiento a la expresión de su rostro. Esto permite ver el dolor que abarca el padre por los hechos ocurridos en la iglesia, aunque intenta contenerse en medio de sus palabras, el llanto lo invade y se registra esta imagen de una víctima de la violencia al cual le profanaron, no solo su fe y su vida, sino su religión y el lugar representativo para resguardo de

ella, la iglesia. Este primer plano, acerca al espectador a la experiencia traumática a la que se enfrentó el sacerdote. El ángulo frontal, permite tener una mayor visibilidad de su rostro. En ese sentido, el fondo no cobra mayor relevancia, sin embargo, si alcanza a ver unas casas construidas en madera y algunos acompañantes.

OBSERVACIONES

- El recuerdo de este personaje se enmarca en el estar presente durante la explosión, fue él quien brindo la iglesia para que se resguardaran del fuego cruzado sin pensar lo que allí ocurriría. También estuvo presente en el proceso para que los sobrevivientes huyeran del lugar en canoas. Es decir que su testimonio se encuadra desde la experiencia propia, el haber vivido la situación en primera persona.
- A pesar de su presencia en el lugar y el momento de los hechos, el cuerpo no presenta heridas o cicatrices a causa del ataque, aunque es evidente las huellas traumáticas que le ocasionó esta masacre.
- El padre no hace ninguna representación simbólica de lo que pudo ver durante la masacre, sin embargo, los gestos de su rostro evidencian un dolor profundo por lo sucedido.
- Su testimonio o presentación se hace importante para evidenciar como un persona ubicada en el rol de representante de la religión se vio afectado por la destrucción de un lugar sagrado y en ello personas cercanas a la iglesia.
- El cuerpo-víctima se presenta aquí como la representación de una fuerza divina y espiritual que cobija a gran parte de la población, no solo para el momento en que se registra esta conmemoración, sino antes de la explosión, razón por lo cual la gente busco protección en la iglesia, no solo por el material de la misma, sino por lo que representaba para la comunidad al protección y la fe católica. El rostro del padre, lo postra en el dolor, el sufrimiento, se podría decir que pese a la acción de brindar refugio en la iglesia, tal vez sienta la carga simbólica que representa que la explosión y la muerte de tantas personas haya sido en ese lugar sagrado para él y su configuración como sujeto católico.

PERSONAJE 10

SECUENCIA 4 – PROCESOS DE RETORNO



“No hay contratación promotores indígenas muchos niños están enfermos, desnutrición, paludismo, tuberculosis, otros infecciones que atacan, no podemos traer al hospital donde más cercano al centro de salud eso hay muchos retenes no dejan pasar por esa razón estamos muriendo muchos, muchísimos y además de parte de educación porque conflicto armado allá gobierno dice que no se puede mandar allá su docencia para trabajar”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

El personaje que aquí se ha tomado para el análisis se vincula como víctima directa, si bien el documental no evidencia que haya estado en medio de la explosión su relato expone que está en el territorio desde 1996, fecha en que ingresan los paramilitares.

TEMPORALIDAD

En la secuencia 4 se evidencia que la gente que decidió retornar al nuevo Bojayá vive en condiciones de vulnerabilidad y siguen (para el tiempo del documental) a la espera que el gobierno colombiano brinde reparación digna y justicia a todas las víctimas. Aquí se plantean los problemas a los cuales se ha enfrentado la población en su nuevo asentamiento, principalmente la continuidad de grupos armados que operan en el sector.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

Estas víctimas pertenecientes a las comunidades indígenas asentadas en el territorio, se les presenta en un plano medio corto, el cual permite, por un lado tener un acercamiento a las expresiones del señor que se dirige a la cámara, segundo, se puede ver las condiciones en las que se encuentran y, con base en lo que hace la mujer del fondo, las actividades artesanales de su cotidianidad. En estas

imágenes se utiliza un ángulo frontal, el cual permite capturar a las dos personas y el fondo en el que se encuentra, fortaleciendo a través del escenario la versión que está exponiendo, en la cual expresa que la comunidad indígena vive en condiciones de vulnerabilidad y de abandono por parte del Estado colombiano, principalmente en lo que respecta a posibilidades de trabajo, salud y educación.

Se expone una *imagen-apoyo* la cual permite dar mayor veracidad al testimonio que está exponiendo el indígena, en el cual se cruza la imagen y el testimonio, confirmando que la comunidad indígena ha estado sometida desde 1996 (de acuerdo al testimonio) a unas prácticas de violencia que han afectado contra su integridad como comunidad étnica.

OBSERVACIONES

- El recuerdo que aquí se presenta está configurado por un contexto histórico en el cual a través de diferentes décadas estas comunidades indígenas han sido fuertemente abandonadas por el Estado colombiano, en ese sentido, es un recuerdo que se constituye de la propia experiencia.
- Los personajes que aquí se muestran no evidencian heridas o cicatrices vinculados con el hecho central que es la masacre, sin embargo, su testimonio denota una importante carga emocional en la cual recae el peso de todos los atropellos que han sufrido en el tiempo.
- El hombre no hace ninguna representación simbólica relacionada con la afectación del cuerpo de las víctimas, sin embargo, aquí nuevamente se utilizan imágenes de apoyo para evidenciar la vulnerabilidad que tiene la niñez en medio de todos estos procesos de incumplimiento.
- Su experiencia se hace importante para tener un acercamiento a las afectaciones que han sufrido las comunidades que habitan el territorio y pese a que no evidencien que estaban presentes en la masacre, sí son afectados por los procesos históricos en los que ha primado el abandono y la violencia contra estas comunidades.
- En cuerpo-víctima presenta un hombre y una mujer que apropiaron sus tradiciones culturales y ancestrales, las cuales se encuentran fuertemente ligadas a procesos y prácticas que hacen parte de la identidad indígena. La forma en que los presentan connota una

situación de vulnerabilidad y de impotencia por la falta de apoyo para el desarrollo humano de estas comunidades. Aunque el hombre no expresa llanto o gestos muy inclinados al sufrimiento, su voz si permite ver a un hombre cansado y al borde de perder la esperanza de poder vivir en paz.

PERSONAJE 11

SECUENCIA 3 – ACCIÓN DE LOS SOBREVIVIENTES



Voz en Off: “En Quibdó cientos de familias no quisieron regresar a sus viejos hogares se sumaron a otras miles de familias que han permanecido sin retornar desde la década de los 90, se agruparon en varias organizaciones de desplazados como ADACHO, CODEVEGET y ADOM”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

Para el caso de estas imágenes se vinculan en la medida que el relato que acompaña su presentación, expone que son personas que han sido sometidas al desplazamiento, es decir, víctimas directas de la violencia impartida en el Chocó.

TEMPORALIDAD

En la secuencia 4 se evidencia que la gente que decidió retornar al nuevo Bojayá vive en condiciones de vulnerabilidad y siguen (para el tiempo del documental) a la espera que el gobierno colombiano brinde reparación digna y justicia a todas las víctimas. Aquí se

plantean los problemas a los cuales se ha enfrentado la población en su nuevo asentamiento, principalmente la continuidad de grupos armados que operan en el sector.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

Estas imágenes se seleccionaron ya que presenta a grupos de víctimas que se consolidan en escenarios públicos para asumir un lugar de enunciación político que exige mediante diferentes medios, reparación y justicia digna. Aquí se utiliza un plano general, el cual permite ver a diferentes personas marchando y reunidas en un espacio para debatir.

Aquí el acercamiento al rostro no se hace muy importante, más bien, es importante presentar como las víctimas han consolidado prácticas políticas que se enmarcan en experiencias históricas (como la explosión del cilindro bomba y el desplazamiento), experiencias sociales (la actual situación de violencia que se prolonga y permanece en el tiempo) para exigir al Estado colombiano que cumpla con sus deberes.

El escenario se vuelve importante porque es un *escenario-político* el cual sirve para concentrar el cuerpo como evidencia irrefutable de la existencia y de la violencia impartida en ellos.

El cuerpo-víctima se asume como un cuerpo constituido en y por las dinámicas que emergen desde lo personal y que, en lo colectivo, participa y se hace más visible en escenarios más macros, en los cuales se busca la participación en la agenda política y nacional.

OBSERVACIONES

- Aquí se presenta a un colectivo de víctimas que se encuentran relacionados por su cercanía con los hechos de violencia, desplazamiento forzado y afectación directa con la masacre de Bojayá, aquí se concentra un ejercicio de memoria colectiva.
- Aquí no se presentan cuerpos con heridas evidentes o cicatrices, sin embargo, se presentan unas imágenes que tienen fotografías como evidencia de la existencia de ese alguien y unas cruces como representación de su fe católica.
- Aquí no se hace una representación simbólica de la afectación a otros cuerpos a causa del ataque. Se asume más bien la representación simbólica que hacen las cruces y las fotografías como elementos que junto a la movilización adquieren un tamiz de reivindicación.

- Esta experiencia colectiva se hace importante para presentar como los colectivos de víctimas han asumido un lugar para rescatar del olvido y de la impunidad estos hechos que acabaron con sus proyectos de vida y que dejaron daños y cicatrices permanentes a su vida.
- El cuerpo-víctima se asume como un cuerpo constituido en y por las dinámicas que emergen desde lo personal y que, en lo colectivo, participa y se hace más visible en escenarios más macros, en los cuales se busca la participación en la agenda política y nacional.

PERSONAJES 13 – SITUACIÓN DE CONTEXTO, ACCIÓN DE LOS SOBREVIVIENTES, PROCESOS DE RETORNO



“Yo me encontraba en la parte de atrás de la iglesia, en bellavista si, incluso recostada en una pared que comunicaba con la escuela, esa fue de las paredes que se vino al piso cuando explotó el cilindro”... “Para nosotros es muy doloroso que nuestros muertos hayan quedado tirados en fosas comunes o los huesos tirados sin ataúdes sin que nosotros hayamos podido hacer los cantos los rezos que nosotros estamos acostumbrados a hacer, eso es muy traumático para nosotros.”



“Sonaban muchos tiros, bombas, nos desplazamos a las 6 de la tarde y dormimos en el monte, pasamos 4 meses ahí en la loma, pasamos mucho trabajo, dormían en la calle, por eso no queremos más desplazamientos, queremos es resistir en la comunidad de nosotros, mismo resguardo rio alto. No vamos a desplazar más”



Testimonio 1 de izquierda a derecha: *“La masacre de Bellavista nos afectó bastante porque tuvimos que desplazarnos hacia Quibdó. Cuando uno se va no lleva y cuando regresa no trae nada y todavía seguimos en las mismas. Somos 28 familias en la cual está compuesta por 206 personas”*

Testimonio 2: *“Del conflicto nosotros hemos pasado una vida muy horrible tuvimos dos desplazamiento pero fuertes uno por seis meses y otro por año y pico entonces cuando uno vuelve la finca se abronca se pierde una gente tiene que volver a rozarla”*

Testimonio 3: *“Vivimos asustados no podemos ir a cazar animales para nuestro sustento, no podemos andar de noche”*



Testimonio 1 de izquierda a derecha: *“Nosotros queremos vivir como antes que vivamos dignos, sin ningún tropel, porque nosotros vivimos muy asustados hasta para ir a la finca tenemos miedo...miedo, miedo”*

Testimonio 2: *“Por medio del desplazamiento tenemos las fincas abandonadas hemos regresado estamos en miseria porque lo que teníamos se murió porque hasta ahora no hemos podido establecer como éramos antes somos 38 de familias”*

Testimonio: *“Nos desplazamos el 26 de septiembre de 2003 y las viviendas de nosotros fueron quemadas y todo eso ya nosotros no quisimos regresar y nos quedamos por aquí”*



“Este es el sitio de mi casa aquí nacieron todo mis hijos y la de acá era la de mi mama donde me crie yo. Aquí a este lado estaba el comedor y la pieza de nosotros era allá en ese sitio estaban los baños y por acá la cocina”



“Dicen que la mejor terapia es recordar pero es muy duro venir a este lugar. Si ellas pudieran hablar (las víctimas) de pronto lo que le dirían a uno, talvez, de pronto, por la costumbre acá de uno su tradición, una tumba donde ellos pudieran descansar y que la gente los pudiera recordar si ellos pudieran hablar que no se olvidaran de ellos que ellos tambien que ellos eran unas personas”

PERSPECTIVA DE VINCULACIÓN

Para el caso de estas víctimas se vinculan en la medida que exponen que son personas que han sido sometidas al desplazamiento forzado y a la violencia permanente que hay en la región, es decir, víctimas directas de la violencia impartida en el Chocó.

TEMPORALIDAD

La secuencia 3 se enmarca en una temporalidad presente, teniendo como referencia el tiempo del documental, ya que se hace el registro en medio de un estado nuevo (asentamiento en otro territorio tras el desplazamiento), el cual acontece mientras se registran eventos de la cotidianidad que se hacen importantes para la producción.

En la secuencia 4 se evidencia que una gran parte de la población decidió no retornar a sus lugares de vivienda, esto por las condiciones de vulnerabilidad y violencia en la que siguen muchos territorios (para el tiempo del documental) a la espera que el gobierno colombiano brinde reparación digna y justicia a todas las víctimas.

PERSPECTIVA DE ENFOQUE

En estas imágenes se encuentran a las víctimas principalmente dentro de un primer plano, las imágenes se alternan con un plano medio corto y dos imágenes con un plano americano. El primer plano y el plano medio corto, cómo ya se mencionó, permiten tener un acercamiento a la expresión del rostro de los sujetos presentados, esto permite que el espectador ubique su mirada en los gestos de cada sujeto y, al tiempo, centre más su atención en lo que están relatando, para este caso, se habla desde el lugar en que se encontraba ubicada una señora, pasando por la situación que muchos indígenas vivieron al huir y quedar varios meses en el monte, la situación de desplazamiento a la que han sido sometidos en dos ocasiones, a la forma en que viven actualmente, sometidos por nuevos actores y

prácticas de violencia, el recorrido por el antiguo Bojayá que ahora sirve para el pastoreo del ganado y la esperanza y exigencia de querer vivir tranquilos y desarrollar sus actividades, tanto agrarias como cotidianas en tranquilidad.

En estas imágenes, se toma en su mayoría un ángulo frontal, el cual permite que el escenario aquí se torne importante ya que ubican a cada víctima en un escenario, que se asume es el lugar en el que viven, de este modo, ellos al contar lo difícil que fue y ha sido cada una de las situaciones planteadas en cada relato, presentar el barrio, las casas construidas por ellos mismos con material dispuesto por la naturaleza, calles sin pavimentar y escombros de sus antiguos hogares, hace del escenario un elemento testimonial que consolida aún más el relato de estas víctimas y su situación de vulneración posterior a la masacre.

OBSERVACIONES

- El recuerdo que aquí se presenta tiene que ver con aquellas situaciones a las que tiene que enfrentarse la población, posterior al hecho traumático, aquí se presentan varios testimonios vinculados a diferentes formas de sobrellevar la vida después de la experiencia traumática, es decir, el recuerdo se constituye en la experiencia de sí.
- Aquí no se presentan cuerpos que hayan sido afectados en su condición física por la explosión en la iglesia.
- Los cuerpos no hacen una representación simbólica que permita tener un mayor acercamiento a la forma en que se vivió la experiencia traumática, más bien se da el énfasis en la difícil situación en la que se encuentran.
- Estas experiencias se hacen importantes para evidenciar la afectación a la que son sometidos después de la masacre, lo que sumado al desinterés por parte del Estado colombiano, torna aún más traumática la experiencia y la supervivencia de la población.
- El cuerpo-víctima aquí se postra en un lugar de dolor y sufrimiento permanente, que vive y convive en medio de situaciones de pobreza extrema, esto hace que la expresión de sus rostros y sus miradas, envuelta en sensaciones como tristeza, desesperanza, rabia, frustración y nostalgia, se encuentren en un rostro doliente que cuenta a través de cada testimonio que la afectación no solo fue física en la medida que eliminó la existencia del cuerpo de muchas personas, sino también simbólica ya que como evidencia uno de las víctimas, ellos (como comunidad) no pudieron hacer sus rituales para el momento en que muere un habitante, eso generó mucho dolor ya que se fractura una práctica socialmente constituida, de igual manera, la coacción impuesta, aún durante la producción documental,

en sus actividades de producción agrícola, evidencia que el cuerpo como elemento para ser vulnerado, esta propenso a ser resguardo para la violencia y se ve inclinado a un daño en los tejido sociales y las prácticas que se establecen en la comunidad, como acciones simbólicas y representativas en lo individual y lo colectivo.