

Construcción de una memoria colectiva desde los relatos de la población civil víctimas de grupos paramilitares en los documentales “Los hijos del pueblo del agua” y “Que los perdone Dios, memorias del paramilitarismo en el norte de Santander”

Felipe Pava Osorio

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Artes Visuales

Bogotá, D.C.

Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Construcción de una memoria colectiva desde los relatos de la población civil víctimas de grupos paramilitares en los documentales “Los Hijos Del Pueblo Del Agua” Y “Que Los Perdone Dios, Memorias Del Paramilitarismo En El Norte De Santander”
Autor	Felipe Pava Osorio
Director	Línea Di – Sentir, asesorado por las profesoras Laura López y Rocío Pérez.
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional
Unidad patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras claves	Cine documental, Conflicto armado, marcos sociales, memoria colectiva

Dedicatoria

A mamá, a papá, a mis hermanos, al cine.

Quiero dedicar unas palabras especiales a cada uno de ustedes, quienes han sido mi apoyo incondicional durante toda mi vida y mi trayectoria académica y en particular durante la realización de mi proyecto de grado. Su presencia, amor y aliento han sido fundamentales en cada paso que he dado.

Al cine le dedico cada página escrita, cada experimento realizado, cada idea desarrollada lleva vuestra huella indeleble. Como persona, a lo largo de mi vida he tenido condiciones y dificultades que han afectado mi libre desarrollo y encontré en tí más que una simple fuente de entretenimiento; has sido mi refugio, mi inspiración y mi herramienta de conexión con el mundo que me rodea.

Cine, querido amigo, también me ha enseñado valiosas lecciones sobre la empatía y la comprensión. A través de películas que exploran diferentes realidades y perspectivas, he aprendido a ver el mundo desde diferentes ángulos y a comprender las emociones y experiencias de los demás de una manera más profunda.

Agradecimientos

A mi familia agradezco su constante motivación y sacrificio. Su confianza en mí ha sido mi fuerza impulsora para alcanzar este logro. Cada noche de estudio y cada obstáculo que superé, fue inspirado por su amor y comprensión frente a fuertes y difíciles momentos de mi vida.

Este logro es nuestro, y cada éxito que alcanzo lo hago en gran parte gracias a ustedes. Gracias por creer en mí, por estar a mi lado y por ser mi motor en todo momento. Espero que esta dedicatoria les recuerde cuán importantes son en mi vida y cuánto valoro vuestra presencia y apoyo.

A las bellas artes, en especial al cine, quiero agradecer por ser un medio que me permite experimentar el mundo de una manera única y especial. Has sido un compañero constante en mi vida, acompañándome en momentos de alegría, tristeza, emoción y reflexión.

Por último, agradezco a aquellas personas que han transitado por mi vida dejando un poco de sus aprendizajes, conocimientos y experiencias sobre mí.

A mis formadores dentro y fuera de las instituciones, quienes con su sabiduría han aportado a la construcción de un mundo menos peor.

Con amor y gratitud, a todos infinitas gracias.

Contenido

1	Resumen.....	1
2	Introducción	2
3	Problema.....	4
3.1	Planteamiento Del Problema	4
3.2	Objetivos.....	14
3.2.1	Objetivo General.....	14
3.2.2	Objetivos Específicos	14
4	Justificación.....	15
5	Antecedentes	17
5.1	Estado del Arte:	17
5.2	Arte y memoria	25
6	Marco teórico	39
6.1	La representación: Marcos cognitivos y marcos de memoria.....	41
6.2	Memoria.....	46
6.3	Cine y memoria: El dispositivo comunicativo.....	50
7	Metodología	52
7.1	Perspectiva epistemológica.....	52
7.2	Fuentes	54
7.3	Diseño de Investigación.....	55

7.4	Unidades Documentales	56
7.5	Lectura documental.....	58
8	Marco histórico	60
8.1	El desarrollo del concepto de víctima y la reparación simbólica.....	60
8.2	La conceptualización de víctima y la reparación simbólica en la historia de Colombia	65
8.3	Ley de justicia y paz	71
8.4	Ley 1448 del 2011	75
8.5	Arte, violencia y reparación simbólica en Colombia.....	76
8.6	Cine documental en Colombia.....	85
9	Resistir desde el cine documental: Memorias sobre las víctimas del paramilitarismo.....	92
9.1	Que los perdone Dios: Memorias del paramilitarismo en Norte de Santander	93
9.1.1	Las víctimas, una representación sin rostro	95
9.1.2	Victimas con rostro:	101
9.1.3	Memoria y paz: la redención de las victimas.....	105
9.1.4	Prensa: Denuncia y memoria	107
9.1.5	Instituciones	109
9.1.6	Victimarios.....	113

9.2	Los hijos del pueblo de agua.....	117
9.2.1	El sujeto narrador: Las victimas	119
9.2.2	Cotidianidad.....	125
9.2.3	La cultura	131
10	Conclusiones.....	136
11	Referencias	140

Lista de figuras

Figura 1. Película “Die Patriotin”	27
Figura 2. Película “Germany Pale Mother”	28
Figura 3 Película “Heimat”	29
Figura 4. Escena de la película “Heimat”	30
Figura 5. Documental “Gather”	30
Figura 6. I am not your Negro (2016)	31
Figura 7. Película “Calle Sante fe”	32
Figura 8. Película “Nostalgia de la luz”	33
Figura 9. Documental “ Caminantes de la memoria”	34
Figura 10. Película “ El lugar más pequeño”	35
Figura 11. Película “Ciro y Yo”	36
Figura 12. Película “silencio en el paraíso”	37
Figura 13. Registro audiovisual.....	56
Figura 14 Numero de paramilitares según año	63
Figura 15 Numero de masacres y víctimas según año: 1993- 2006	63
Figura 16. Pintura “la República” de Débora Arango	79
Figura 17 Acuarela “El tren de la muerte” de Débora Arango	80
Figura 18 Acuarela “Masacre del 9 de abril” por Débora Arango	81
Figura 19. Instalación “Cotidiano para la Batalla” Doris Salcedo	82
Figura 20 Instalación “Cotidiano para la Batalla” Doris Salcedo	83
Figura 21. Documental “Chircales”	88

Figura 22 . “Planas , testimonio de un etnocidio”	89
Figura 23. “Campesinos”.....	89
Figura 24 fotograma Qué los perdone Dios (QLPD)	94
Figura 25 Fotograma “Callados la boca” documental QLPD	96
Figura 26. Fotograma “Masacre” documental QLPD	97
Figura 27 Fotograma “Revolver” documental QLPD	98
Figura 28 Fotograma “Autoridad y confianza” documental QLPD	100
Figura 29 Fotograma “Policía” documental QLPD.....	100
Figura 30 Fotograma “Porfidio, hermano de líder político asesinado” documental QLPD.....	102
Figura 31 Fotograma “Rafael” documental QLPD	103
Figura 32 Fotograma “Ana, persona de la tercera edad” documental QLPD.....	104
Figura 33. Fotograma “Victima iluminada” documental QLPD.....	106
Figura 34. Fotograma “ Terror paramilitar” documental QLPD	107
Figura 35. Fotograma “Que se haga justicia” documental QLPD.....	108
Figura 36. Fotograma “El poder de la ley” documental QLPD.....	108
Figura 37. Fotograma “Capturado alcalde” documental QLPD.....	109
Figura 38. Fotograma “ Fiscalía” documental QLPD	110
Figura 39. Fotograma “Magistrada sala de Justicia y Paz” documental QLPD	111
Figura 40 Fotograma “Unidad de intención y reparación” documental QLPD	111
Figura 41. Fotograma “Policía nacional” documental QLPD	112
Figura 42. Fotograma “dibujo de paramilitares” documental QLPD.....	114
Figura 43. Fotograma “paramilitares” documental QLPD.....	113
Figura 44. Fotograma “El iguano” documental QLPD	115

Figura 45. Fotograma “Los hijos del pueblo de Agua” documental LHDPA.....	118
Figura 46. Fotograma “Obel, victima” documental LHDPA	120
Figura 47. Fotograma “Pescador” documental LHDPA	120
Figura 48. Fotograma “Dolor” documental LHDPA	121
Figura 49 Fotograma “Victima María” documental LHDPA	122
Figura 50 Fotograma “Victima Yolanda” documental LHDPA	123
Figura 51. Fotograma “niños Volando cometa” documental LHDPA.....	124
Figura 52. Fotograma “Pueblo” documental LHDPA.....	125
Figura 53. Fotograma “pescadores” documental LHDPA	126
Figura 54. Fotograma “Elena Victima” documental LHDPA.....	127
Figura 55. Fotograma “tumbas” documental LHDPA	128
Figura 56. Fotograma “ Casa dañada” documental LHDPA.....	129
Figura 57. Fotograma “madera y hacha” documental LHPDA.....	130
Figura 58. Fotograma “niños jugando” documental LHPDA	130
Figura 59 Fotograma “ cometa” documental LHPDA	131
Figura 60. Fotograma “Luis músico” documental LHDPA	132
Figura 61. Fotograma “Félix, pintor” documental LHDPA	133

Lista de tablas

Tabla 1. Películas de referencia.....	26
Tabla 2. Unidades documentales	57

1 Resumen

La presente investigación tiene como objetivo identificar cómo se construye memoria a partir de metrajes documentales y, a su vez, identificar los lenguajes visuales, las narrativas, los silencios que subrayan elementos y características del conflicto armado. Para ello, se establece un marco categorial que da cuenta de las formas de figuración de marcos cognitivos y de memoria a través de la cultura. A su vez se hace uso de la apuesta metodológica hermenéutica para comprender e interpretar las apuestas visuales de los documentales.

En los documentales, se establecieron tres ejes de análisis: 1) la centralidad de las víctimas, 2) el enmarcamiento del conflicto y 3) el lugar de las instituciones y la reparación integral y cómo el uso de estos dispositivos puede generar procesos de aprendizaje significativo al reconocer el papel, lugar, voz y experiencias de las víctimas del conflicto armado

Palabras clave: Cine documental, Conflicto armado, marcos sociales, memoria colectiva, narrativas.

2 Introducción

El cine documental se ha convertido en un dispositivo para la visibilización de problemas públicos y la construcción de memoria de las sociedades, esto permite traer a la luz temas y momentos históricos que han sido invisibilizados o simplemente no historizados ya sea por razones políticas, epistemológicas, ideológicas y/o económicas. La fortaleza del cine documental, es entonces, ubicar el sentido crítico de la realidad, presentando la complejidad social del devenir humano y la contingencia de este proceso de socialización. (Acuña, 2009) .

El cine documental brinda espacios de visibilización crítica en donde se abordan diferentes discursos y perspectivas de las problemáticas sociales y tiene diversos objetivos entre los cuales se encuentra la sensibilización, esto es, apostar por la constitución de subjetividades críticas de la realidad (Piedras, 2014). Es por ello que el cine documental puede ser llevado como un dispositivo, una tecnología de subjetivación a partir, ya sea de la comprensión y acercamiento de la experiencia del otro o la ampliación del espectro analizado, para lograr dicho objetivo.

Por tal razón, el cine documental puede llegar a estar cargado de un sentido de lo político, que tiene como objetivo desestructurar, evidenciar, reconocer, valorar y denunciar a víctimas, victimarios, sistemas, lógicas de dominación y resistencia, elementos claves para la construcción de una memoria colectiva holística, sin desconocer a sujetos sociales y restituyéndoles su lugar en la historia.

Es en este sentido que la actual investigación tiene como objetivo analizar cómo desde el cine documental surgido tras los acuerdos de paz, especialmente desde el Centro Nacional De Memoria Histórica (CNMH) y el Sistema Integral De Verdad Justicia, Reparación Y No Repetición (SIVJRNR) se constituyen procesos de reparación y justicia simbólica instituyendo una memoria colectiva compleja y holística desde los actores que fueron víctimas de las dinámicas del conflicto armado colombiano, especialmente las víctimas del paramilitarismo en los departamentos del Norte de Santander y del Magdalena, a través de relatos en los metrajes: “Que los perdone Dios, memorias del paramilitarismo en el norte de Santander” y “Los hijos del pueblo de agua” comprendiendo desde los relatos de las víctimas civiles su historia, pasado, luchas, dolores, transformaciones y, cómo, desde el cine documental, la reparación y la memoria de sus familiares y conocidos asesinados o dados por desaparecidos no se desdibuja en las frías cifras del conflicto.

Para esto, se debe entender el sentido de las dos piezas cinematográficas: su composición, contenido, silencios, sujetos, planos, tiempos, con la finalidad de entenderlas como un entramado simbólico, de constitución de memoria, de nostalgia y conciliación con lo ocurrido en el marco del conflicto armado.

Estas piezas documentales son comprendidas como la forma de producción de memoria, que construyen las personas e instituciones a través del discurso, imágenes y material de archivo el cual forma una nueva versión respecto a lo sucedido, una perspectiva que parte de los análisis histórico- académicos y se ubica sobre las formas retóricas de las víctimas.

3 Problema

“Un siglo después de la invención de las imágenes en movimiento, los medios visuales se han transformado indiscutiblemente en los principales conductores de mensajes históricos en nuestra cultura”.

Robert Rosenstone. Revisioning History Film and Construction Of a New Past 1995

3.1 Planteamiento Del Problema

El conflicto armado colombiano ha estructurado prácticas sociales las cuales han determinado formas de socialización, de territorialidad, de institucionalidad, de la cultura y, su vez, la representación identitaria y simbólica de los actores que en ella participan, esta última se constituye en dinámicas conflictuales que han podido ser representadas en diferentes apuestas artísticas, desde la pintura, el teatro, la música, la literatura y desde la cinematografía (Cobo, 1997; Reyes, 1997; Álvarez, 1997; Rubiano, 1997). Esta identificación ha tenido múltiples objetivos, desde reseñar las consecuencias, causas, actores, responsables y víctimas del conflicto, hasta satirizar y estigmatizar los comportamientos y actores del mismo.

El arte, como dispositivo de expresión y comunicación humana, en su multiplicidad de lenguajes ha situado sus experiencias, dificultades, proyecciones y emociones que constituyen al ser humano, de allí que entre sus principales acciones y formas de relacionamiento sean las que se representan y proyectan en el cine. De allí que la guerra, ha

sido, uno de los elementos que se identifica a lo largo de la producción artística de la humanidad, no es casualidad que la *Ilíada*, el poema que inaugura la sociedad occidental, subraye los avatares de las guerras médicas y advierta de las dificultades del héroe o de la sociedad que la vive. (Sloterdijk, 2010)

Así mismo, las producciones artísticas, literarias y cinematográficas que deja la Guerra como por ejemplo “*La Guernica*” de Pablo Picasso o “*El Diario de Ana Frank*” dan cuenta de la necesidad del arte como método de resiliencia, de constitución de memoria que dignifique a las víctimas del conflicto, construyendo historia desde sus locus de enunciación, desde sus experiencias dolorosas, recuperando la condición humana, esto es, los rasgo más nobles y humanitarios de un episodio que tiene como propósito la eliminación del otro y su degradación moral, ética y humana.

Es en esta misma perspectiva que parte del cine ha tramitado el conflicto en Colombia, (Muñoz, 2018) toda vez que los diálogos nacionales para dar cuenta de la estructuración histórica, económica, cultural, institucional y política del conflicto no ha sido discutido de manera sistemática y abierta de cara a la sociedad, es así, que, los procesos de comunicación se han desarrollado en medio del conflicto, esta situación ha dado pie al silenciamiento de los análisis críticos de lo acontecido en el conflicto armado colombiano y subrayar las responsabilidades institucionales. Pues, las voces más críticas de los orígenes y estructuras del sostenimiento del conflicto han sido victimizadas, perseguidas y asesinadas. (Estrada, et all. 2019;

La experiencia humana sobre la resolución de los conflictos y los mecanismos de reparación y no repetición han subrayado la necesidad de la constitución de varios mecanismos de reconocimiento y distribución como formas de reparación simbólica y

material, (Oelschlegel, 2006) para ello, es fundamental el lugar de las representaciones de los actores, estas pueden darse de múltiples formas, por un lado, aquellas que tienen como objetivo heroizar, mitificar o satanizar a las partes del conflicto, en este campo, las representaciones cinematográficas de La Segunda Guerra tienen una gran experiencia identificando a los nazis o pueblos judíos¹ como personas ignorantes, malas por antonomasia, con problemas de salud mental, como se puede evidenciar en producciones como “El Fotógrafo de Mauthausen” donde se cuenta la historia de Francisco Boix, fotógrafo y militante que es encerrado en el campo de concentración de Mauthausen y desde ahí narra a través de sus fotografías los horrores a los que eran sometidos los prisioneros por parte de los soldados del régimen Alemán, o la producción y reproducción de propaganda nazi en cabeza del Ministro de propaganda del Tercer Reich, Joseph Goebbels, que asume una serie de “principios” para convertir la imagen del pueblo judío y otros sectores poblacionales en un enemigo público, entre otros.

Estas representaciones cinematográficas tienen como sentido establecer una clara diferenciación entre “buenos y malos” que funcionan como mecanismos de constitución de regímenes de verdad que permite sostener ideas fundacionales del poder, como, por ejemplo, el uso del sufrimiento judío para argumentar el surgimiento del Estado de Israel. (Finkelstein, 2014) o, la disputa de representación de lo” bueno y lo malo” que vivió la humanidad en la Guerra Fría. (Jusdado, 2009). Esta proyección - identificación que fortalece los imaginarios y permite desplegar procesos de subjetivación para el

¹ En el caso de los judíos, la propaganda Nazi, tenía como objetivo deshumanizar a esta población, representándola de manera animalizada, fraudulenta y sin valores lo que permitió el agravio y la violencia sistemática en ellos bajo todo el periodo de la Segunda Guerra mundial

autorreconocimiento aparece como un espacio simbólico del poder, el reconocimiento y la constitución de memoria.

El cine tiene como posibilidad la generación de la memoria, pues esta no solamente es en sí misma una construcción colectiva, mediatizada por los sentidos, demandas y condiciones sociales, de allí que la cinematografía pueda exagerar, minimizar o reorientar el sentido de la memoria, dar cuenta de lo no valorado o lo invisibilizado, sino también, en últimas, el cine puede responder a un sentido de lo político que hegemoniza o subvierte la historia.

Es en este sentido que el cine colombiano, tanto comercial como documental, ha logrado representar de cierta forma el conflicto armado colombiano. Pueden ubicarse por lo menos tres temporadas de la representación de la violencia, la primera se ubica desde los años 60s, 70s y 80s en las que se enfocó la representación como un mecanismo de denuncia, en estos periodos se reseña el origen de los grupos guerrilleros, la desigualdad social, las estructuras de poder, los cambios sociales en las poblaciones debido a la llegada de la violencia bipartidista o guerrillera²

Un ejemplo claro de esto sería a través de la película “Cóndores no entierran todos los días” una película colombiana de 1984 dirigida por Francisco Norden, basada en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal. La película está ambientada en la década de 1950 en Colombia y aborda la historia de José Antonio "Toño" Rodríguez, un hombre que trabaja como enterrador en un pequeño pueblo.

² *El hermano de Caín*, 1962, Mario López, *Esta es mi vereda*, 1958, Gonzalo Canal, *El río de las Tumbas*, 1965, Julio Luzardo. *Chircales*, 1972, Marta Rodríguez, Canaguaro, 1981, Dunav Kuzmanich, *En la tormenta* 1979 y *Crónica roja*, 1977, Fernando Vallejo, *Carne de tu carne*, 1983, Carlos Mayolo, *Cóndores no entierran todos los días*, 1984, Francisco Norden.

Toño es un personaje excéntrico y peculiar, conocido por su sentido del humor y sus comentarios irónicos. Sin embargo, a medida que la violencia política y el conflicto armado se intensifican en el país, Toño se ve envuelto en una serie de eventos que lo llevan a convertirse en un asesino a sueldo.

La película es considerada una de las películas más importantes del cine colombiano, combina elementos de comedia negra con una crítica social y política contundente, ofreciendo una visión satírica y provocadora de la realidad colombiana en ese momento histórico. Retrata la violencia política y los enfrentamientos entre liberales y conservadores en la época. Toño se convierte en un asesino al servicio de los conservadores, quienes buscan eliminar a sus oponentes políticos. A medida que se suceden los asesinatos, Toño se vuelve cada vez más influyente y temido en su comunidad. A través de la trama, la película critica la violencia política y los abusos de poder en Colombia. También se exploran temas como la corrupción, la manipulación política

La segunda ola se identifica por la representación de la figuración del narcotráfico y su vinculación al conflicto armado, (90s y 2000) las representaciones sobre la violencia se edificaron en un sentido comercial, mafioso, cercano a las representaciones Hollywoodenses de la violencia mafiosa como en las películas *Scarface* o el *Padrino*³, en estas, la atención se ubica en el actor criminal, las dinámicas de violencia, el ascenso en las estructuras de poder de la mafia, el esnobismo del delincuente y el hedonismo de la cultura

³*La ley del monte* (Patricia Castaño y Adelaida Trujillo, 1988) *El Rey* (José Antonio Dorado, 2004), *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2004), *La selva en blanco* (Margarita Martínez, 2010), *María llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004), *El Colombian Dream* (Felipe Aljure, 2006).

popular delincencial. Cabe señalar que en estas representaciones existe una exageración de la cultura popular, se estigmatizan sectores de la población (pobres, comunidades afros, indígenas, personas en ejercicio de prostitución) y se olvida de las víctimas de la violencia, el sujeto representado es el victimario.

Como se observa, las dos primeras etapas de la representación se centraron en la figuración de la guerra bipartidista, el surgimiento de las guerrillas y el relacionamiento de la mafia con la reproducción de la guerra, en estos, la aparición de las víctimas se sitúa de manera tangencial, no se exploran de manera directa sus experiencias, luchas y sufrimientos. Esto responde a la idea misma del conflicto, pues, en la sociedad colombiana ha sido una disputa el reconocimiento del mismo y, por tanto, de sus secuelas en la población civil, de hecho, no sería hasta el establecimiento de la ley 975 de 2005 del proceso de Justicia Y Paz, con los paramilitares que la concepción de víctima se ampliaría más allá del sujeto que fue víctima de un atentado terrorista. (CNMH, 2012; CNMH, 2016).

Desde la época de la violencia, los discursos institucionales desplegaron narrativas para identificar a la violencia rural con la violencia bandolera, criminal, desconociendo la estructura de despojo, desigualdad y exclusión a las que la población estaba sometida (Zambrano, 2003; Santa, 2003; Rojas, 2003)

La intención de desconocer el sentido político del conflicto radica en no someter a reformas la estructura del poder político y cultural que lo genera, así mismo, no reconocer las víctimas y negar el establecimiento de justicia contra quienes edifican la violencia en el país. Es por ello que, el regreso del debate sobre el conflicto armado pasa por entender las

representaciones de los actores, su agencialidad y sus apuestas en el marco de la violencia, comprender por qué y para qué es usada la violencia en cada uno de los casos.

Este reconocimiento del conflicto permite la apertura de procesos de reparación material, judicial y simbólica a las víctimas, así mismo generar modificaciones estructurales a las causas, lo que les ubica en una condición distinta y permite que su representación adquiera un sentido reivindicativo a su condición. Este hecho aparece gracias a la transformación de la idea de víctima que se ha dado de manera tanto judicial, como política y, que, incorporaron la condición simbólica como eje fundamental de la reparación (CNMH, 2016; CNMH, 2018).

Ahora bien, en la necesidad de comprender la complejidad del conflicto, especialmente desde las víctimas, se ha generado una nueva ola de apuestas cinematográficas en las que estas aparece como el actor principal; se representan condiciones de la niñez, de género, de pobreza, desigualdad, desplazamiento entre otras, como se ve reflejado en películas como “ Los colores de la montaña”, estrenada en 2010 y en donde la historia se desarrolla en un pequeño pueblo rural de Colombia y sigue la vida de Manuel, un niño de nueve años que vive con su familia en medio de un conflicto armado.

Manuel es un apasionado jugador de fútbol y pasa la mayor parte de su tiempo libre jugando con sus amigos en los hermosos paisajes de las montañas cercanas. Sin embargo, su vida se ve afectada cuando el conflicto armado llega a su pueblo y las guerrillas toman el control de la zona.

Esta película explora los horrores de la guerra a través de los ojos de un niño, mostrando cómo afecta su percepción del mundo y su crecimiento, abordando temas como la violencia, el impacto de la guerra en la infancia, la amistad y la resiliencia a través de una narrativa conmovedora y poderosas actuaciones, la película ofrece una mirada íntima a las realidades que enfrentan las comunidades en medio del conflicto armado en Colombia.

Estas apuestas cinematográficas hacia las víctimas muestran algunos de los altos niveles de victimización y de violación de derechos humanos a lo largo del conflicto armado colombiano.

Según la Comisión de la verdad (2022) y el Centro de Memoria Histórica (CNMH, 2013) los actores armados que desarrollaron en mayor número de victimizaciones entre los años de 1985 y el 2016, fueron los ejércitos paramilitares⁴, siendo los principales actores de desplazamiento, asesinatos, y masacres. No obstante, la lógica paramilitar en Colombia, como fuerzas para policial con objetivo de control poblacional y represión política popular tiene una larga tradición (Rodríguez, 2013), ubicándose en los inicios del siglo XX tras el desarrollo de las luchas campesinas por la exigencia de tierras, mejoras laborales y mayor inversión social, de tal manera que se pueden contar con mucha mayor población víctima de este actor armado ilegal.

⁴ movimientos como: “Juventud Anticomunista de Colombia (JACOC) Muerte a Secuestradores (MAS), Alianza Anticomunista Americana (Triple A), Movimiento Anticomunista Colombiano, Mano Negra, Los Pájaros, Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)” se les ha atribuido la mayor cifra de muertes de civiles en el conflicto armado. Convirtiendo a Colombia como uno de los países con más cifras de grupos armados conformados a nivel mundial y víctimas por guerra interna.

La vinculación entre el poder político y el ejercicio paramilitar ha impedido una adecuada reconstrucción de la memoria, invisibilizando el accionar de las fuerzas paramilitares en la agudización y degradación del conflicto armado colombiano.

De hecho, la vinculación de la violencia paramilitar al poder político ha sido una de las razones que impide la discusión pública e histórica y la representación mediática de los actores paramilitares como sí se desarrolla con actores como las guerrillas o las fuerzas militares (Sánchez, 2019 y Gallego, 1994).

De allí que, la importancia del desarrollo de la Ley 1448 de 2011, también conocida como la Ley de Víctimas y Restitución, promulgada con el objetivo de proporcionar justicia, reparación y restitución de derechos a las víctimas del conflicto armado en Colombia se hubiese ubicado como elemento clave la reparación simbólica y la memoria, pues, permite desentrañar la vinculación entre el cierre democrático, la exclusión y la guerra.

Dada la centralidad de los paramilitares no solo en la guerra sino en la influencia del desarrollo de la política nacional, "Parapolítica" refiriéndose a una práctica ilegal y corrupta que involucra la relación y la colaboración entre políticos y grupos paramilitares en Colombia, parte del cine documental ha jugado un espacio fundamental en la resistencia histórica, en la decodificación de las estructuras, lógicas y dinámicas del comportamiento paramilitar, en especial, en los territorios más alejados del país.

De tal manera que, se considera que las imágenes producidas en el cine, pueden ser abordadas como modos de pensamiento y de representación visual, como locuciones que deben ser interpretadas no sólo como instrumentos de comunicación, sino también como

instrumentos pedagógicos, los cuales ayudan no sólo a los procesos de enseñanza, sino también a identificar elementos que constituyen la cultura de la violencia desarrollada en un espacio y tiempo determinado, generando modos de comunicación y expresión sobre diferentes temas que tocan directamente la estructura política, económica y social ocupando el proceso de construcción de significados por parte de quien aprende ya sea desde la experiencia, formas afectivas o emocionales, estas consolidan sentido cognitivo a los nuevos aprendizajes, informaciones o experiencias que genera mecanismos estables, lógicos y duraderos de enmarcamiento para la comprensión de la realidad y la acción tanto individual como social (Ausubel, 1976), de tal manera que esta perspectiva asume al educando como un actor activo en el proceso de aprendizaje, asume sus apuestas y perspectivas de su realidad y sobre ellas, en un proceso dialectico, entre asimilación y crítica, desarrolla en conocimiento, lo que amplía el panorama reflexivo y conceptual. (Moreira, 1996; 2000; 2005).

Por su parte Novak (1998, pág. 13) señala que “El aprendizaje subyace a la integración constructiva de pensamiento, sentimiento y acción, lo que conduce al engrandecimiento humano”. Es por ello que lo emocional en el proceso cognitivo conduce al desarrollo de un aprendizaje significativo, sensible y empático.

Esta situación se ve reflejada en ocasiones en el uso del cine documental como dispositivo comunicativo pues algunas producciones cinematográficas y voces de los actores del conflicto armado han sido una de las partes más influyentes en la construcción de memoria dentro de los estudios de investigación en el campo de la violencia armada en el país, sin lugar a la representación de las víctimas y sus experiencias.

Por esta razón, se pretende realizar un análisis documental a dos obras cinematográficas documentales de producción colombiana, derivadas del sistema de reparación integral: “los hijos del pueblo del agua” y “que los perdone dios, memorias del paramilitarismo en el norte de Santander” con el fin de dar respuesta a la siguiente pregunta:

¿Cómo se construye la memoria colectiva desde los relatos de la población civil víctimas de grupos paramilitares en las obras cinematográficas: “Los hijos del pueblo del agua” y “Que los perdone Dios, memorias del paramilitarismo en el norte de Santander”

3.2 Objetivos

3.2.1 Objetivo General

Comprender las formas como se construye la memoria colectiva a partir de los relatos en la población civil víctimas del conflicto armado por parte de grupos paramilitares en Colombia en las obras cinematográficas: “Los hijos del pueblo del agua” y “Que los perdone dios, memorias del paramilitarismo en el norte de Santander”

3.2.2 Objetivos Específicos

- Distinguir el papel del cine documental como dispositivo comunicativo en la construcción de memoria.
- Visibilizar los modos de denuncia de los relatos de las víctimas de grupos paramilitares en Colombia por medio de los documentales “Los hijos del pueblo del agua” y “Que los perdone Dios, memorias del paramilitarismo en el norte de Santander”.

- Identificar los marcos de sentido y memoria en la construcción de las víctimas y sus experiencias en las obras cinematográficas: “los hijos del pueblo del agua” y “que los perdone dios, memorias del paramilitarismo en el norte de Santander”

4 Justificación

Hablar de la importancia que tiene el cine como medio que educa y que permite comprender la manera en que se desarrolla la vida, las relaciones sociales y el entorno, (Victor, Osorio , & Peñuela, 2014) supone hablar de la responsabilidad que tiene la producción cinematográfica en cuanto a la enunciación y reflexión de los problemas públicos, desde la figuración de la imagen, las narrativas de los actores protagonistas de estas dinámicas, hasta las formas de transitar las dificultades por las que atraviesa la condición humana. Bien señala Ospina (2008) que lo importante del arte es que puede recrear las condiciones más inhumanas y las acciones más oprobiosas, sin someter a nadie a ellas.

Esta posibilidad del arte, especialmente el cinematográfico, aparece entonces como un dispositivo pedagógico que permite la edificación de subjetividades sensibles para y hacia los otros. Una sensibilidad eficaz capacitada para el desarrollo de sujetos democráticos, incluyentes y solidarios frente a las dificultades generadas por la sociedad y

la historia, ubicando como escenario de reflexión el sentido trágico de la vida⁵, como elemento edificante de la memoria colectiva y la reparación social (Traverso, 2018).

Así pues, hablar de procesos de memoria consiste en la construcción de memoria individual y colectiva en relación entre el pasado y el presente y las relaciones sociales y políticas que los median; en otras palabras, es rescatar a partir de la memoria autobiográfica y grupal, la identidad de cada persona y el colectivo, el reconocimiento de sus testimonios, vivencias, experiencias y llevarlas a la colectividad, pues los discursos de la memoria en contextos de violencia, conflicto o posconflicto, se asumen como procesos de construcción y reflexión ante situaciones dolorosas relativas a la historia reciente y a las dinámicas de poder que permitieron su desarrollo y que, de alguna manera condicionan la verdad histórica y la memoria política como se refleja en obras como “los hijos del pueblo del agua” y “que los perdone dios, memorias del paramilitarismo en el norte de Santander”.

Es en este sentido que la actual investigación contribuye a reflexionar al cine, especialmente el documental, como un dispositivo clave para la figuración de la memoria, la construcción de subjetividades sensibles capaces de reconocer en el devenir histórico el lugar fundamental de las víctimas y el reconocimiento de sus derechos a la verdad, la reparación simbólica y el reconocimiento de sus procesos y luchas.

De este modo la investigación insiste en el cuestionamiento de las formas de representación del conflicto, pues son artefactos que constituyen narrativas e imaginarios, que contribuyen a la acción cívica de los actores sociales.

⁵ Para Sánchez Vásquez (1965), el lugar de lo trágico en el proyecto histórico, supone la evaluación de las condiciones oprobiosas y la necesidad de la transformación, es así que lo trágico no se entiende como contemplación de las dificultades, sino el reconocimiento de sí mismo en ellas y la posibilidad de su transformación.

Por tanto, apreciar y analizar las producciones cinematográficas debe servir para formar un pensamiento que permita hacer una lectura crítica de un contexto y entorno determinado, promoviendo cambios sociales con el fin de generar aprendizajes y, por tanto, una enseñanza que promueva el camino que va desde la reflexión a la acción. De este modo, el análisis de la producción cinematográfica servirá para desvelar su significado y apreciar lo que hay más allá de la imagen que se produce.

5 Antecedentes

5.1 Estado del Arte:

A lo largo de la historia del cine, algunas producciones cinematográficas han desempeñado un papel fundamental en la construcción y preservación de la memoria colectiva de la humanidad. Estas películas no solo entretienen y narran historias, sino que también sirven como un registro visual y emocional de diferentes épocas, eventos y culturas. A través de su capacidad para generar empatía, transmitir experiencias emocionales y presentar hechos históricos, el cine se ha convertido en un poderoso medio para propiciar procesos de memoria en la sociedad.

En primer lugar, parte de las películas históricas y biográficas desempeñan un papel crucial en la forma en que las personas comprenden y recuerdan eventos del pasado. Estas películas pueden traer a la vida acontecimientos clave, personajes famosos y momentos significativos.

Pensar el cine como dispositivo de figuración de memoria es comprenderlo como un ejercicio del recuerdo de sí y de los otros. Un mecanismo que tiene como objetivo no solo la representación sino la revisión del devenir social, esta revisión de la figuración está marcada por la necesidad política de vislumbrar y evidenciar los silencios históricos y, en múltiples ocasiones, leer la historia a “contra pelo” (Benjamín, 2013; Rojas C. A., 2010) con la finalidad de reconocer a la multitud y diversidad de sujetos que instituyen la realidad social.

El cine también ha fungido como una herramienta para el reconocimiento de las disputas, luchas y proyectos vencidos en el desarrollo de la historia. Es por ello que este también aparece como un espacio para la memoria de los proyectos de los vencidos, de sus historias siempre fragmentadas e invisibilizadas, como un espacio para contar lo inenarrable, en este sentido, el cine, especialmente el documental, comprende una condición política a la hora de edificar la memoria (Traverso, 2018).

Es así que, en el presente estado del arte, se abordan algunos análisis e investigaciones que dan cuenta de la construcción de memoria en el cine, especialmente, análisis que dan cuenta del lugar de las víctimas en contextos de guerra. Este estado del arte se dividirá en 4 momentos. En el primero se establecen análisis internacionales. En el segundo investigaciones desde América latina. En el tercero, estudios sobre Colombia y en la cuarta parte un breve esbozo de la importancia metodológica, teórica y analítica de los estudios mencionados.

Si bien son múltiples los análisis que dan cuenta de la construcción de memoria en el cine, a continuación, subrayaré los que se concentran en la reconstrucción de la memoria de cara a las víctimas de conflictos armados.

A nivel internacional la investigación del teórico Enzo Traverso titulada: “La melancolía de izquierda” realiza un análisis de las diferentes apuestas de construcción de memoria histórica política de las apuestas críticas y emancipatorias a lo largo del mundo. Para el investigador el cine documental funciona como un instrumento melancólico, pero dicha melancolía comprende un carácter activo, esto es, militante, pues permite reconocer las derrotas del pasado, las dificultades y las formas de proceder de los vencedores, siendo entonces una memoria política.

Para el autor, la melancolía de izquierda ubicada en el cine, especialmente el documental, es entonces la memoria de lo que no fue, es la fuente de proyecto revolucionario y emancipatorio: “ la melancolía significa memoria y conciencia de las potencialidades del pasado: una fidelidad a las promesas emancipatoria de la revolución” (Traverso, 2018, pág. 107). La memoria visual de los valores, apuestas y principios que resguardan el momento de la emancipación social.

En este marco de la figuración de la memoria a través del cine, encontramos reflexiones desde África Subsahariana que se tejen con la finalidad de reconstruir las luchas y perspectivas de las personas victimizadas por el colonialismo europeo. En este cine documental, la representación de las tradiciones, las resistencias, las lenguas y las lógicas de dominación, aparecen de manera enfática, subrayando a su vez, los procesos de colonización biopolítica y lingüística. En el artículo de Garcia (2003) se hace énfasis en las figuras claves de los procesos de descolonización y los principales derroteros.

Es así que, el cine no solo edifica la memoria de las disputas y derrotas políticas sino de las formas y paisajes que destruye y edifica la guerra, en este sentido, la memoria se ubica en una condición territorial, de la espacialidad de los cuerpos y de la destrucción de

los entornos, de tal manera, encontramos en la investigación “memoria y paisaje en el cine japonés de posguerra” de Depiano & Latuz (2020) quienes a través de este libro desarrollan un análisis sobre cómo se representa el Japón destruido por la violencia y la transformación del paisaje, en este se proyectaba la memoria de la paz y el paso destructor de la violencia.

En estas apuestas cinematográficas, como “La tumba de las luciérnagas”, película basada en la novela semiautobiográfica del mismo nombre escrita por Akiyuki Nosaka. Es considerada una obra maestra del cine de animación y ha sido elogiada por su poderosa narrativa y su representación realista de los horrores de la guerra en donde el espacio hace parte fundamental de la memoria, especialmente tras la ocupación e intervención estadounidense. La territorialidad en este estudio se entrelaza con la memoria nacional.

Las guerras sin duda establecen formas de representación del otro y de sí mismo. Esta situación se refleja en las producciones cinematográficas quienes demuestran dimensiones no evidentes de dichas representaciones con la finalidad de problematizar la alteridad y el relacionamiento ante la misma. En este sentido, encontramos la investigación de Kirjner (2021) quien analiza en su libro Memoria, cine e identidad en torno al conflicto palestino-israelí, cómo el cine ejerce procesos de identificación y memoria de los actores del conflicto palestino- israelí. En este, la memoria comprende un lugar fundamental para la definición del yo colectivo.

Por su parte, en América Latina, existen múltiples procesos de contenido fílmico que tienen como objetivo resguardar la memoria sobre los orígenes, lógicas y consecuencias de las dinámicas de conflictos armados debido a que la región ha estado sometida a una violencia sistemática desde mediados de los años cincuenta, incluso,

derivando en dictaduras militares que negaron los derechos políticos y democráticos de sus ciudadanos.

Es por ello que el cine, aparece no solo como un lugar de la memoria, sino y, sobre todo, como un espacio de la denuncia sobre cómo la guerra ha sido un eje fundamental para el cierre político y la exclusión del campo popular de la toma de las decisiones (Traverso, 2018).

No es casualidad que, las sociedades que realizaron procesos de transición democrática y pacífica, que gestionaron instituciones con la finalidad de realizar justicias transicionales, se enfocaran en la reconstrucción de la verdad, la justicia simbólica y la memoria, derivando en una rica producción cinematográfica que subrayaba la complejidad de las relaciones sociales, los proyectos truncados y, sobre todo, la visibilización de las víctimas. Países como Perú, Chile, Argentina y Colombia tienen una gran producción cinematográfica en este campo.

Es así como encontramos la investigación: “el conflicto armado interno peruano en la pantalla grande. Memoria y cine nacional, un balance” (Godoy, 2020) quien subraya, como el cine peruano se edificó como una memoria de las atrocidades del conflicto, haciendo énfasis en la violación de derechos humanos cometida por el Estado y las fuerzas armadas. El cine, aparecía entonces, como un lugar de enunciación y problematización sobre la violación sistemática de los derechos humano.

En este mismo sentido encontramos la investigación “Cine y memorias emblemáticas del Conflicto Interno del Perú” (Mora, 2021) en el que el autor señala como los hechos emblemáticos del conflicto, son y necesitan ser repensados por el arte, dando

cuenta de los silencios de las historias y las vivencias más individuales y cotidianas de la guerra, especialmente en las personas victimizadas por la violencia.

Por su parte, en Chile, la dictadura de Pinochet y su represión, sumado al silencio estatal sistemático, motivó al cine como una herramienta de denuncia y justicia social ante la violación sistemática de derechos humanos, es por ello que, el cine, ha sido usado como un dispositivo para hacer historia y memoria de lo acontecido, así lo demuestra la investigación: “Para una historización de la relación entre cine y memoria. Las producciones sobre la dictadura de Pinochet (fines de los 70 e inicios de los 80)” (Campos M. , 2019), quien se detiene a analizar cómo el exilio aparece como una doble forma de victimización.

Por su parte, en Argentina la investigación “El cine y la construcción de la memoria histórica” (Zulema, 2018) aborda la relación del arte cinematográfico y la historia ante la idea de que los filmes pueden a través de las imágenes aportar, recuperar y reconstruir elementos que conforman un saber histórico a través de las representaciones de la realidad de cada una de las personas inmersas.

A su vez, dicho capítulo se enmarca bajo tres dimensiones: la primera presenta al cine como “fuente auxiliar” de la historia, en la medida en que a través de la lectura audiovisual de un filme podrá realizarse un “contraanálisis” de la sociedad desde aquello que no está visible en lo visible pero que se encuentra allí, latente, a la espera del análisis del observador.

Su segunda dimensión se encuentra en la capacidad e influencia del cine en la constitución de la historia a través de los efectos que produce en la sociedad las imágenes

que reciben los espectadores; como también las formas en que se comunican, difunden y asimilan, generando no sólo un proceso de memoria sino también movimientos contraculturales dispuestos a la transformación social de su contexto.

Por último, y como tercera dimensión, se encuentra la reflexión sobre la importancia que tiene el arte cinematográfico como herramienta pedagógica para la construcción de memoria ayudando a comprender fenómenos sociales que surgen en diferentes espacios y tiempos de la historia pues “Un siglo después de la invención de las imágenes en movimiento, los medios visuales se han transformado indiscutiblemente en los principales conductores de mensajes históricos en nuestra cultura” (Zulema, 2018).

Como se observa, parte del cine documental latinoamericano ha enfilado sus lentes a retratar y documentar los principales hechos de violación de los derechos humanos y reconstruir los avatares a los que se vieron sometidas las víctimas con la finalidad de no permitir que el silencio institucional dejara en el olvido las atrocidades de la guerra.

Con respecto a Colombia, son múltiples las investigaciones en que se establece la relación entre cine y memoria, ya sea desde el cine de ficción al cine documental. En el cine de ficción encontramos el análisis desarrollado por (Giraldo, 2017) quien advierte que el cine de ficción permite documentar la vida no heroica de la guerra, y presenta la multidimensional condición social y subjetiva de la guerra. No obstante, advierte, que el cine de ficción puede fungir como “cine de la memoria” al representar lo abigarrado del conflicto armado y no abandonar la posibilidad de la reconciliación y la paz.

Entre tanto, la investigación titulada: “Cine y memoria histórica” de (Londoño & Molano, 2001) subraya cómo desde el cine popular, se pueden tejer escenarios de memoria

popular e histórica, como también, de generar procesos de educación por medio de imágenes.

En la investigación titulada: “La representación documental de iniciativas y procesos de memoria histórica en Colombia” (Ulloa, 2018) analiza cómo el documental estatal contribuye a la construcción de memoria histórica en Colombia. Para llevar a cabo esto Ulloa toma como objeto de estudio cinco documentales de la compilación realizada por el Centro Nacional de Memoria Histórica titulada “Caja viajera de memoria histórica Siete documentales sobre el conflicto armado en Colombia”. El cual refleja distintas medidas de reparación simbólica que a su vez hacen parte, como lo menciona él, en algunos casos, de procesos de reparación colectiva.

Como se observa, en las investigaciones de cine y memoria en Colombia se sostiene la lógica latinoamericana de la denuncia de la violación de derechos humanos, así como el reconocimiento de la complejidad de la guerra, en estas, se tiene como interés pensar al cine como el espacio de la figuración de la memoria colectiva especialmente reivindicando el lugar de las víctimas.

Como se observa, a lo largo de las investigaciones reseñadas, el cine y la memoria han figurado una estrecha relación que reconstruye el pasado de los pueblos sometidos a escenarios de violencia. En este proceso reconstructivo del devenir, se identifican las transformaciones sociales, territoriales, políticas entre otras, haciendo énfasis particularmente en las víctimas. A su vez, una parte del cine ha permitido subrayar las historias invisibilizadas, así como generar procesos de formación de sensibilización sobre los costos de la guerra, la importancia de la justicia y la reparación simbólica.

En últimas, parte del cine es un dispositivo de reparación y formación simbólica que permite trazar los episodios más dramáticos de los conflictos armados. A su vez, puede ser aprovechado como una herramienta efectiva para el aprendizaje en diversos contextos educativos. Las películas pueden ofrecer una forma atractiva de presentar información, conceptos y temas complejos a los estudiantes. A través de la narrativa cinematográfica, se pueden explorar diversas culturas, periodos históricos y perspectivas, lo que puede enriquecer la comprensión y el conocimiento de los estudiantes sobre el mundo.

5.2 Arte y memoria

El arte tiene una estrecha relación con la memoria toda vez que sitúa la reflexión de la condición humana en sus múltiples facetas y cómo esta se ha desarrollado llegando al punto actual. La música, la danza⁶, la pintura, el teatro, entre otras artes han sido formas de hacer memoria por parte de los pueblos a lo largo de la historia. El reconocimiento de la finitud obliga al ser humano a reflexionar sobre su condición y esta misma se proyecta en la memoria dado que analiza y repasa lo que fue y ha sido.

Esta remembranza del devenir del ser es lo que le supone al ser humano pensarse de cara al arte, no podemos pensar sin imágenes, que son modelos o derivaciones de la realidad (Sorlin, 2006) pues la historia no sólo se desarrolla desde la palabra escrita o hablada, de hecho, existen situaciones imposibles de ser expresadas de manera escrita o hablada, hacen falta imágenes que permitan el reconocimiento de hechos o emociones.

Cuando las imágenes referencian un acontecimiento en la historia se habla desde su uso en la memoria, pues estas están en constante relación y no se pueden separar la una de

⁶ Para los pueblos negros del caribe, la música y la danza han sido espacios del resguardo de la memoria ancestral, de sus apuestas de libertad y los principales líderes de sus comunidades. (SAenz, 2012)

la otra; las obras y producciones audiovisuales que se produjeron y se producen en torno a la existencia humana, especialmente de la violencia, el conflicto y la guerra, producen una perspectiva sobre lo sucedido en el tiempo y el lugar incorporando dimensiones subsumidas en la historia clásica, que en múltiples casos no es capaz de dar cuenta de las experiencias y emociones que tales hechos generan.

Así pues, se toma como ejemplo producciones que se han creado a través de este suceso, proyectos como:

Tabla 1. Películas de referencia

Figura	Película	Año	Director	Duración	Género	País de Origen
1	Die Patriotin	1979	Alexander Kluge	123 min	Drama	Alemania
2	Germany Pale Mother	1980	Helma Sanders-Brahms	123 min	Drama	Alemania
3	Heimat	1984	Edgar Reitz	924 min	Drama	Alemania
4	Heimat (escena)	1984	Edgar Reitz	924 min	Drama	Alemania
5	Gather	2020	Sanjay Rawal	74 min	Documental	Estados Unidos
6	I am not your Negro	2016	Raoul Peck	93 min	Documental	Estados Unidos
7	Calle Santa Fe	2007	Abelardo López	163 min	Documental	Chile
8	Nostalgia de la luz	2010	Patricio Guzmán	90 min	Documental	Chile
9	Caminantes de la memoria	2014	José Luis García	74 min	Documental	México
10	El lugar más pequeño	2011	Tatiana Huezo	100 min	Documental	México
11	Ciro y Yo	2006	Miguel Salazar	80 min	Documental	Colombia
12	Silencio en el paraíso	2011	Colbert García	89 min	Drama	Colombia

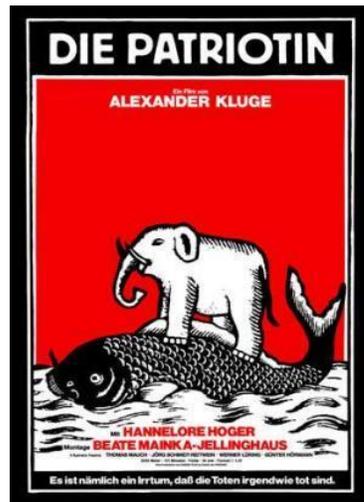


Figura 1. Película “Die Patriotin”

Esta película alemana creada en el año de 1979 por el director Alexander Kluge, en donde, a través de la voz de un solo narrador, la dramatización de algunos personajes, la recopilación de diverso material de archivo y visual, así como fragmentos de narraciones, trata de comprender la historia alemana, confrontándola con las experiencias de sus protagonistas, indicando la relación permanente y ontológica entre pasado y presente (Chesneaux, 1997).

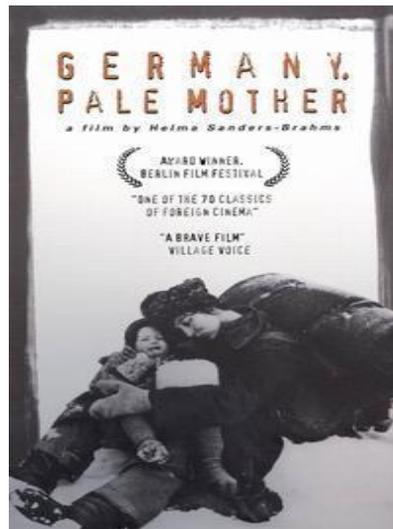


Figura 2. Película “Germany Pale Mother”

Por otro lado, “Germany Pale Mother” película alemana de la directora Helma Sanders- Brahms, narra a través de los personajes de Lene, víctima de abuso sexual por parte de las fuerzas rusas y su esposo Hans, soldado del frente nazi, los crímenes de guerra de ambas partes del conflicto.

En este filme, aparece, a diferencia de la industria hollywoodense, el lugar de las víctimas, los procesos y dinámicas de victimización y violencia a las que fueron sometidos, reconstruyendo los avatares a los que se vieron sometidos millones de personas en el desarrollo de la guerra⁷, historias que se han subsumido en la historia militar y geopolítica,

⁷ En este mismo sentido, la ampliación de las investigaciones de cara a los sujetos victimizados ha ampliado la reflexión hacia la condición de la mujer, la población civil y los niños en la guerra (Winrerberg, 2015)

situación que impide el reconocimiento de las violaciones de derechos humanos en las que se vieron incurridos los estados europeos.



Figura 3 Película “Heimat”

Con la llegada del denominado nuevo cine Alemán, Edgar Reits crea Heimat, un largometraje producido en el año de 1984 y que es considerado uno de los mayores largometrajes con una duración de 3205 minutos, divididos en tres películas que conforman una serie total de 32 episodios en dónde, a través de la cotidianidad y vida personal de cada uno de los personajes de una familia, sale a la luz una serie de acontecimientos sociales, económicos y políticos que han sucedido en la Alemania desde el inicio de la Primera Guerra Mundial (1919) hasta el nuevo milenio.



Figura 4. Escena de la película “Heimat”

Entre tanto, en los Estados Unidos, se han desarrollado apuestas filmicas para la construcción de la memoria aborigen del país, especialmente disputando las representaciones racistas y salvajes de los pueblos indígenas. A su vez, identificando los espacios de disputa y las formas de victimización de estas poblaciones, especialmente en la invasión y despojo de sus territorios. En esta perspectiva encontramos los filmes:

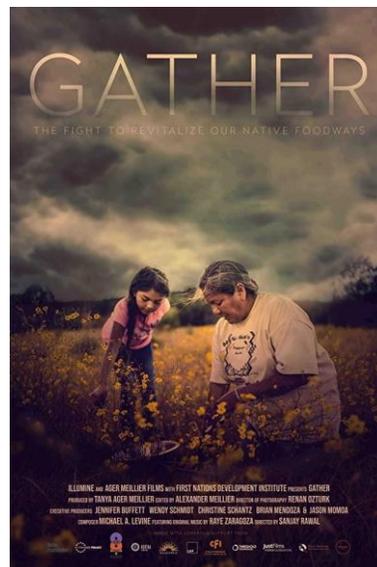


Figura 5. Documental “Gather”

En el documental del director Sanjay Rawal, se pretende reconstruir las tradiciones, memorias y apuestas de los nativos, haciendo énfasis en las violencias estructurales, racistas y directas a las que se ven sometidas estas poblaciones.

En esta misma perspectiva, se encuentra la producción cinematográfica que evidencia la violencia estructural, económica, política y policial hacia las comunidades negras, como bien ha señalado (Davis, 2019) en este país existe una violencia prolongada y sistémica, de allí que desde el cine se realicen denuncias permanentes de estas dinámicas



Figura 6. I am not your Negro (2016)

En este filme, se desarrolla una narración de las ideas escritas por James Baldwin, dramaturgo y defensor de los derechos civiles de las comunidades negras de principios del siglo XX, no obstante, estas ideas son ejemplificadas con hechos contemporáneos, dando cuenta no solo de la continuidad de la violencia, sino la vigencia de la apuesta de democracia racial de las comunidades negras. Como se observa, en estas producciones, se

construye memoria sobre las poblaciones que han sido sometidas a diferentes tipos de violencia, desde física hasta territorial y racial, esta edificación de la memoria de las experiencias de las violencias permite figurar la vigencia de las agendas de democracia radical y el reconocimiento de la diversidad social estadounidense.

Entre tanto, en América Latina, dadas las condiciones de violencia antipopular que caracterizó el siglo XX, el séptimo arte ha funcionado como un campo de recuerdo y denuncia, es así como se encuentran los documentales que reconstruyeron la memoria de las desapariciones sociales.



Figura 7. Película “Calle Santa fe”

En este documental se retrata la historia de Carmen Castillo, que, al recorrer su proceso, su existencia y experiencia, reconfigura las apuestas políticas, los desafíos y proyectos políticos del MIR, (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) en Chile tras la dictadura de Pinochet. En últimas, la experiencia personal, funciona como una herramienta para la construcción de memoria de la historia política contemporánea.

A su vez, en el documental “Nostalgia de la luz” se cuenta cómo en el desierto de atacama, es un espacio para la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos por la dictadura chilena, debido a las condiciones del suelo que son capaces de mantener intactos los cuerpos que en dichas zonas intentaron olvidar.



Figura 8. Película “Nostalgia de la luz”

Por su parte, en Perú, derivado del acuerdo de paz y la construcción de comisiones de la verdad, se amplió la discusión pública de los acontecimientos de la guerra, especialmente desde las poblaciones victimizadas, generando un ambiente propicio para el desarrollo de apuestas cinematográficas, es así que encontramos el filme:



Figura 9. Documental “Caminantes de la memoria”

En este documental los sujetos que participaron en la guerra se encuentran en el escenario del post conflicto e inician un proceso de reconocimiento de las responsabilidades de cada uno, reconstruyendo el mosaico multidimensional de la guerra, otorgando verdad a las víctimas.

En esta misma línea de la reconstrucción de la memoria tras la guerra, figura el documental salvadoreño el “lugar más pequeño” en el que se relata, cómo la población desplazada al retornar a su pueblo, encuentra la destrucción y la muerte de sus seres

conocidos. Los habitantes se organizan y reconstruyen tanto el pueblo como la recolección de los huesos de todos los habitantes, subrayando el recorrido de la memoria y la importancia de esta para el desarrollo de un territorio.

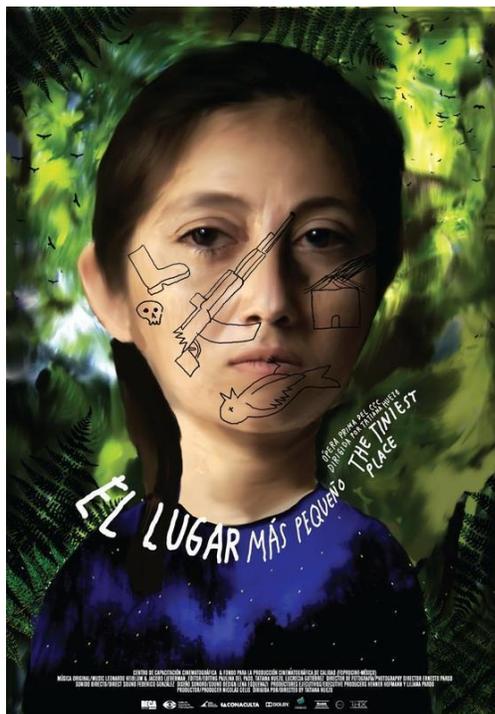


Figura 10. Película “El lugar más pequeño”

Por su parte, en Colombia, el lugar central que ha significado el conflicto armado en la opinión pública, ha generado múltiples filmes de ficción y documental sobre múltiples campos del mismo, ya sea sus actores, sus inicios, sus formas de violencia o financiación, sus principales acciones bélicas, las víctimas, entre muchos más. Dado que existen filmes que retraten la violencia en Colombia desde los años 60s, solo mencionaremos dos ejemplos, uno documental y otro de ficción para representar el despliegue fílmico en este sentido.

En el cine documental *Ciro y Yo*, el director y escritor Miguel Salazar representó en la historia de vida de *Ciro Galindo* el devenir de la guerra en Colombia y los avatares de la misma, subrayando el anhelo de los colombianos, especialmente los campesinos, principales actores victimizados por el conflicto, la posibilidad de vivir en paz.

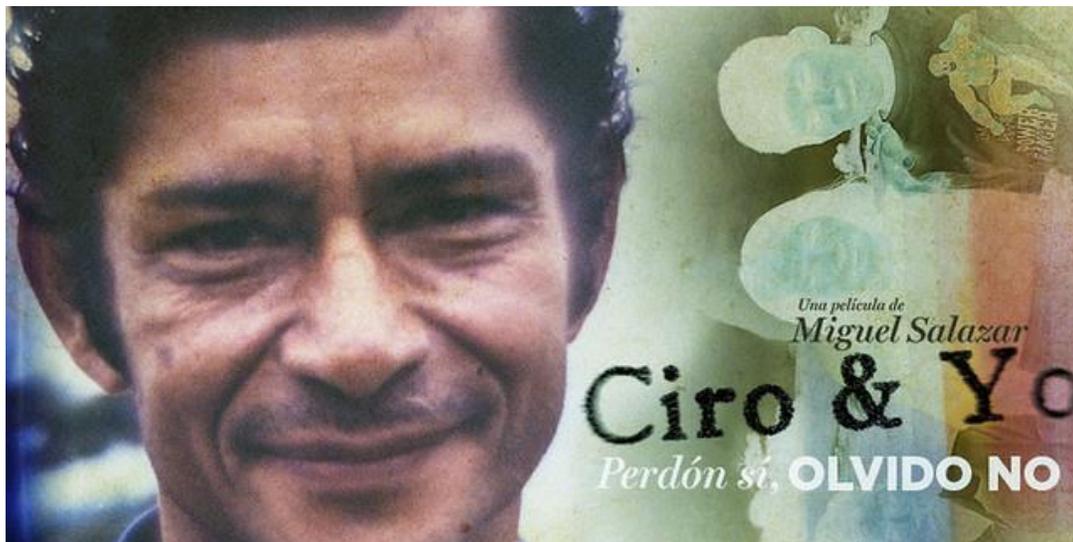


Figura 11. Película “Ciro y Yo”

Por su parte, en la película de ficción “Silencio en el paraíso” se retrata la historia de un joven de un barrio popular al que se le somete a la ejecución extrajudicial por parte de las fuerzas armadas, denominadas por la opinión pública como “falsos positivos”. Esta película ubica la vulnerabilidad de las clases bajas, aparece como un factor determinante para que sean de igual manera las personas más victimizadas en el desarrollo de la guerra.

Como se observa, el séptimo arte a lo largo del mundo ha funcionado como una reconstrucción del pasado traumático y violento, con la finalidad de dar cuenta de las

formas, lógicas, responsabilidades y, sobre todo, darles voz a los sujetos con ausencia de poder y representación en la historiografía clásica, las víctimas.



Figura 12. Película “Silencio en el paraíso”

De este modo, el tema de la memoria y su relación con el individuo y las problemáticas sociales puede explorarse a través de diversas películas internacionales y nacionales. Estas películas pueden proporcionar una visión amplia de cómo la memoria individual y colectiva se relaciona con los contextos sociales y las diversas problemáticas que enfrentamos. Contribuyendo a la investigación al analizar y comparar estos filmes, se podrá obtener una comprensión más profunda del papel del individuo en el marco de problemáticas sociales en diversos contextos.

En cuanto a cómo se construye la memoria colectiva, en algunos casos, al jugar un papel fundamental como dispositivo comunicativo en la construcción de memoria colectiva a través de la creación y exhibición de películas documentales, se puede preservar, transmitir y compartir conocimientos, experiencias y testimonios de eventos históricos, culturales y sociales significativos.

Los registros históricos de los documentales al capturar partes de la realidad y los acontecimientos tal como ocurren, pueden permitir documentar momentos clave de la historia, como guerras, revoluciones, desastres naturales, cambios y fenómenos sociales. Estos registros pueden convertirse en una parte importante en la construcción de la memoria colectiva, proporcionando una visión de lo que sucedió en el pasado.

Los testimonios humanos en el cine documental a menudo pueden centrarse en las experiencias y testimonios de personas que vivieron eventos significativos. Estos testimonios personales como los expuestos anteriormente pueden crear conexiones emocionales y humanas con la audiencia, lo que puede facilitar la comprensión de los hechos históricos desde una perspectiva más cercana y empática como suele estar presente en los filmes “Que los perdone Dios” y “Los hijos del pueblo de Agua”.

El cine documental puede desempeñar un papel en sociedades que han experimentado conflictos o dictaduras. Estas películas pueden contribuir a revelar los hechos ocurridos, promover la justicia y sanar heridas históricas.

En resumen, estas producciones cinematográficas pueden cumplir una función esencial como dispositivo comunicativo para la construcción de memoria colectiva. A través de la presentación de hechos, testimonios y experiencias auténticas, los

documentales nos ayudan a comprender nuestro pasado, reflexionar sobre nuestro presente y moldear el camino hacia nuestro futuro.

6 Marco teórico

“La discusión sobre la memoria raras veces puede ser hecha desde afuera, sin comprometer a quien lo hace, sin incorporar la subjetividad del/la investigador/a, su propia experiencia, sus creencias, emociones. Incorpora también sus compromisos políticos y cívicos” (Jelin, 2002).

Es preciso subrayar cómo el cine genera procesos de enmarcamiento cognitivo de los problemas públicos, y cómo esto ubica al cine documental como un dispositivo de memoria y pedagogía del conflicto armado y sus consecuencias.

En este sentido, esta investigación articulará las reflexiones de marcos cognitivos y la perspectiva de marcos de memoria, dado que estas dos perspectivas permiten, por un lado, dar cuenta de cómo el cine genera los marcos analíticos y cognitivos de las representaciones, problematizaciones y significantes del conflicto y, a su vez, cómo estas

derivan en el proceso del desarrollo de memoria colectiva a partir de las experiencias individuales y colectivas de conflictividad, antagonismo y organización.

La perspectiva de los marcos cognitivos es de sustancial importancia para comprender el desarrollo de la memoria mediante el cine, pues esta deriva de un proceso de disputa cultural. La memoria supone un espacio de disputa por los actores sociales quienes tienen como propósito la hegemonización de lo real, de allí que la historia y, por tanto, la memoria, sea un espacio de combate y resistencia. (Traverso, 2012).

Ahora bien, los procesos de movilización colectiva en América Latina en relación con el resguardo de la memoria, como se pudo observar, tienen como objetivo no solo recuperar el pasado, sino ejecutar procesos de denuncias y disputas por la totalidad y multidimensionalidad de la verdad en las guerras. Bien señalan Escobar, Álvarez y Dagnino, (2001) que los rasgos fundamentales de las luchas sociales latinoamericanas son las disputas culturales y la figuración de lo político en ellas.

A su vez, la investigación propone explorar el concepto de memoria y sus procesos de figuración, vinculándolos con el despliegue teórico del dispositivo cultural o simbólico. En esencia, busca comprender cómo la memoria se configura y se manifiesta a través de elementos culturales y simbólicos, y cómo estos procesos contribuyen a la formación de subjetividades sensibles. Además, la investigación plantea que el cine documental puede desempeñar un papel fundamental como eje para enseñar y transmitir la memoria colectiva de una sociedad.

La memoria no solo abarca la capacidad de recordar eventos y experiencias pasadas, sino también la manera en que interpretamos y damos sentido a esas experiencias. La

memoria no es simplemente un archivo pasivo de datos, sino un proceso activo y dinámico que se encuentra en constante cambio y evolución.

La figuración de la memoria se refiere a la forma en que esta se representa y se materializa en la cultura y la sociedad. Aquí, el concepto de "dispositivo cultural o simbólico" juega un papel clave. Estos dispositivos pueden ser cualquier medio, objeto, ritual o práctica cultural que se utilice para simbolizar y transmitir la memoria de una comunidad. Pueden ser desde monumentos y conmemoraciones hasta rituales, arte, música, literatura y, especialmente relevante en este contexto, el cine. (Bidikay, 2019)

Como se observa, este trabajo de grado comprende un análisis interdisciplinar entre las ciencias sociales, el arte cinematográfico la historia con el objetivo de comprender la dimensión socio- política de la reparación simbólica de los documentales a analizar.

6.1 La representación: Marcos cognitivos y marcos de memoria

En el contexto de la sociología y la teoría de la comunicación, Erving Goffman (2016) introdujo el concepto de "marcos cognitivos" como una forma de comprender cómo las personas interpretan y dan sentido a la realidad que les rodea. Estos marcos cognitivos se refieren a las estructuras mentales y conceptuales que utilizamos para organizar, interpretar y procesar la información en nuestro entorno social.

Allí, sugiere que las personas no solo perciben la realidad objetiva, sino que también la interpretan y le dan significado a través de marcos cognitivos. Estos marcos influyen en cómo vemos, comprendemos y respondemos a las situaciones en nuestras interacciones sociales.

La teoría de marcos cognitivos se desarrolló para analizar las formas de interpretación de la acción colectiva o de las sociedades a partir de sus experiencias y cómo a través de estas se derivan formas de valoración y acción social, política, discursiva y estética (Goffman, 2006), es por ello que, desde las teorías de los movimientos sociales esta perspectiva analítica ha tomado fuerza, dado que incorpora como variable reflexiva de la movilización social la condición cognitiva y cultural del hacer social en las disputas y objetivos, abriendo un abanico a las reivindicaciones simbólicas y culturales de los actores sociales.

Como se mencionó a lo largo de la revisión de antecedentes tanto teóricos como artísticos, las apuestas por la memoria en América Latina, y especialmente en Colombia, se desarrolla en una dinámica de resistencia y lucha frente a las narrativas hegemónicas a la hora de edificar la realidad del conflicto, así como sus dinámicas de violencia y los sujetos víctimas⁸, la memoria se convierte así en una agenda de lucha simbólica y cultural por parte de las personas más afectadas por el conflicto interno, disputa que se traslada a las formas de representación y enmarcamiento que pueden ser expresadas por medio del cine.

Es por esta razón que el desarrollo de los marcos cognitivos en el proceso de la disputa por la memoria debe entenderse como una apuesta de la movilización social y en ocasiones institucional que tienen como propósito establecer formas disimiles de comprender el conflicto.

⁸ Cabe señalar que la primera ley que definió los rasgos de la constitución de víctimas fue la ley 104 de 1993: “se entiende por víctimas aquellas personas que sufren perjuicios por razón de los atentados terroristas cometidos con bombas o artefactos explosivos, ataques guerrilleros y combates que afecten en forma indiscriminada a la población y masacres realizadas en forma discriminada por motivos ideológicos o políticos contra un grupo de población civil en el marco del conflicto armado interno” Como se observa, era un concepto muy limitado ante las formas de victimización, no sería hasta la ley de Justicia y paz en el 2005 que este concepto se ampliaría y reconocería elementos simbólicos de reparación.

Para (Sabucedo, et all, 1998) Los movimientos sociales⁹ pueden ser caracterizados como creadores de significado. Eso implica que para que exista movilización es preciso que se cree el sentido de esa movilización, es decir, para que se tenga como objetivo la edificación de la memoria es fundamental subrayar el para qué de la misma. Esta definición del sentido de la memoria establece un objetivo pragmático y programático de resignificación y reconocimiento simbólico del pasado y devenir del sujeto victimizado, por tanto, la edificación del marco cognitivo es una agenda política y estratégica de los actores sociales, “Los movimientos sociales tratan, pues, de dotar a los individuos con las creencias necesarias para el cuestionamiento de determinadas situaciones y para su movilización” (Sabucedo, et all, 1998, pág. 173).

A su vez, esta dimensión estratégica de la memoria como ejercicio del reconocimiento de sí de las víctimas les permite demandar verdad y representatividad a la hora de comprender y desentrañar las razones y consecuencias del conflicto armado:

la lucha por el significado, la manera en la cual se entiende el mundo, es una parte central de la propia esencia de los movimientos sociales” (Eyerman, 1998, pág. 157) (...) [y] “La práctica cultural de los movimientos sociales es la movilización de las tradiciones atendidas en el arte y la música (Eyerman, 1998, pág. 161).

⁹ Es importante señalar que los procesos de reconstrucción de memoria, especialmente la relacionada a las violaciones de derechos humanos por parte del estado, son generados por movimiento sociales o actores no institucionales.

En este mismo sentido, (Escobar, et all, 2001) señalan que las disputas culturales tienen como objetivo redefinir y significar los sentidos y sensibilidades (ontologías)¹⁰ de las nociones del ser y estar en el mundo, es así que, la disputa por la memoria del conflicto tiene como objetivo sensibilizar campos o escenarios no contemplados, como por ejemplo, las violencias basadas en género o las dinámicas de despojo territorial que se subsumen a las narrativas que comprenden la violencia como derivado del narcotráfico, desconociendo dinámicas mucho más estructurales como las condiciones de clase, género y raza.

Esto supone que lo político y lo cultural se definen mutuamente y, por tanto, que la lucha por la memoria es una disputa política, es por esta razón que el proceso de enmarcamiento cognitivo tiene como objetivo establecer un problema público que demanda representatividad.

Ahora bien, el proceso político y contencioso de la constitución de un marco cognitivo es el marco en donde se edifica de manera social la memoria.

Este proceso de figuración de la memoria es denominado marcos sociales de la memoria. Halbwachs (2012) considera que la memoria es adquirida, evocada, localizada y reconocida socialmente; desde su perspectiva, recordar es establecer un vínculo con los marcos colectivos de referencia que sitúan a la memoria en coordenadas en el tiempo y en el espacio.

Los grupos sociales o colectivos poseen memoria, que aseguran su identidad y permanencia. Estas memorias colectivas consisten en reconstrucciones de experiencias y no en simples recolecciones de sucesos, tradiciones, ideas e imágenes y, en estas

¹⁰ “*los actores populares se movilizan colectivamente con base en múltiples significados y riesgos. De esta manera, las identidades y estrategias colectivas de todos los movimientos sociales están ligados al ámbito cultural*”

reconstrucciones, se genera un proceso de reconocimiento de sí lo que afianza la condición identitaria de la memoria.

Para Halbwachs (2012) la memoria se presenta en dos niveles, por un lado, el individual y por otro el colectivo. En el primero, los individuos siempre usan marcos sociales para recordar, su memoria está condicionada por las formas cognitivas de problematizar e interpretar la realidad. En el segundo nivel considera la memoria colectiva de los grupos a los cuales pertenece el individuo: la familia, la clase social, el religioso.

En este segundo grupo, la memoria funciona como mecanismo de asociación y reproducción del grupo, bien señalan Laraña (1999) y Melucci (1994) que una condición fundamental de la agrupación y acción colectiva es el desarrollo de identidades y marcos cognitivos de la representación y la memoria.

Esto supone que reconocerse como víctima responde al hacer memoria de los hechos violentos tanto individuales como colectivos e identificarse en ellos.

En este sentido, el concepto de memoria colectiva guarda estrecha relación con las nociones de tiempo y espacio, como consecuencia de los marcos temporales como las fechas, las memorias son ubicadas y evocadas. El tiempo matemático y abstracto no le sirve a la memoria colectiva; para cada grupo social el tiempo tiene un significado diferente y su temporalidad está constituida por la dimensión experiencial, no es lo mismo el calendario escolar que el religioso; tampoco lo es el calendario agrícola que el industrial. La memoria colectiva encuentra su esencia en las experiencias de vida de los antecesores, el pasado vive en los testimonios y tradiciones, de tal manera que es una imagen reconstruida con elementos del presente.

La relación entre los marcos de la memoria y los marcos cognitivos se concreta en esta relación entre el presente y el pasado, entre las formas de representación e interpretación de la realidad.

6.2 Memoria

Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos, olvidos, narrativas, actos, silencios y gestos en donde hay un “juego” de saberes, pero también de emociones. Así lo enuncia Elizabeth Jelin (2021), quien señala que al analizar la memoria se debe partir de dos ejes; el primero de ellos es el sujeto, aquel que rememora y olvida y el segundo, hace referencia al contenido, y la cuestión de qué se recuerda y qué se olvida, esto responde a que las vivencias personales de los sujetos están mediadas por lazos sociales tales como: saberes, creencias, patrones de comportamiento y demás características que se encuentran en grupos culturales.

Esto ha generado un foco de atención entre varias disciplinas como la psicología, la psiquiatría, las ciencias humanas y sociales y el campo de las bellas artes (entre esos el cine documental), reconociendo al sujeto como un actor que no está aislado de relaciones sociales, instituciones y culturas.

Jelin (2021) desarrolla los conceptos de memoria e identidad, memoria colectiva y memoria y olvido, indicando que, a través de la memoria, el recuerdo y la identidad se figuran mediante el rescate de elementos vivenciales e históricos a partir de las experiencias autobiográficas. Es así como la identidad a partir de testimonios, que se hacen públicos, transita a procesos de colectividad, pues como señala Halbwach (2012) la memoria

corresponde a un grupo y sociedad y se remonta a un espacio y tiempo, es decir, es una constitución social, histórica y política.

Es por ello que la memoria debe ser comprendida como un proceso subjetivo anclada a la experiencia y como un objeto de disputa, conflicto y lucha ante ejercicios de poder, es decir contingente, en donde el recuerdo y el olvido son interdependientes de las luchas de las memorias y que lo que se recuerda y la forma en cómo se hace, es el resultado de esas luchas, por tanto, es el resultado de la lucha por el poder. Un claro ejemplo sería los movimientos de derechos humanos y su trabajo desde diversos medios como el arte, la investigación, entre otros, para exigir justicia ante hechos sucedidos en diferentes estados, y por último historizar las memorias reconociendo que existe cambios históricos en el sentido del pasado.

Ahora bien, la publicidad, las noticias y el material fílmico, los espacios de producción de este tipo de contenido en su mayoría asumen un lugar fundamental en la producción del sentido de la memoria, son el dispositivo que articula los marcos cognitivos con los marcos de la memoria y son quienes determinan cómo y qué recordar.

Esto deriva en un debate cultural y político entre quienes destacan el lugar de la memoria como fuente de seguridad frente al temor del olvido y quienes mencionan que la presencia del pasado no permite la superación del hecho victimizante y la ampliación de la mirada. Esto se combina en un sentido político en donde los debates acerca de la memoria son planteados de cara a construir ordenes democráticos donde los derechos humanos estén garantizados para todos, lo que supone una lucha por definir y nombrar lo que tuvo lugar, ubicando de una manera no lineal la temporalidad y otorgando un sentido del pasado en presente y en función de un futuro deseado.

Sin embargo, al introducir los procesos históricos y la subjetividad humana, surge lo que se denomina como “temporalidad compleja”, en donde el tiempo histórico está vinculado a unidades políticas y sociales, actores que actúan y sufren y, que, al estudiarlos, el tiempo se establece de otra manera donde el presente contiene una experiencia pasada y el pasado contiene el recuerdo (Elías, 2015).

Por esta razón, los trabajos de la memoria se consolidan en el desafío de superar las repeticiones las violencias, identificar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y promover el debate y la reflexión activa sobre el pasado y su sentido en el presente y futuro, aprender a recordar y repensar la relación entre memoria-política y memoria-justicia abriendo paso a las luchas políticas de la memoria que advierte que, si bien el pasado ya pasó y no puede ser cambiado y el futuro es abierto e incierto, es la memoria la que puede cambiar el sentido del pasado por medio de las reinterpretaciones ancladas en la intencionalidad y expectativas hacia el futuro.

Esta condición de lo político en la memoria, establece la importancia de lo cultural en la lucha por el poder. Lo cultural, como señala (Eyerman, 1998) en la acción política, se edifica sobre sucesos del pasado para establecer y elaborar historia constituyendo una crítica contra-hegemónica frente a la memoria oficial de como ocurrió algún suceso en determinado tiempo y espacio, generando cambios en las estructuras políticas, nuevos objetos de trabajo a través de la narración e, inclusive, la formación de nuevos espacios y fechas de conmemoración, esto es, una tradición inventada.

Ahora bien, hablar de lo político en el recuerdo implica discutir el olvido; el olvido es pragmático, claro, evidente y se desarrolla bajo estrategias que deja de lado las responsabilidades, en donde los acontecimientos se presentan como un hecho neutro. Es por

esto que la memoria apela al recuerdo de aquello que fue olvidado, pues del recuerdo depende también la identidad del grupo, como lo señala Booth:

El olvido reconstituye al grupo, hace que se convierta en otro grupo diferente al que recuerda. Lo que esto demuestra es que la memoria requiere gestos para su preservación, y estos no son inocentes, sino que forman parte de la lucha política que se da en el campo de las memorias. (Booth 2006).

En conclusión, la memoria es un concepto que apunta al recuerdo tanto individual como colectivo, esto es un “conjunto de creencias y sentimientos comunes al término medio de los miembros de una misma sociedad, que constituyen un sistema determinado que tiene vida propia” (Bergalli, 2010). De modo que, la memoria no sólo es atravesada desde un enfoque individual del “recordar” sino también es un problema vinculado con acontecimientos sociales, impactos en la cotidianidad, reafirmación de la identidad y una constitución de la noción de comunidad a través del relato y los hechos del pasado.

Por tanto, la memoria se produce bajo una serie de “marcos sociales” referentes al espacio, tiempo, condiciones sociales, políticas, económicas, lenguajes y culturas. Estas interacciones entre recuerdo y contexto se edifican por la disputa política y los campos de visibilización que pretenden los actores colectivos (Aguilar, 2008).

Ahora bien, la memoria colectiva, puede ser utilizada de manera estratégica en la formación de ciudadanías críticas y emancipatorias y sensibilizadas frente a las historias y experiencias de violencia y victimización, por ello, es importante comprender a la memoria y su vinculación con el cine, como un dispositivo comunicativo que es capaz de construir subjetividades con atención crítica frente a la historia nacional.

6.3 Cine y memoria: El dispositivo comunicativo

Tanto los marcos cognitivos como los marcos de memoria instituyen formas de interpretar y recordar los sucesos y experiencias colectivas, especialmente las ligadas al horizonte político en el que se encuentran las violencias, no obstante, la enmarcación de los procesos dependen del despliegue del enmarcamiento, es decir, de la ampliación de las formas de interpretar el pasado y la realidad política, de allí que sean necesarios mecanismo de socialización y comunicación para la hegemonización y establecimiento de estas formas de ser y comprender el mundo.

En este sentido, el cine, la literatura, la música, el teatro y, en general las artes, han funcionado como dispositivos de comunicación o culturales para ampliar y masificar estos sentidos instituidos en los marcos de pensamiento. Es por esto que en la actual investigación se comprenderá al cine como un dispositivo simbólico/comunicativo, esto es:

un conjunto heterogéneo de tecnologías culturales que poseen una función de movilizar sentidos, costumbres, tradiciones y simbologías que constituyen subjetivaciones. Se puede señalar que la capacidad de los dispositivos simbólicos es orientar y transformar los modos de percepción de los participantes o de los movimientos sociales que permita la formación y reproducción de praxis política (López, 2022, pág. 47).

Esta formación de la praxis política que se deriva del cine que tiene como propósito la reconstrucción de la memoria es quien le da la viabilidad pedagógica al cine. El cine, como dispositivo cultural, permite la constitución de subjetividades sensibilizadas hacia las formas de victimización en la guerra y demanda la resolución del conflicto, la reparación simbólica y la verdad en los espacios de silencio institucional.

Como se observa, los marcos cognitivos, los marcos de memoria y el dispositivo simbólico como el cine, se articulan en la posibilidad de, por un lado, dar cuenta de los procesos sociales que problematizan el pasado, enmarcando la reinterpretación y enfocando las historias y experiencias subsumidas, invisibilizadas o silenciadas. En esta intención, el cine permite problematizar de manera simbólica, ficticia, narrativa o pictórica y puede ubicar elementos dramáticos y directos de los hechos, con la finalidad de enfatizar elementos y condiciones que no deben ser olvidadas y que deben ser reparadas.

7 Metodología

El proyecto de investigación tendrá un enfoque metodológico cualitativo, pues como señala (Ragin, 2007), este se caracteriza por analizar y comprender procesos sociales, dando cuenta de las condiciones multidimensionales y complejas y su interacción. A su vez, la metodología cualitativa permite comprender e interpretar el sentido de la acción humana, dando cuenta de sus significados (Bourdieu & Wacquant, 2005).

Para Ragin (2007) una de las características más importantes de la metodología cualitativa es su capacidad de agenciar la voz de los actores estudiados o de sus apuestas políticas, sociales o éticas, de tal manera que, la metodología cualitativa no solo permite comprender los procesos de formación de la memoria colectiva, dar cuenta de sus significados sino, además, visibilizar su voz y experiencias de victimización.

7.1 Perspectiva epistemológica

Para crear y desarrollar estrategias y rutas que faciliten el abordaje y comprensión de las preguntas y el planteamiento investigativo, este proyecto de investigación se desarrolla desde el método cualitativo hermenéutico tomando esto como el conocimiento y/o arte de la comprensión e interpretación de textos para determinar el significado de las

palabras, acciones, o imágenes, esto es, una forma de descifrar que hay más allá de la acción o mensaje en sí mismos.

Estos conceptos de comprensión e interpretación son abordados por teóricos como Hans Georg Gadamer, Martín Heidegger, Paul Ricoeur, Gianni Vattimo. Para estos, el lugar de la interpretación comprende un lugar ontológico, el espacio de la figuración tanto de la realidad como del sujeto, es por ello que, la hermenéutica tiene como propósito develar las lógicas de la interpretación y la representación.

Para Gadamer (1998), la interpretación y la comprensión aparecen como los elementos que permiten la constitución de la significación de los hechos sociales y de las acciones, esto lo analiza en una discusión frente a Kant sobre el concepto de belleza en el arte. Para Gadamer, no existen razón trascendental que determine la belleza o la realidad de un hecho, hace falta la revisión experiencial, para la determinación del momento, discurso u obra de arte.

Dado que la obra de arte no es nunca solo pasado, sino que supera la distancia temporal, dado que al actor que admira, le suponen nuevas formas de conocerla, es necesario preguntarse de qué manera la hermenéutica incorpora la dimensión histórica en la interpretación de la misma. A este respecto, Gadamer (1998) sigue la concepción hegeliana según la cual la esencia de la historia no consiste en la restitución del pasado, sino en la mediación del pensamiento con la vida actual, desarrollando la comprensión como un estado continuamente determinado por un movimiento de anticipación: una manera previa de tener, una manera previa de ver y una manera previa de concebir. El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el

sentido solo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas.

Ahora bien, Ricoeur (2004) señala que la hermenéutica permite analizar la acción humana y develar su sentido, sus objetivos y comprender el entramado de las acciones sociales, para este, la hermenéutica permite delimitar los marcos de la acción social de un individuo y a su vez comprenderse a sí. (Ricoeur, 2002) De esta forma, advierte que la memoria y la historia son formas de aprensión e interpretación del devenir de un sujeto y una sociedad delimitada por los marcos para pensarse a sí mismo, de allí que la historia, la memoria y la interpretación, estén vinculadas como formas de figuración de la verdad social (Ricoeur, 2010).

Es así que la hermenéutica, permite en esta investigación develar e interpretar las formas de representación explícitas e implícitas en los documentales, como también, comprender cómo la reconstrucción de los hechos del pasado se proyecta en el devenir de la constitución de la paz en la sociedad colombiana, esto es, cómo representar y recuperar la memoria, permite reconfigurar las prácticas y marcos de socialización en el país.

7.2 Fuentes

Esta investigación tiene como fuente primaria el cine documental, la imagen y el relato de los filmes “Que los perdone Dios, memorias del paramilitarismo en el Norte de Santander” y “Los hijos del pueblo de agua” teniendo en cuenta la propuesta narrativa, estética y cinematográfica de los directores de cada una.

La investigación a su vez se complementa con fuentes secundarias que dieron un soporte teórico e histórico al análisis, que permiten entender el trasfondo histórico sobre el que estas imágenes extraídas de los documentales reposan.

7.3 Diseño de Investigación

Para el desarrollo del trabajo, se utilizará el diseño metodológico en investigación documental, que, según Alfonso (1995), es un procedimiento sistemático de indagación, recolección, organización, análisis e interpretación de información o datos relacionados a un determinado tema. Esta tiene como característica la utilización de documentos provenientes de fuentes primarias y secundarias que pueden variar en su forma; pueden ser desde documentos impresos y digitales hasta material audiovisual, en este caso, los metrajes seleccionados.

Se puede recurrir a otras fuentes como, por ejemplo, el testimonio de los protagonistas de los hechos, de testigos calificados, o de especialistas en el tema, como también libros, enciclopedias, noticias de periódicos, monografías, tesis, fotografías, programas radiales y televisivos, etc.



Figura 13. Registro audiovisual

Muchas de estas fuentes se encuentran evidenciadas en fotogramas abstraídos de los documentales seleccionados para esta investigación.

7.4 Unidades Documentales

Las unidades documentales para el proyecto de investigación serán abordadas a partir de los dos filmes documentales del cine colombiano ya mencionados: “Los hijos del pueblo de agua” y “Que los perdone Dios, memorias del paramilitarismo en el norte de Santander”, las cuales hacen parte del centro nacional de memoria histórica y están habladas directamente por víctimas de grupos paramilitares en el país.

Se divide en dos principales momentos:

- 1) Un análisis general de las películas “Que los perdone Dios, memorias del paramilitarismo en el norte de Santander” y “Los hijos del pueblo del agua”

- 2) Un análisis detallado según la abstracción del metraje como unidad y tiempo, adecuándose de este modo a una descripción de las narraciones de las películas documentales identificando temas, acciones, acontecimientos, tiempos, personas, entidades, iconos u objetos, lugares, y la significación que sobre ellos da el conjunto de la película, transcribiendo la información audiovisual a un lenguaje textual que será su sustituto en la ficha de análisis.

Tabla 2. Unidades documentales

Nombre y director	Año, formato, duración	Descripción
<p>“Que los perdone Dios, memorias del paramilitarismo en Norte de Santander” Centro Nacional de Memoria Histórica</p>	<p>2013 Mediometraje/Documental 53:17 minutos</p>	<p>Que los perdone Dios es un documental que muestra los testimonios de las víctimas de grupos paramilitares en Norte de Santander durante el periodo de los años 90 al 2000, como también el testimonio del líder paramilitar Jorge Iván Laverde alias “El iguano” bajo la medida del programa de reparación a las víctimas.</p>
<p>“Los hijos del pueblo de agua” Centro Nacional de Memoria Histórica</p>	<p>2013 cortometraje/ Documental 28 minutos</p>	<p>Este documental narra los testimonios de los habitantes que sobrevivieron, regresaron y reconstruyeron los sucesos que vivieron durante la masacre en Nueva Venecia, corregimiento de Sitio Nuevo (Magdalena), el cual dejó una cifra de 39 personas asesinadas y un desplazamiento de 4000 habitantes</p>

7.5 Lectura documental

En esta primera etapa se busca como técnica de recolección de datos, la creación de una ficha de análisis documental la cual brindará un esquema de registro estructurado cuya finalidad será realizar un proceso de comprensión, interpretación y análisis de la información extraída de los relatos en los metrajes utilizados.

A su vez, se desarrollará una segunda etapa de revisión de archivo, situando la representación del comportamiento de los grupos paramilitares en las zonas estudiadas con la finalidad de comprender y analizar los mecanismos y lógicas de victimización de estos grupos armados.

Como también, se rastreará, mediante los documentales, las trayectorias de vida de las víctimas y sus procesos de constitución de memoria sobre los hechos sufridos.

3.4.2. Interpretación de datos

Para esta etapa se pretende hacer un cruce de la información de las películas, el material de archivo y documental a través de un proceso de triangulación, pues dicho proceso no solamente garantiza la validez de un estudio mostrando que sus conclusiones no dependen de una sola fuente, sino que se articula con perspectivas lo que permite enriquecer las conclusiones, otorgar mayor confiabilidad, mayor nivel de precisión y contrastar la consistencia interna del estudio (Castillo, 2005). De este modo, se llevó a cabo un enfoque exhaustivo y riguroso mediante la triangulación de diversas fuentes de información cuya finalidad principal de este proceso fue asegurar la solidez y validez de los

resultados obtenidos, al demostrar que las conclusiones no se basan únicamente en una fuente singular, este proceso de triangulación me permitió articular diferentes perspectivas, lo que enriqueció significativamente las conclusiones alcanzadas.

En primer lugar, se recopiló a través de los filmes documentales los relatos y testimonios de personas involucradas directa o indirectamente en los hechos relacionados con el tema de estudio. Estas narraciones aportaron una valiosa perspectiva humana y contextual sobre los eventos, brindando una comprensión más completa y realista de la temática en cuestión.

Además, se emplearon extractos de películas, material de archivo y documentales relacionados con el tema. La inclusión de estas fuentes audiovisuales fue de gran relevancia, ya que pueden proporcionar imágenes, escenas y situaciones concretas que enriquecieron la narrativa y permitieron una conexión más íntima con los acontecimientos.

Por último, se analizaron documentos relacionados con los hechos, como informes oficiales, archivos históricos, artículos periodísticos y otros registros escritos. Esta fuente documental proporciona una base para contrastar y verificar la coherencia interna de la investigación.

Al integrar todas estas fuentes mediante el proceso de triangulación, el estudio obtendrá un mayor nivel de precisión, credibilidad y consistencia en sus conclusiones. La combinación de diversas perspectivas permitirá obtener una visión más completa y confiable de los eventos analizados, proporcionando una base sólida para el análisis y la interpretación de los resultados.

8 Marco histórico

8.1 El desarrollo del concepto de víctima y la reparación simbólica

Para comprender el desarrollo de las apuestas de reparación simbólica de las que se derivan los documentales a estudiar, es preciso dar cuenta de la figuración del marco normativo que concedió un lugar fundamental a la memoria histórica, la verdad y la

reparación simbólica como formas de no repetición, esto es, dar cuenta de cómo se ha entendido a las víctimas a lo largo del conflicto armado.

El conflicto armado colombiano tiene distintas periodicidades según el enfoque histórico y teórico desde el que se le aborde (Leongómez, 2016; Sánchez, 1995) No obstante, el desarrollo del seguimiento a los principales hechos victimizantes del conflicto se periodizó desde comienzos de los años 80s hasta el 2018, época hegemonizada por dos principales actores armados: FARC – EP y los paramilitares (AUC o sus derivados).

Según el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH,2015) estos fueron los principales actores de varios tipos de violencia, ya sea por jornadas de hostigamiento militar, producción de cultivos ilícitos, explotación de oro ilegal, descampesinización del territorio para dinámicas extractivas o para franjas de retaguardia contra las fuerzas estatales o policiales, violencia sexual, entre muchas otras. (CNMH, 2015), ahora bien, el principal actor armado en generar violaciones de derechos humanos en el país, fueron los paramilitares.

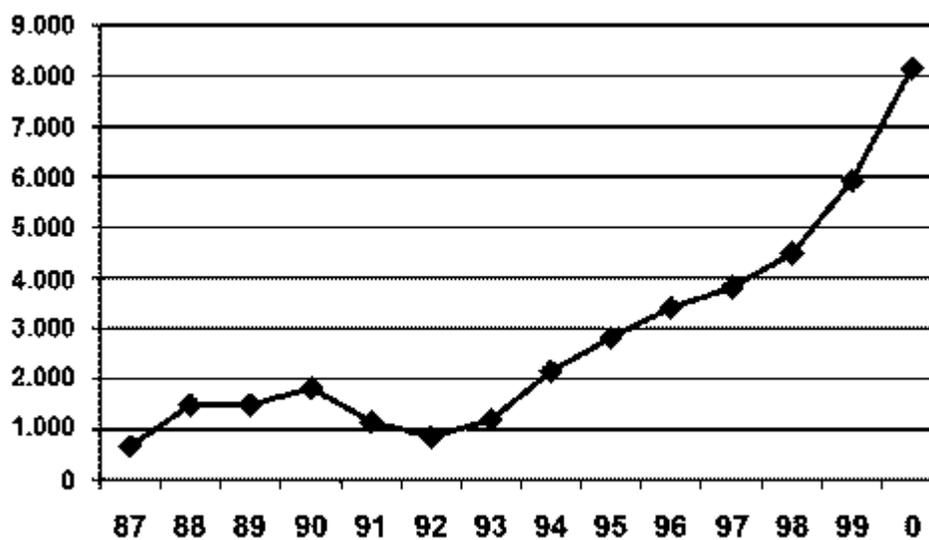
La génesis del paramilitarismo tiene varias hipótesis en la historiografía nacional (Posada, 1995) existen periodizaciones que las ubican desde principios del siglo XX como ejército privado de grandes terratenientes con la finalidad de despojar a los colonos de sus tierras (los chulavitas); como también existen perspectivas que la ubican en el auge del narcotráfico como ejércitos privados de los principales carteles de drogas (Guizado, 1995)

Más allá del debate sobre la aparición del fenómeno paramilitar, todas las perspectivas históricas apuntan a que este actor se ha caracterizado por tener como lógica ontológica el despojo de tierras. (CNMH, 2016, 2018; Posso, 2017).

Las formas de territorialización armada por parte de los paramilitares (Autodefensas unida de Colombia AUC) se caracterizaron por vaciar las zonas rurales para la implementación de cultivos de coca o para la venta de las tierras despojadas a medianos y grandes terratenientes, incluso, las investigaciones del informe del Centro Nacional De Memoria Histórica advierten la vinculación entre paramilitarismo, narcotráfico y actividades extractivas sean legales o ilegales, generando una multiplicidad de víctimas pues, no solo de generaban procesos de desplazamiento, sino además, tortura, asesinatos, violaciones, masacres, reclutamiento forzado, desapariciones, entre muchas otras.

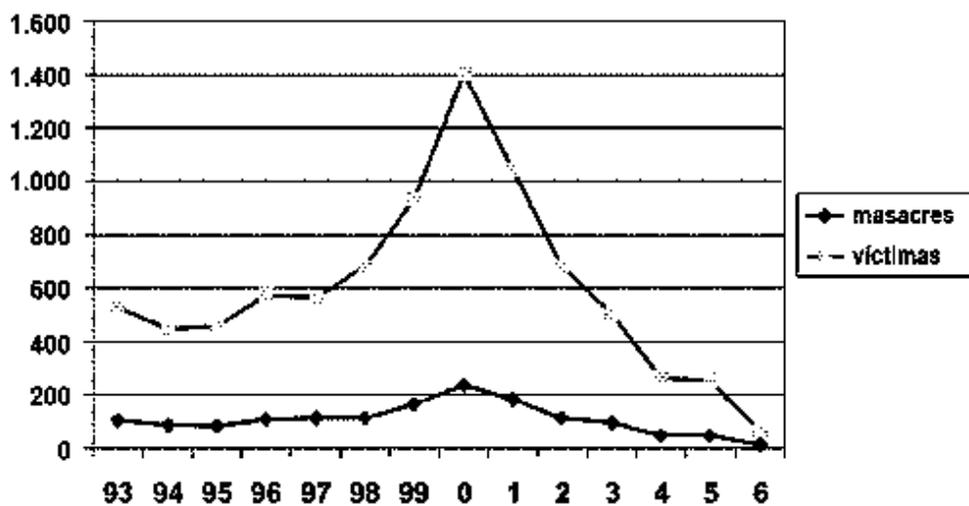
Las formas de ocupación y despojo territorial de los paramilitares distan mucho de los otros actores armados como guerrillas o fuerzas armadas, estos usaban la muerte, especialmente las masacres como dispositivos de terrorismo para el vaciamiento poblacional de las zonas. No es casualidad que al aumento de grupos paramilitares en el país fuese acompañado del aumento de desplazamiento forzado y victimización.

Figura 14 Numero de paramilitares según año



Fuente (Campos A. C., 2018)

Figura 15 Numero de masacres y víctimas según año: 1993- 2006



Fuente (Campos A. C., 2018)

Como se observa, la disminución de las víctimas y las masacres en Colombia responde al inicio de la desmovilización de los paramilitares en el contexto de la ley 975 de 2005 o ley de Justicia Y Paz.

Entre las principales formas de violencia y ocupación territorial armada de los paramilitares encontramos la violencia sexual, las masacres, la extorsión, los asesinatos selectivos, la quema de bienes, casas, cultivos, entre otras.

Ahora bien, dado que la figuración de las fuerzas paramilitares se llevó a cabo como mecanismos de anti insurgencia y fuerzas armadas para la desestructuración sistemática del movimiento popular, esto es, como mecanismo ilegal estatal para la contención de la avanzada popular, se generó un vínculo fundamental entre gobierno y paramilitares que ha impedido el ejercicio de la justicia y la memoria frente a estos hechos. (Valencia, 2007)

La “parapolítica” , esto es, la alianza de paramilitares con el poder político y que surge a través de una serie de escándalos durante los años 2006 y 2007 en Colombia, ha impedido el desarrollo de una historia a contrapelo, que evidencie las lógicas de la violencia paramilitar, de tal manera que, existen innumerables olvidos sistemáticos sobre el fenómeno paramilitar en el país, de allí que sea necesario un ejercicio de reparación no solo penal sino histórico sobre el acontecer de la guerra en Colombia.

En ese contexto, en el informe de la comisión para la paz en Colombia y de la necesidad de la reparación de las múltiples formas de violencia que aparece en el país, los sistemas integrales de verdad, justicia y reparación que darían paso a la constitución de también una memoria colectiva como un dispositivo para la reparación y la constitución de una paz estable y duradera en el país.

8.2 La conceptualización de víctima y la reparación simbólica en la historia de Colombia

Aunque a lo largo de los conflictos armados del siglo XIX y mediados del siglo XX se llevaron a cabo procesos de victimización, especialmente de desplazamiento forzados¹¹, no sería hasta finales de la década de los 80s del siglo XX que aparecería éste como un problema de intervención estatal, con miras a generar marcos institucionales y jurisprudenciales que figurarían la lógica, experiencia y desarrollo administrativo para la construcción de la ley 1448 de 2011 o ley de víctimas y restitución de tierras.

Entre los primeros pasos normativos en este esfuerzo para atender las condiciones de victimización se encontró la Ley 104 de 1993, esta tiene como objetivo consagrar instrumentos para la búsqueda de la convivencia y la eficacia de la justicia. En ella se establece mecanismos de negociación con grupo alzados en armas de carácter político y se desarrolla una de las primeras definiciones conceptuales de víctimas del conflicto armado:

ARTÍCULO 18. Para los efectos de esta Ley se entiende por víctimas aquellas personas que sufren perjuicios por razón de los atentados terroristas cometidos con bombas o artefactos explosivos, ataques guerrilleros y combates que afecten en forma indiscriminada a la población y masacres realizadas en forma discriminada por

¹¹ Como hipótesis de la ausencia del desplazamiento como problema público en las guerras del siglo XI y principios del siglo XX responde la posibilidad de la apertura colonizadora campesina, que, con el aumento poblacional y la acumulación de tierras contemporánea se hace casi imposible. (LeGrand, 1988)

motivos ideológicos o políticos contra un grupo de población civil en el marco del conflicto armado interno.

(...) Entiéndanse ampliados todos los beneficios de este Título a los hechos ocurridos con ocasión de los ataques guerrilleros y combates que afecten en forma indiscriminado a la población civil y masacres realizadas en forma discriminada por motivos ideológicos o políticos contra un grupo de población civil en el marco del conflicto armado interno. (Ley 104 de 1993)

En este documento se contempla como forma de reparación la mejora o restitución de los inmuebles afectados por los atentados terroristas, la oferta y acompañamiento del servicio de salud, como la apertura de créditos para la estabilización económica de la población víctima. Ahora bien, este documento no precisa mecanismos concretos para la obtención de justicia y no repetición de los hechos victimizantes, de hecho, en esta solo se contempla a los actores victimarios en lo que respecta a su papel de negociadores en procesos de paz.

Con el aumento de la violencia en el país, los actos de victimización se acrecentaron para 1995, en este contexto se crea el CONPES 2804, que tenía como objetivo la atención integral a la población desplazada por la violencia. Esta sería la primera estrategia institucional para la atención de la población desplazada después de la constitución política de 1991, que identificaría que el desplazamiento no solo violentó al derecho internacional humanitario, sino que, materializa la vulneración simultánea tanto de derechos civiles y políticos como económicos, sociales y culturales, lo que ampliaba la idea de víctima para el estado colombiano.

En este se contemplaba la creación del Programa Nacional de Atención Integral a la Población Desplazada, que tenía como propósito:

Neutralizar las dinámicas de violencia, mitigar sus graves efectos sobre la integridad personal de los desplazados y sus condiciones psico-afectivas, sociales y económicas, el Programa Nacional de Atención Integral a la Población Desplazada por la Violencia se propone, en el marco del retorno voluntario o el reasentamiento de los desplazados, generar condiciones de sostenibilidad mínimas para su reincorporación social y económica, y el desarrollo integral de las zonas expulsoras y receptoras de población desplazada. (Conpes 2804, 1995)

Este documento reconoce la necesidad del retorno de la población a sus territorios como método de reparación, como también, registra la pluralidad y diversidad de la comunidad desplazada y, por tanto, la necesidad de la construcción conjunta de las estrategias de reparación. Ahora bien, el documento define al sujeto desplazado como:

Toda persona que se ha visto forzada a migrar dentro del territorio nacional abandonando su localidad de residencia o actividades económicas habituales, porque su vida, su integridad física, su seguridad o libertad personales han sido vulneradas o se encuentran amenazadas, con ocasión de cualquiera de las siguientes situaciones: conflicto armado interno, disturbios y tensiones interiores, violencia generalizada, violaciones masivas de los derechos humanos, infracciones al derecho internacional humanitario u otras circunstancias emanadas de las situaciones anteriores que puedan alterar o alteren drásticamente el orden público (Conpes 2804, 1995)

A su vez, este documento identifica metodologías para la caracterización de la población y establece mecanismo de prevención para el desplazamiento. Ahora bien, estos se desarrollan en una perspectiva militar y de seguridad que deja de lado la complejidad social detrás del fenómeno y de sus causas, así como la constitución de la verdad de los hechos y la reparación simbólica.

Respecto a la reparación, este CONPES tendría la misma lógica de reparación que la ley 104 de 1993, esto es, el factor del crédito como herramienta para la estabilización financiera y económica de la población desplazada, no obstante, no se identifica cómo, dónde y en qué condiciones podrían acceder a dichos auxilios económicos.

Este CONPES, sería el primer elemento de política pública hacia la comunidad desplazada, conceptualizando a la población desplazada, diseñando estrategias de identificación de la problemática y estableciendo un marco interinstitucional para la prevención y atención a las dinámicas de desplazamiento. Sin embargo, la persistencia del conflicto armado aumentaría de manera permanente a las víctimas de desplazamiento haciendo casi nulo los esfuerzos del CONPES.

Es así que, por un lado, se daría paso a la reconfiguración de la Ley 104 de 1993, dado que se iniciarían procesos de diálogos con grupos guerrilleros y paramilitares, especialmente con la guerrilla de las FARC-EP dando lugar a la Ley 418 De 1997. Por otro lado, se daría a la Ley 387 De 1997 que tendría por objeto llevar a cabo acciones de atención humanitaria y solidaria a desplazados por la violencia, como se observa, desplazados y víctimas eran dos sujetos distintos en la normatividad nacional, lo que impedía ajustes y atención integral de los mismos.

La Ley 418, tendría como objeto dotar al Estado colombiano de instrumentos eficaces para asegurar la vigencia del Estado Social y Democrático de Derecho y garantizar la plenitud de los derechos y libertades fundamentales reconocidos en la Constitución Política y/o los Tratados Internacionales aprobados por Colombia. (Ley 418 de 1997) en ella se establecían disposiciones para facilitar el diálogo y la suscripción de acuerdos con organizaciones armadas al margen de la ley, a las cuales el Gobierno Nacional les reconocía carácter político para su desmovilización, reconciliación entre los colombianos y la convivencia pacífica.

Del marco de la negociación, la ley identificaba la necesidad de reconocer las víctimas del conflicto armado para su reparación, conceptualizándolas como:

Artículo 15. (...) aquellas personas de la población civil que sufren perjuicios en su vida, grave deterioro en su integridad personal y/o bienes, por razón de actos que se susciten en el marco del conflicto armado interno, tales como atentados terroristas, combates, ataques y masacres entre otros. (Ley 418 de 1997)

En esta definición de víctima del conflicto armado no identifica la condición de desplazamiento, solo se circunscribía a los actos de afectación física o de bienes relacionados con las actividades militares.

Esta situación continuaría con la separación entre víctima del conflicto armado y desplazados, pues como se observa en las definiciones conceptuales de víctima o desplazados de la legislación evidenciada hasta el momento, cada una de estas no incorpora a la otra, es decir, la conceptualización de víctima del conflicto no comprende el desplazamiento y en la definición de desplazado no se le comprende como víctima del

conflicto, lo que impedía reconocer los hechos victimizantes del desplazamiento, esto es, el despojo de tierras por parte del paramilitarismo, esto atado a las estructuras de poder, que, invisibilizaban estos hechos dado que el despojo estaba vinculado a las elites nacionales y regionales.

Es por esta razón que se desarrollaría en 1997 dos leyes que tratarían el conflicto armado (ley 418 de 97) y (Ley 387 de 1997) pero cada una de estas en distinto sentido. Una definiría los mecanismos de negociación y reparación de las víctimas y la otra, se daría en relación al desplazamiento forzado y los mecanismos para su atención. Esta separación sería la causa de una solución poco eficaz en relación al despojo de tierras y la violencia.

Ahora bien, la ley 418 de 97, incorporó herramientas a las instituciones territoriales para la atención a las víctimas no contemplados en la ley 104 de 1993, como también, anexa el indulto político por casos de delito de rebelión, sedición, asonada, conspiración y los conexos con éstos y, establece el mecanismo para la desmovilización individual, que marcaría el panorama legal a lo largo de la primera década del siglo XXI.

Por su parte, la Ley 387 de 1997 que tiene por objeto llevar a cabo acciones de atención humanitaria y solidaria a desplazados por la violencia, definiría conceptualmente al desplazado como:

Toda persona que se ha visto forzada a migrar dentro del territorio nacional abandonando su localidad de residencia o actividades económicas habituales, porque su vida, su integridad física, su seguridad o libertad personales han sido vulneradas o se encuentran directamente amenazadas, con ocasión de cualquiera de

las siguientes situaciones: Conflicto armado interno, disturbios y tensiones interiores, violencia generalizada, violaciones masivas de los Derechos Humanos, infracciones al Derecho Internacional Humanitario u otras circunstancias emanadas de las situaciones anteriores que puedan alterar o alteren drásticamente el orden público. (Ley 387 de 1997).

Esta ley creaba el Consejo Nacional para la Atención Integral de la Población Desplazada por la Violencia como órgano encargado de formular la política para la atención integral a la población desplazada por la violencia. En esta ley no se contempla la participación vinculante de los desplazados, este elemento será clave pues, la falta de participación de la población vulnerada impediría que se precisaran mecanismos para una rápida y eficaz defensa de los derechos vulnerados de los desplazados al no comprender sus condiciones para el acceso al sistema judicial como institucional. Situación que tendería a ser remediada por la Sentencia T-025/04 al revisar las acciones de tutela de múltiples accionantes que advertían que las instituciones no estaban cumpliendo su misión de protección a la población desplazada.

Como se observa, estaban separados los componentes de desplazamiento y resolución del conflicto armado a lo largo de la legislación de la década de los 90s época en las que el paramilitarismo tuvo su crecimiento más significativo, no sería hasta la ley de justicia y paz que se incorporaría en un solo acto legislativo estos dos elementos.

8.3 Ley de justicia y paz

Iniciada la primera década del siglo XXI, el aumento de la violencia tras el fracaso de los acuerdos de paz entre el gobierno de Andrés Pastrana (1998- 2002) y las FARC-

EP, la puesta en marcha del Plan Colombia¹² y la Seguridad Democrática¹³ impulsaría el desarrollo de una ley que articulara, por un lado, la necesidad de generar políticas de incentivo para la dejación y desmovilización de miembros de grupos armados, así como la vinculación de sistema de reparación, verdad, restitución y no repetición la justicia y la consecución de la paz. La ley subrayaría que su objetivo estribaría en facilitar los procesos de paz y la reincorporación individual o colectiva a la vida civil de miembros de grupos armados al margen de la ley, garantizando los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia y la reparación.

Esta ley incorporaría además la alternatividad de pena, esto es, penas alternativas con la finalidad de que los miembros procesados por la justicia contribuyan a la verdad, la justicia y la reparación. La ley de víctimas sería pionera al introducir estos derechos como mecanismo para la no repetición y la reparación simbólica de las víctimas:

“Artículo 4. Derecho a la verdad, la justicia y la reparación y debido proceso. El proceso de reconciliación nacional al que dé lugar la presente ley, deberá promover, en todo caso, el derecho de las víctimas a la verdad, la justicia y la reparación y respetar el derecho al debido proceso y las garantías judiciales de los procesados

Derecho a la justicia. De acuerdo con las disposiciones legales vigentes, el Estado tiene el deber de realizar una investigación efectiva que conduzca a la identificación, captura y sanción de las personas responsables por delitos cometidos por los

¹² El plan Colombia fue un convenio entre el gobierno colombiano y estadounidense para la modernización del estado colombiano, especialmente en la guerra contra el terrorismo y el narcotráfico. Su firma supuso la agudización de la guerra.

¹³ La seguridad democrática fue una política gubernamental del presidente Álvaro Uribe Vélez que tenía como objetivo radicalizar y agudizar la guerra contra los grupos insurgentes en el país, esta política incidió de manera significativa en el aumento de la violencia.

miembros de grupos armados al margen de la ley; asegurar a las víctimas de esas conductas el acceso a recursos eficaces que reparen el daño infligido, y tomar todas las medidas destinadas a evitar la repetición de tales violaciones.

Artículo 7. Derecho a la verdad. Derogado por el art. 41, Ley 1592 de 2012. La sociedad, y en especial las víctimas, tienen el derecho inalienable, pleno y efectivo de conocer la verdad sobre los delitos cometidos por grupos armados organizados al margen de la ley, y sobre el paradero de las víctimas de secuestro y desaparición forzada.

Artículo 8. Derecho a la reparación. Derogado por el art. 41, Ley 1592 de 2012. El derecho de las víctimas a la reparación comprende las acciones que propendan por la restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción; y las garantías de no repetición de las conductas.

Restitución es la realización de las acciones que propendan por regresar a la víctima a la situación anterior a la comisión del delito. La indemnización consiste en compensar los perjuicios causados por el delito. La rehabilitación consiste en realizar las acciones tendientes a la recuperación de las víctimas que sufren traumas físicos y psicológicos como consecuencia del delito.

La satisfacción o compensación moral consiste en realizar las acciones tendientes a restablecer la dignidad de la víctima y difundir la verdad sobre lo sucedido. Las garantías de no repetición comprenden, entre otras, la desmovilización y el desmantelamiento de los grupos armados al margen de la ley. Se entiende por reparación simbólica toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la

comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, el perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas.

La reparación colectiva debe orientarse a la reconstrucción psicosocial de las poblaciones afectadas por la violencia. Este mecanismo se prevé de manera especial para las comunidades afectadas por la ocurrencia de hechos de violencia sistemática. Las autoridades judiciales competentes fijarán las reparaciones individuales, colectivas o simbólicas que sean del caso, en los términos de esta ley” (Ley 975 de 2005 Artículo 8)

La incorporación de estos elementos con relación a la legislación de los años 90s, advierte el cambio y la comprensión compleja desde el legislativo a la hora de atender el problema del conflicto en Colombia y sus distintas formas de victimización. No bastaba con generar condiciones de alivio temporales, hacía falta incorporar la justicia, la verdad, la reparación y la no repetición con los procesos de negociación con los actores armados.

La reparación ocuparía un lugar fundamental en la presente ley y no solo sería entendido como el acceso a crédito financiero para la estabilización económica, sino que incorporaría elementos de carácter material y simbólico: “Artículo 44. Actos de reparación. La reparación de las víctimas de la que trata la presente ley comporta los deberes de restitución, indemnización, rehabilitación y satisfacción.” (Ley 975 de 2005 Artículo 8)

A su vez, esta ley incorporaría el *Deber de memoria*, como acto de reparación simbólica y como herramienta para la comprensión holística y compleja del conflicto

armado colombiano, los orígenes de los actores y, sobre todo, el lugar de las víctimas en él.

El desarrollo legislativo de la década de los 90s fue la antesala para la vinculación en un solo marco legislativo de las condiciones de prevención, reparación y atención de las víctimas y, a su vez, también influyeron en los cambios normativos los requerimientos para la negociación y desmovilización de los actores armados ilegales. Es a partir de ellos, y las evaluaciones de la Corte Constitucional, que se incorporarían los cambios legislativos en relación a la reparación y justicia, que darían paso al desarrollo de la ley de víctimas 1448 del 2011.

8.4 Ley 1448 del 2011

Esta ley configuraría todo un marco legal e interpretativo a la hora de comprender el conflicto armado y los mecanismos de reparación y no repetición, En esta ley se incorporaron elementos de reparación simbólica, entre los que se encuentra el desarrollo de mecanismos de memoria e historia de las dinámicas del conflicto con el fin de advertir las causas originarias que dieron paso a estas estructuras y a su vez, mecanismos para la visibilización de las víctimas

Es así que se establece a esta ley como un conjunto de medidas judiciales, administrativas, sociales y económicas, individuales y colectivas, en beneficio de las víctimas de las violaciones de derechos humanos contempladas en el artículo 3º, dentro de un marco de justicia transicional, que posibiliten hacer efectivo el goce de los 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.

La ley de víctimas también añadiría un capítulo para la violencia sexual, el derecho a la dignidad, y los mecanismos administrativos para la gestión e identificación de la restitución y reparación simbólica y material de las víctimas. Podríamos señalar que la ley del 2011 tendría en ella todas las discusiones, vacíos y críticas planteadas a las Leyes 104 De 1993, Ley 418 De 1997, Ley 387 De 1997, Ley De Justicia Y Paz; esto marcaría un hito jurídico y abriría un campo de acción social y jurídico para los desplazados. (Silva, 2016).

En suma, la figuración de la reparación simbólica en las víctimas del conflicto se deriva de la autoevaluación de los procesos de paz y justicia que no tuvieron buen puerto y que demostraban la necesidad de la verdad y la representación como un lugar fundamental para la no repetición

8.5 Arte, violencia y reparación simbólica en Colombia

Históricamente el territorio colombiano ha sido escenario de diversos conflictos armados. La centralidad que estos han tenido en el desarrollo social, político, cultural, e institucional ha demandado una gran atención no solo por humanistas sino por artistas que han dado cuenta de las dificultades de lo que ha significado el conflicto en Colombia, pues “el terreno artístico denuncia los comportamientos y hábitos sociales, reflexionando sobre las formas que ha repercutido la violencia en los diversos ámbitos culturales” (Guadarrama, 2019)

Estos estudios visuales emergen en el espacio abierto por movimientos intelectuales y sociales que han generado el llamado giro cultural¹⁴; este giro ha beneficiado principalmente a la lingüística, semiótica, retórica y otros modelos de textualidad en torno a la reflexión crítica sobre el arte, los medios de comunicación y otras formas culturales, dejando la imagen en un papel subordinado frente al texto escrito; esto se ve reflejado en el simple uso de la imagen como fuente de datos, sistema de significado o indicios de climas culturales que corresponden a cierta época.

Jesús Martín Barbero, advierte este desplazamiento de la imagen como elemento de análisis de las representaciones culturales y las formas de existencia, llamando a esto como “Mal de ojo” pues impide que los intelectuales (especialmente los colombianos) consideren ciertos artefactos (telenovelas, imágenes) como dignos de una reflexión seria y pertinente a diferencia de países como Chile o Brasil. “el campo visual es una pieza central en un nuevo sensorium que se articula a lo largo de las décadas de los ochenta y noventa a partir de la emergencia del discurso multicultural y del desarrollo de nuevos actores y formas de comunicación” (Barbero, 2017)

En cuanto al giro cultural, implica el descubrimiento de las formas en que se lee las imágenes, sean estas fílmicas, performáticas, fotográficas, entre otras (Visión, mirada, vistazo, placer visual, interpretación, desciframiento del espectador) y es de donde se desprende el desarrollo de lo que hoy en día es denominado estudios visuales puesto que desde allí se puede identificar nociones de identidad, pertenencia, memoria, cultura,

¹⁴ Para (Escobar , Dagnino, & Alvarez, 2001) la agenda de lo cultural sitúa la condición existencial como elemento fundamental de la comunicación humana y por tanto, de la acción política.

experiencia, vivencia, entre otras. Es decir, el análisis de imágenes, es el análisis de las formas de representación y significación social.

Siguiendo este orden de ideas, se puede identificar a la pintura como dispositivo de denuncia social y política, como una figuración de imágenes que evidencian el horror, la violencia, la impunidad de la violencia en Colombia, presentada por la artista Débora Arango, en donde “el valor de sus obras no consiste tanto en su estética peculiar, sino más bien en las temáticas políticas y sociales que las clasifican como importantes medios de la cultura de la memoria. Son testigos de una época oscura, cuyos detalles aún no forman parte de la maltratada memoria histórica oficial, erigida, instalada e impresa en forma de monumentos, museos y libros de texto”. (Schuster)



Figura 16. Pintura “la República” de Débora Arango



Figura 17 Acuarela “El tren de la muerte” de Débora Arango



Figura 18 Acuarela “Masacre del 9 de abril” por Débora Arango

En Arango, la memoria se constituye sobre las historias fragmentadas, las historias de los vencidos, su pintura realiza una lectura a contrapelo (Benjamín, 2013; Echeverría, 2015) pues en últimas, la memoria comprende esta lógica de recuperar la complejidad del hecho social y de reivindicar a los sujetos invisibilizados y silenciados por la historia y la violencia, tal como lo desarrolla Arango pues visualiza en sus pinturas a los actores que desaparecieron por la acción violenta estatal.

Por otro lado, otra artista que brinda un reconocimiento a la memoria del país es la escultora Doris Salcedo, quien presentó una instalación en el centro de Bogotá. Se trataba de una intervención del espacio público, en la que suspendió 280 sillas de madera del techo del Palacio de Justicia a pocos centímetros del mármol de la fachada, para conmemorar los años de su violenta toma y retoma.

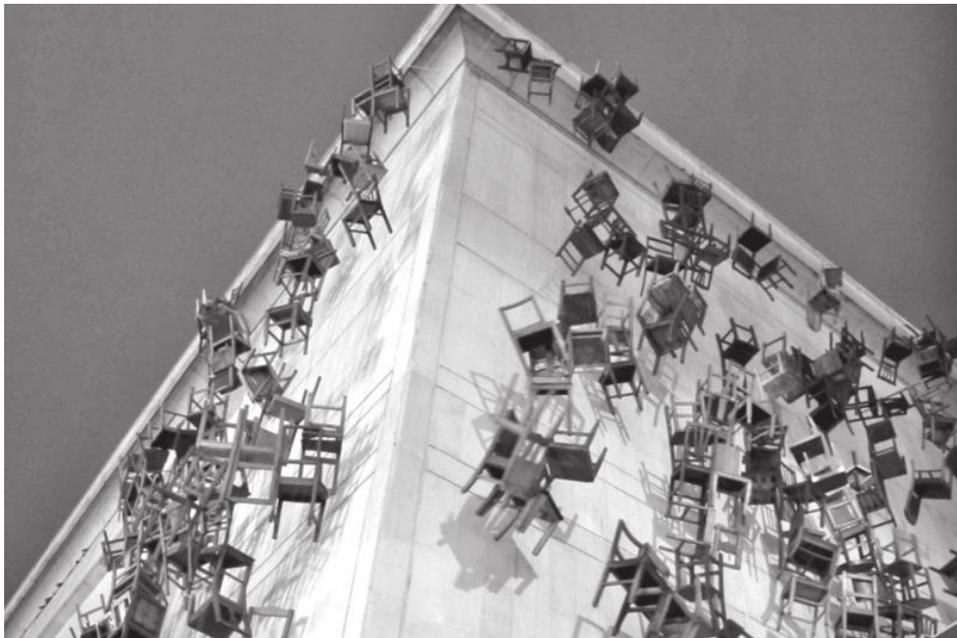


Figura 19. Instalación “Cotidiano para la Batalla” Doris Salcedo



Figura 20 Instalación “Cotidiano para la Batalla” Doris Salcedo

Para Salcedo, el uso de las herramientas cotidianas de los magistrados, así como de la rutina escolar y de la vida diaria, permite ubicar dos elementos fundamentales, por un lado, cómo la violencia perturba la cotidianidad, la despoja, la “tira por los aires” y, a su vez, cómo se naturalizó la violencia, la batalla, en la vida social colombiana. Esta imagen no sólo es el homenaje a las víctimas de la toma y retoma del palacio, sino a su vez, un llamado de atención a la sociedad para no perpetuar en la cotidianidad la violencia.

Por tanto, la elección de estas dos artistas se justifica por su reconocimiento en el país y por los momentos históricos que retratan, ya que estas representaciones son fundamentales para comprender y reflexionar sobre los procesos y estructuras de socialización colombiana, especialmente en lo relacionado con la violencia.

El arte, en todas sus formas, tiene el poder de transmitir mensajes profundos y emotivos que conectan con el público a nivel emocional e intelectual. En el caso de estas artistas, sus obras reflejan momentos históricos turbulentos y traumáticos en Colombia, lo que les otorga un papel relevante como cronistas y testigos de la historia. Sus trabajos permiten que las personas puedan ver y comprender la realidad desde diferentes perspectivas y sensibilidades, generando así una toma de conciencia crítica.

El hecho de que estas representaciones artísticas aborden de manera directa la violencia y sus impactos en la sociedad, constituye un enfoque crítico que busca desestabilizar la normalización y resignación que ha caracterizado, en cierta medida, la relación de la sociedad colombiana con dichos problemas.

8.6 Cine documental en Colombia

“Entendemos el cine como un testimonio auténtico del acontecer social que se comporta como una fuente popular. El cine nos muestra con mucha fruición ese mundo que nos rodea y que reconocemos con más facilidad allí en la pantalla que el que enfrentamos a diario y terminamos por rechazar y guardar en la gaveta de la mesa de noche antes de dormirnos” (Vargas , Fuentes , Perez, & Gonzales , 2018)

En Colombia, han surgido diversas formas de documentar la realidad para llevarlas al público general, desde el surgimiento de los primeros periódicos, las pinturas de grandes artistas, las narrativas populares, las canciones, el teatro, hasta la llegada del cine. A inicios de siglo XX, con la llegada del cine a Colombia, surge una nueva forma de hacer imágenes y de representar la realidad; una puesta que se enfocaba en escenas en movimiento y cortas que reconstruyen la cotidianidad y que narraban una serie de paisajes y dinámicas entorno a culturas regionales y nacionales, imágenes que contribuyeron a mediados de los años 30 al periodismo, la publicidad, la crónica social y que, sólo hasta la década de los años 60, influenciado por los cambios de la nueva ola del cine Francés y del cine directo estadounidense y canadiense, se renueva para dar surgimiento al cine documental¹⁵. (Álvarez C. , 1989; Salcedo, 1981).

Este giro en el mundo del cine respondía a su vez, a las apuestas latinoamericanas, especialmente desde las artes críticas y de perspectivas de izquierda en demandar apuestas

¹⁵ Cabe advertir que, según (Romero, 1955) la primera película documental, de corte étnico, fue *Carnaval de Barranquilla en 1914*, producida por el fotógrafo italiano procedente de Argentina, Floro Manco, podría ser el primer documental formalmente autónomo que se hizo en Colombia.

de reformas o cambios estructurales en las sociedades regionales, (Sanjinés, 1979) de hecho, desde las perspectivas heterodoxas del marxismo, se identificó la importancia de la lucha cultural y periodística, enfatizando en las apuestas documentales (Matterlat, 2021; Taufic, 2012) para subrayar las condiciones de vida, la explotación y las falacias del cine de la industria cultural, es así que el cine documental:

El documental se ha convertido en la nave estandarte del cine de compromiso social y de una visión distintiva. Las películas documentales hablan de situaciones o eventos reales y respetan los hechos conocidos; no introducen hechos nuevos e inverificables. Hablan directamente, más que de manera alegórica, sobre el mundo histórico. (Bermúdez Bríñez, 2010).

Como se observa, el cine documental tiene como objetivo representar la realidad, con todas sus aristas, especialmente en el sentido de la denuncia, es por esta razón que, como advierte, Nichols (2013) el documental es una forma o mecanismo de dar voz a los sujetos que no pueden o tienen los mecanismos para visibilizarlos, de visibilizar sus condiciones y experiencias con el objetivo de sensibilizar a los observadores de lo ocuriente más allá de su cotidianidad.

De este modo, el cine documental se forma desde un carácter social el cual aborda dicha condición bajo la voluntad de darle función política al cine, de trabajar bajo las urgencias de las coyunturas políticas de la época, de ser una disputa hegemónica por la visibilización y problematización de los asuntos públicos. Ahora bien, entre los primeros y más importantes exponentes del cine documental se encuentra Marta Rodríguez, Jorge Silva, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Oscar Ocampo, Luis Alfredo Sánchez, Lizardo Díaz Muñoz, Francisco Norden, Leopoldo Pinzón, Fernando Laverde, José María Arzuaga y

Diego León Giraldo, en todos estos, la denuncia sobre la condición de los más empobrecidos, las relaciones de poder de la cotidianidad o la denuncia a la totalidad del sistema se hicieron presentes.

El caso más representativo de esta perspectiva crítica y reflexiva se puede encontrar en uno de los primeros documentales de corte socio- antropológico de América Latina y Colombia, desarrollado por Marta Rodríguez, Jorge Silva: Chircales.

En este documental los cineastas realizaron la descripción de las condiciones estructurales (políticas, culturales, religiosas, y productivas) de la Bogotá periférica dedicada a la producción de ladrillos artesanales. En esta pieza cinematográfica se

evidencia las difíciles condiciones sociales y laborales de las familias productoras y la docilidad de dicha población por su permanente grado de vulnerabilidad social.

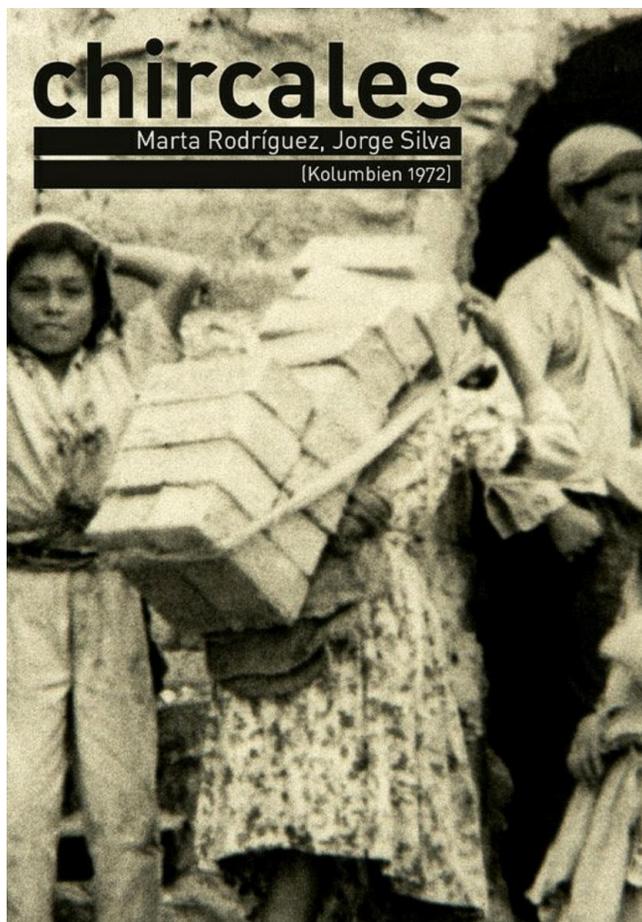


Figura 21. Documental “Chircales”

De los mismos autores y su lógica de denuncia se encuentran los documentales *Campesinos y Planas, testimonio de un etnocidio (las contradicciones del capitalismo)*

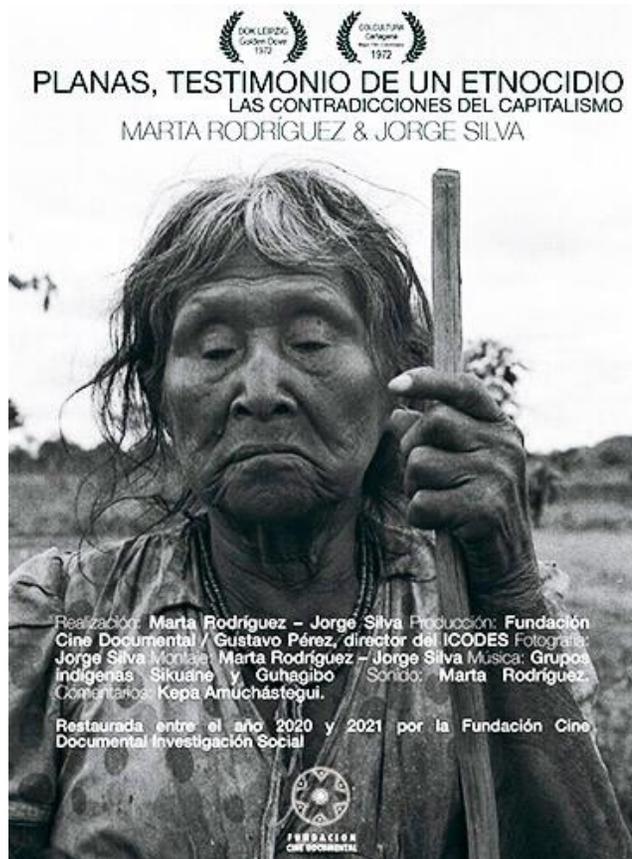


Figura 22 . “Planas, testimonio de un etnocidio”

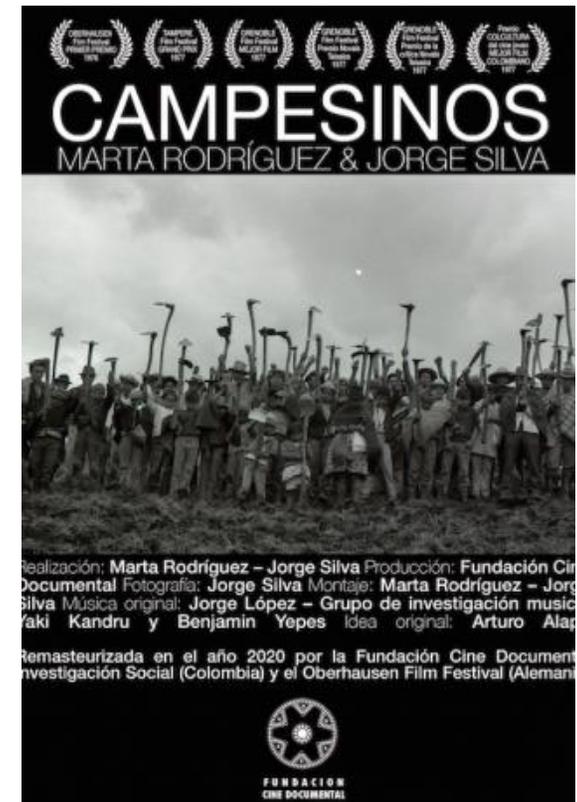


Figura 23. “Campesinos”

En estas dos apuestas cinematográficas, los autores advierten de las condiciones oprobiosas por las que pasan los indígenas y campesinos del país, en el documental *Campesinos*, se concentran en comprender y señalar cómo la significación de la tierra y las experiencias de despojo y limitación de acceso, permite a estos grupos sociales organizarse en la reivindicación de sus derechos, por su parte, en el documental *Planas*, se relata la masacre de la comunidad indígena de las Planas, Meta, luego de que se organizaran para sostener una autonomía productiva y comercial, situación que afectaría económicamente a los terratenientes que, sobre la explotación de esta población se enriquecía, de tal manera que, con la finalidad de destruir la organización social y despojar de la tierra a los indígenas, inician acciones bélicas contra la población civil.

Como se observa, el cine documental en Colombia, realiza énfasis en las estructuras de dominación y de las que se deriva el ejercicio de la fuerza (Sanchez G. , 1995) de allí que Martha Rodríguez advierta la relación entre despojo, explotación, racismo desigualdad y violencia, todas estas variables edificadoras de la sociedad colombiana que han funcionado como factores reproductivos de la violencia (Pecaut, 1995).

La importancia del documental que subraya estas relaciones entre formas estructurales y acciones sociales, especialmente de contingencia, permite a la audiencia reconocer la complejidad de la realidad y sensibilizarla frente a escenarios de desigualdad, opresión, dominación, exclusión, explotación y violencia que sin duda demanda la sociedad colombiana que se ha visto impulsada a mecanismos de desinsensibilización a la muerte y dolor de otros por el conflicto interno (Barrero, 2006).

La reconstrucción de los hechos, formas, actores, mecanismos y consecuencias de la violencia, y visibilizar dicha realidad a terceros, permitirles acceder al dolor, es el

mecanismo más eficaz para el desarrollo de la formación de subjetividades empáticas, reflexivas frente a las implicaciones socioemocionales de la violencia en el país:

Una de las expectativas fundamentales del documental es que los sonidos y las imágenes tienen una relación indicativa con el mundo histórico. Como espectadores confiamos en que lo que ocurrió frente a la cámara ha sufrido escasa o nula modificación para ser registrado en celuloide o cinta magnética. Se nos pide que demos por supuesto que lo que vemos habría ocurrido prácticamente del mismo modo si la cámara no hubiera estado allí (Nichols, 1997, pág. 58)

Es en este sentido que los documentales que a continuación se analizaran fueron contruidos. Tienen la finalidad de reconocer la violencia, sus formas, lógicas y operadores con el fin de sensibilizar a la sociedad colombiana impidiendo la repetición de los hechos, de permitir el acceso al horror para impedirlo de nuevo.

9 Resistir desde el cine documental: Memorias sobre las víctimas del paramilitarismo

Como ya se ha señalado en este documento, el paramilitarismo ha sido un fenómeno político, económico, social y cultural que ha desarrollado los índices de victimización más altos en el país, no obstante, dada su relación íntima y casi originaria con el poder político, las lógicas, estructuras, dinámicas y actores en el desarrollo del paramilitarismo y sus dinámicas de victimización y desarrollo de la violencia han sido silenciados a lo largo de la historia del país.

A este silencio institucional y político sobre el principal actor en la generación de víctimas del país, se suma la construcción narrativa del conflicto que centra la atención solo en los grupos insurgentes e incluso justificando el desarrollo del paramilitarismo como el mal menor para el control de la agenda de la subversión colombiana (Rueda, 2004).

Dicha concentración en solo un tipo de actor del conflicto no ha permitido que se reconstruya la realidad sobre el paramilitarismo, sus delitos, sus formas de accionar, sus relaciones con el establecimiento¹⁶ y, sobre todo, las víctimas que dejaron a su paso.

Para impedir el olvido institucional, especialmente desde el poder político ejecutivo, las víctimas por medio del uso de repertorios de acción jurídica accedieron a la verdad y la reparación material y simbólica por medio de la justicia colombiana, los documentales “Que los perdone Dios” y “Los Hijos del pueblo del agua” son dos ejemplos de la resistencia no violenta por la memoria y la reparación por medio del cine documental.

¹⁶ Poder político y económico

9.1 Que los perdone Dios: Memorias del paramilitarismo en Norte de Santander

El documental realiza la reconstrucción de la presencia paramilitar en el Norte de Santander, especialmente del bloque “Fronteras” de las AUC dirigido por Jorge Iván Laverde Zapata, alias "El Iguano", bajo el mando de Salvatore Mancuso y Carlos Castaño.

Como lo menciona este documental, este grupo ilegal se instaló con 200 hombres a finales de la década de los 90 y principios del 2000 ejerciendo presencia militar y acompañamiento armado al ejército en la disputa contra- guerrillera en la región, a su vez, el paramilitarismo funcionó como mafia en todo el departamento ejerciendo extorsiones a comerciantes, en rutas de acceso a las ciudades, y a su vez, operó como mecanismo de desaparición forzada y asesinatos sistemáticos contra las poblaciones vulnerables y marginadas como: consumidores de alucinógenos, habitantes de calles, expendedores de drogas, integrantes de la comunidad LGTBIQ+, entre otros.

A su vez, este bloque propinó múltiples formas de victimización en la población santandereana, estos no solo propinaron procesos de desplazamiento forzado al campesinado o los habitantes de las periferias de las ciudades por los combates, sino además generó actos de violencia sexual, extorsión, asesinato, despojo de tierras, desaparición forzada, discriminación, homofobia, xenofobia. Según el propio documental, en 5 años de presencia paramilitar, se estima que alrededor de 10.000 personas fueron asesinadas por este actor ilegal, especialmente en las masacres en masa desarrolladas como forma de ajustamiento o “disciplinamiento” social.



Figura 24 fotograma Qué los perdone Dios (QLPD)

Este documental reconstruye la presencia del paramilitarismo en la región por medio de las experiencias de dolor, miedo, soledad y muerte de las víctimas del conflicto, especialmente desde los familiares de las personas asesinadas por los miembros del Bloque Fronteras, es así que, el documental recorre las experiencias de cada una de las víctimas en su proceso de violencia y subraya, mediante la narración en off y la narración de la víctima, la relación entre las condiciones estructurales del conflicto armado (despojo y narcotráfico) con las condiciones vivenciales de la muerte y el abuso por parte de los paramilitares para con ellos.

Este hilo narrativo lleva al espectador a sumergirse en el dolor, el miedo, la angustia de los habitantes de las zonas y, a su vez, comprender el porqué de la impunidad de las actuaciones, pues en el documental se establece que el fortalecimiento del paramilitarismo

responde a la relación entre los sectores empresariales, el Estado y el narcotráfico que permitió la operación de grupos armados sin control y persecución judicial alguna. A su vez, el documental establece una lógica narrativa que culmina este proceso de dolor e identificación de las lógicas de violencia y reproducción del paramilitarismo, con la importancia de la reparación simbólica de sus familiares, la importancia de la paz y la posibilidad de la no repetición de los actos de violencia.

Ahora bien, son múltiples las significaciones y representaciones que se identifican en el documental que dan cuenta de las formas de experimentar la violencia por parte de las víctimas, así como de analizar el papel de las instituciones locales y nacionales en el tratamiento de esta compleja situación.

9.1.1 Las víctimas, una representación sin rostro

Sin lugar a dudas el principal actor de la modernidad ha sido el sujeto, especialmente el sujeto de poder. (Dussel, 2006) Este sujeto es quien ha sido representado a lo largo de la historia y de las apuestas cinematográficas. Colombia no ha sido la excepción a la hora de la representación de los sujetos hegemónicos de la historia. En parte, la representación fílmica y la elaboración histórica han centrado sus análisis sobre los principales actores del conflicto, especialmente en líderes de las fuerzas armadas, guerrilleras y paramilitares, ubicando la centralidad del conflicto en los sujetos que ejercen el poder y la violencia, esta situación ha impedido la posibilidad que los sujetos subalternos, especialmente los sujetos carentes de poder y ejercicio de violencia sean representados en la memoria e historia colombiana.

Esta imposibilidad del habla del sujeto subalterno, el sujeto víctima, no solo ha respondido a la estructura de poder de la modernidad (clase, raza, género, principales variables de la vulnerabilidad y la violencia en el conflicto armado (CNMH, 2018)) sino que, a su vez, responde a que las estructuras sociales perpetúan la impunidad e impide la verdad sobre quienes han sufrido a la violencia, esta doble condición se puede observar en el documental “Qué los perdone Dios”.



Figura 25 Fotograma “Callados la boca” documental QLPD

La manera de la representación de las víctimas en el documental tiene como objetivo indicar la oscura condición de ser víctima, no solo por sufrir el mismo hecho de la violencia, sino los elementos derivados del mismo, el estigma, la persecución por parte de los actores armados e institucionales que promovieron, ejecutaron o no impidieron los hechos de la violencia, las enfermedades de salud física y mental derivados de los hechos

de violencia que no puede ser reparado sin un sistema integral de justicia y reparación, como también la ausencia de su voz a la hora de comprender el conflicto.

El acallamiento de las víctimas silencia las experiencias más dolorosas e inhumanas del conflicto y resta responsabilidad a los actores armados y al Estado en el desarrollo de estas.

La representación de la víctima advierte que, la ausencia de una paz estable y duradera sostiene una potencial posibilidad de re victimización, y de allí que estas, en el documental, recurrentemente se les visibiliza sin rostro, no solo como representación de los millones de víctimas en el país, sino, sobre todo, en la vulnerabilidad permanente de la revictimización. Como bien señala El Centro Nacional de Memoria Histórica, en los procesos de victimización se articulan múltiples variables, pues las víctimas sufren no solo por el asesinato de familiares, sino por el despojo de sus bienes, desplazamiento forzado, violencia sexual, entre otros hechos victimizantes, lo que sin duda agrava la violación de sus derechos humanos y su condición de vida.

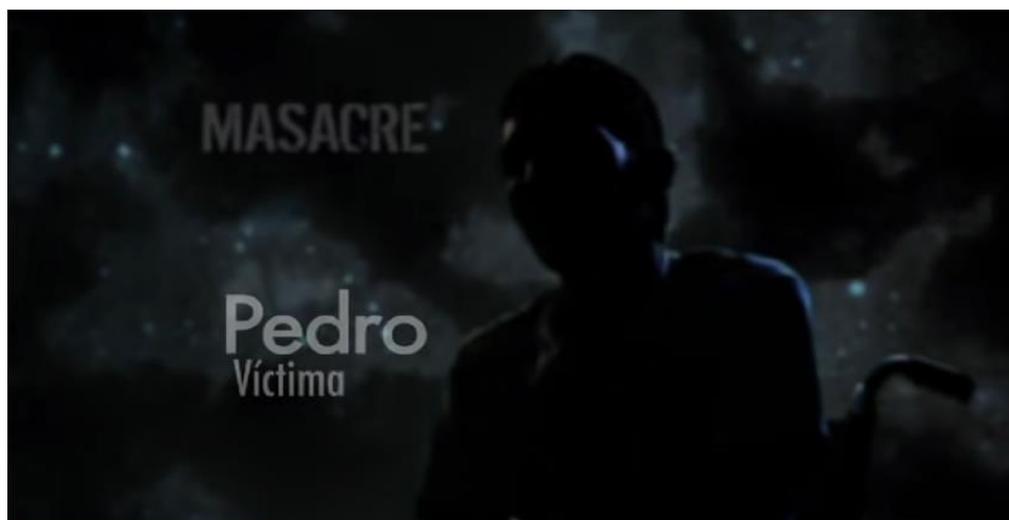


Figura 26. Fotograma “Masacre” documentalQLPD

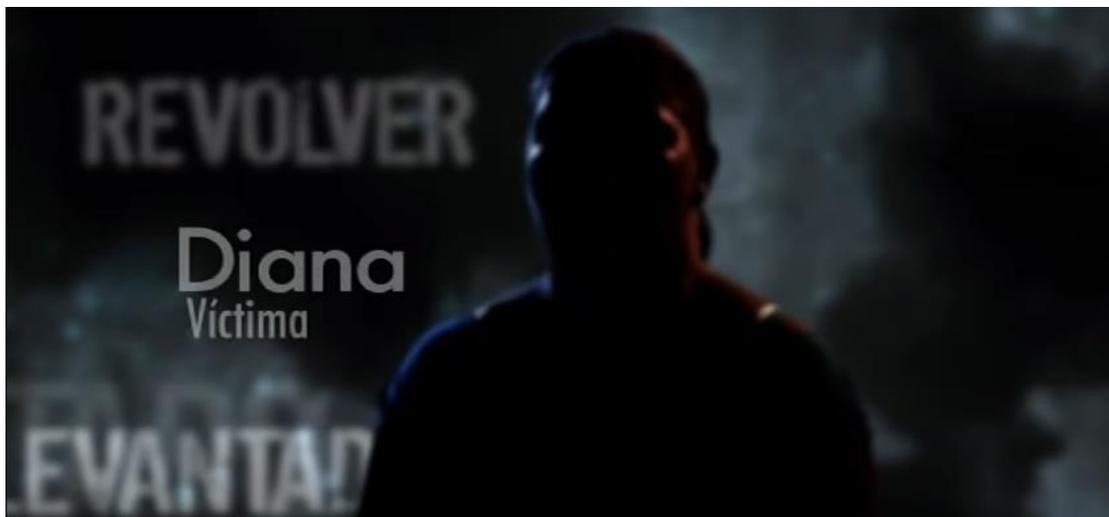


Figura 27 Fotograma “Revolver” documental QLPD

A su vez, en un documental que aborde temas relacionados con la victimización, la violencia y la resistencia, la utilización de la imagen, el fondo, las palabras y el alto contraste pueden tener un impacto significativo en el espectador y permitirle reconocer y comprender mejor las formas cotidianas de las personas que sufren violencia y cómo resisten ante las adversidades, cabe resaltar que hay una voluntad de proteger la identidad de cada uno (a) de ellos al no evidenciar sus rostros.

A continuación, abordaré cómo cada uno de estos elementos contribuye a la narrativa del documental:

La imagen: La selección cuidadosa de imágenes de las víctimas puede humanizarlas y evocar empatía en el espectador. Al mostrar a las personas afectadas por la violencia, se les da una voz y se resalta su dignidad y lucha. Las imágenes pueden mostrar expresiones faciales, gestos y situaciones que transmitan las emociones y la realidad de las circunstancias en las que viven las víctimas.

El fondo: La elección del fondo puede proporcionar contexto y reforzar la narrativa. Por ejemplo, si se muestran escenas del entorno en el que las personas viven, trabajan o sufren la violencia, esto puede resaltar las condiciones socioeconómicas y culturales que influyen en su experiencia. El fondo también puede incluir símbolos o referencias visuales relacionadas con el conflicto o el contexto político-social en el que se desenvuelven las víctimas.

Las palabras: La narración y las palabras utilizadas en el documental pueden guiar al espectador a través de la historia y proporcionar contexto adicional. Los testimonios de las propias víctimas, sus relatos y experiencias, pueden ser una poderosa herramienta para que el espectador comprenda el impacto de la violencia en sus vidas. Además, las palabras pueden resaltar la resistencia, las estrategias de supervivencia y la búsqueda de justicia de las personas afectadas.

El alto contraste: El uso de alto contraste en la imagen puede enfatizar ciertos elementos y crear un ambiente más impactante y emotivo. La aplicación del alto contraste puede resaltar la desigualdad, la tensión y las dinámicas de poder presentes en el documental. También puede ayudar a destacar visualmente las condiciones difíciles en las que se desenvuelven las víctimas, subrayando su resistencia ante la adversidad.

En conjunto, estos elementos visuales y narrativos permiten al espectador tener una visión más completa de la realidad de las víctimas, cómo enfrentan la violencia, cómo conviven con los victimarios y cómo enfrentan barreras institucionales que dificultan la búsqueda de justicia.

Figura 28 Fotograma “Autoridad y confianza” documental QLPD



La representación lúgubre de las víctimas advierte y sensibiliza al espectador sobre las consecuencias de la actuación del Estado en el desarrollo de grupos armados ilegales y subrayando a la memoria como el dispositivo de denuncia y resistencia frente al acuerdo fatal entre política y armas que ha sostenido las estructuras de poder y acumulación en el país.

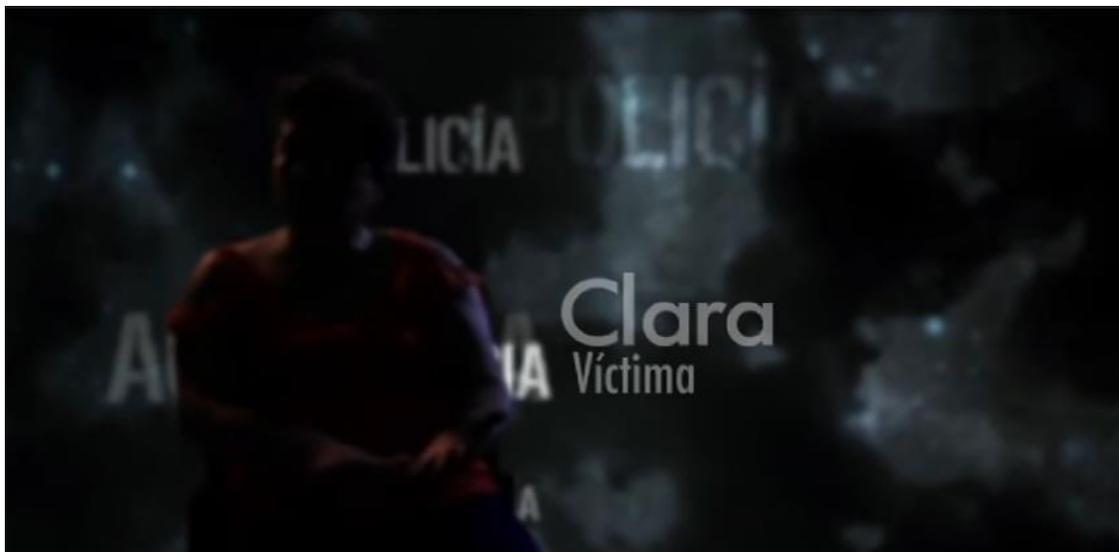


Figura 29 Fotograma “Policía” documental QLPD

Las víctimas permiten identificar la relación estructural entre la ampliación y fortalecimiento del paramilitarismo y la fuerza pública. Que sean estas, a partir de sus experiencias las que develen esta alianza ilegal, permite al observador, reconocer las estructuras que por años han instituido los dispositivos no solo del despojo sino, además, del cierre del sistema político, pues como bien se sabe la violencia, especialmente la paramilitar impidió la ampliación y ejercicio democrático del campo popular y de las perspectivas de izquierda democrática.

Es así como, el documental establece dicha función de represión política y estructura de clase señalando el asesinato sistemático de militantes del partido político de izquierda La Unión Patriótica. El asesinato de sus miembros respondía a una desterritorialización de las apuestas populares de poder y sostener al Estado como instrumento de clase.

9.1.2 Víctimas con rostro:

A lo largo del documental llama la atención que son pocas las víctimas que tienen rostro, que se les puede identificar como sujetos específicos, que vemos sus lágrimas y gestos. ¿A qué responde que estas víctimas si tengan rostro? ¿Qué se busca?

Estas representaciones se dividen en dos grupos, por un lado, las víctimas de corte político y, por otro lado, las víctimas de la tercera edad.

En el primer grupo se representada la muerte de un líder político de la izquierda progresista nacional, derivada de un acuerdo de paz entre el Estado colombiano y la guerrilla de las FARC- EP en los años 80s.

La imagen de sus familiares recordando los imaginarios que motivaron la acción política, los valores democráticos, solidarios, de justicia y distribución de la agenda política de los movimientos progresistas, indica la necesidad de reconocerlos, de identificar las apuestas críticas frente al poder político tradicional y reconocerle un rostro, un sujeto, un líder.



Figura 30 Fotograma “Porfidio, hermano de líder político asesinado” documental QLPD.

Por otro lado, se representan a las víctimas, a los ancianos. En esta representación de la vejez se significan tres condiciones, por un lado, la larga historia del conflicto que ha marcado las generaciones de los últimos 50 años, generaciones que no han conocido la paz. Por otro lado, hace énfasis sobre la principal población victimizada, son los jóvenes quienes

mayoritariamente mueren en la guerra en Colombia, ya sea por ser soldados o militantes de grupos armados, ya sea como personas asesinadas de manera extrajudicial, o por la mal llamada limpieza social, son la población que tiene más riesgo de morir (Infobae, 2021; Castro, 2021).



Figura 31 Fotograma “Rafael” documental QLPD

Esto deriva en el tercer elemento. La muerte de los seres queridos o familiares de una persona de la tercera edad la sitúa en una doble condición de víctima, no solo por la pérdida de sus familiares sino por la condición de vulnerabilidad y desprotección a la que se ve sometidos por la ausencia de una red familiar que los soporte.

Las ancianos del documental permiten representar y significar, no solo la difícil condición de la vejez, sino además, de la soledad de su dolor, pues como bien señala (Elías, 2009) la sociedad occidental, especialmente la moderna, carece de reflexividad en relación a la condición de vejez, a la difícil experiencia de perder ciertas capacidades física,

mentales y, peor aún, en sociedades con altos índices de informalidad que sitúa a los ancianos a condiciones de precariedad.

Figura 32 Fotograma “Ana, persona de la tercera edad” documental QLPD



Un ejemplo es la imagen de Ana, una adulta mayor víctima del paramilitarismo, quien valientemente narra los acontecimientos acaecidos y resalta la profunda soledad que este trágico suceso ha dejado en su vida.

La historia de Ana es un testimonio impactante de los efectos devastadores que la violencia y el conflicto armado pueden tener en la vida de personas inocentes. Su experiencia representa el dolor y el sufrimiento que enfrentan tantas personas vulnerables que han sido afectadas por estos actos atroces.

En su relato, Ana comparte los detalles de cómo el paramilitarismo irrumpió en su comunidad, generando un ambiente de terror y desesperanza. Además de los daños físicos y

materiales que sufrió, lo que más resalta en sus palabras es el profundo sentimiento de soledad que la embarga. La pérdida de seres queridos y la destrucción de la red de apoyo social y emocional que una vez la rodeo.

9.1.3 Memoria y paz: la redención de las víctimas

Un elemento fundamental en el documental es el lugar de la redención en las víctimas, este se deriva luego de que se inicia el proceso de diálogos de rendición del paramilitarismo ante el Estado colombiano en el proceso conocido como Justicia y Paz, este permitió develar algunas estructuras del poder político y sus relaciones con el paramilitarismo que, a su vez, disminuyó su actuar y presencia en el departamento de Santander. En el documental, la justicia derivada de los tribunales de paz, (justicia transicional por verdad y reparación) les permitió a las víctimas conocer el paradero de sus seres queridos, reparar simbólicamente el nombre de sus familiares asesinados y construir memoria de los hechos para impedir su repetición, esta escena adquiere una importancia trascendental en el contexto del relato narrado. Esta imagen se convierte en un poderoso símbolo que destaca la esperanza y la redención: La luz que envuelve la escena simboliza la esperanza y la redención del dolor sufrido por las víctimas. La justicia transicional puede representar un punto de inflexión, donde se abren oportunidades para un futuro más justo y reconciliado, a pesar de las profundas heridas del pasado.

El poder transformador del documental: El hecho de que esta imagen sea presentada en el documental le otorga una dimensión adicional. El documental como medio tiene la

capacidad de llegar a audiencias más amplias, transmitir emociones, despertar conciencias y movilizar acciones para apoyar la justicia y la reparación de las víctimas



Figura 33. Fotograma “Víctima iluminada” documental QLPD

Es común que, al finalizar un documental, se active un mecanismo que brinde voz a los sujetos representados en la película. Esto puede ser a través de testimonios directos, entrevistas o narraciones en primera persona. Esta estrategia permite que las voces de los protagonistas resuenen en la mente del público, invitándolos a reflexionar sobre las problemáticas expuestas y cuestionar su propia percepción de la realidad.

En conclusión, parte del cine documental tiene una valiosa función social al representar la realidad con todas sus aristas, especialmente en el sentido de la denuncia. Al dar voz a aquellos que no pueden o no tienen los mecanismos para visibilizarse, busca sensibilizar a los espectadores y generar actos de no repetición.

9.1.4 Prensa: Denuncia y memoria

La prensa ha sido sin duda un instrumento de múltiples puntos en la historia de la humanidad, un lugar de la memoria, de la denuncia, de la democracia, de la representación y reproducción de estereotipos, sin embargo, en Colombia, la prensa ha sido un lugar clave para la denuncia de las relaciones de los grupos ilegales y el poder político, así como también del resguardo de la memoria de la violación de derechos humanos.

A lo largo del documental, la prensa local aparece como el lugar clave de la visibilización de la violencia, gracias a la prensa, los diferentes hechos de victimización ocuparon un lugar en la agenda pública. La prensa local funcionó como el mecanismo para la visibilización de los problemas públicos, el generador del marco cognitivo que rechazó la violencia, especialmente en la prensa local.

A su vez, la prensa permitió denunciar los hechos y quienes ejercían los actos de victimización por acción u omisión, la denuncia entonces aparece como el lugar político del enmarcamiento: la defensa de la legalidad, la vida y la paz.



Figura 34. Fotograma “Terror paramilitar” documental QLPD



Figura 35. Fotograma "Que se haga justicia" documental QLPD



Figura 36. Fotograma "El poder de la ley" documental QLPD

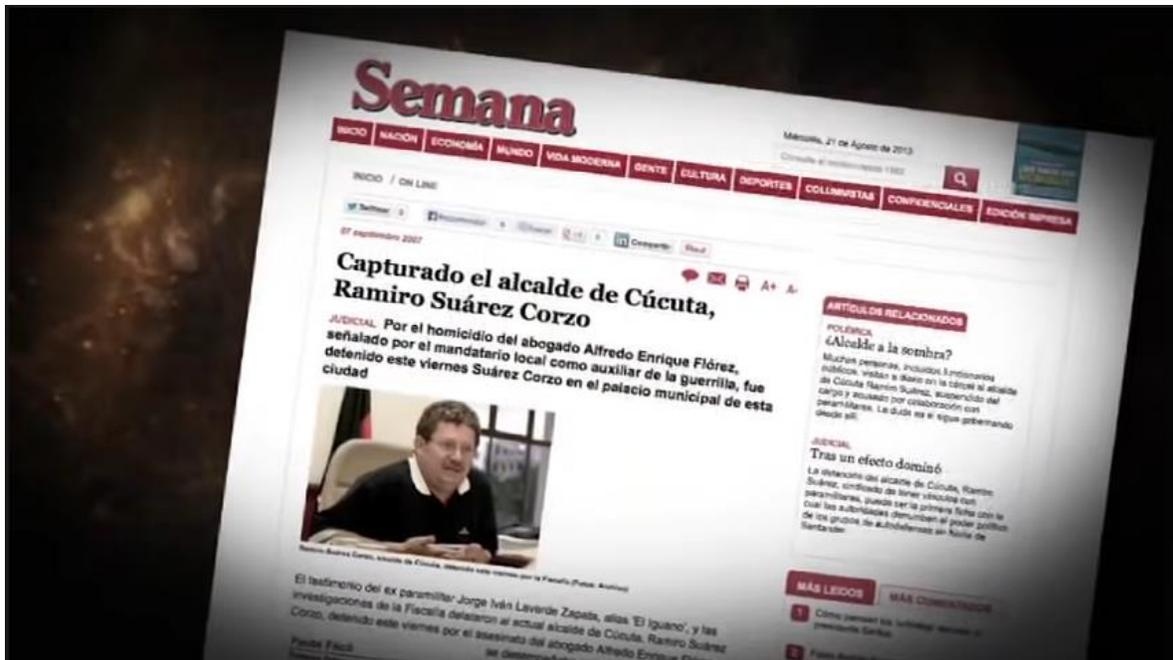


Figura 37. Fotograma “Capturado alcalde” documental QLPD

La representación de la prensa local en este documental permite reconocer su valor democrático, su constante dinámica de vigilancia y control frente a los poderes ejecutivos y armados, su aparición advierte la fortaleza de la palabra para contrarrestar la violencia y el recuerdo de las víctimas, es el dispositivo de la memoria.

9.1.5 Instituciones

Si bien el documental hace énfasis en la memoria y en las víctimas, en señalar sus condiciones, experiencias y consecuencias de las dinámicas del paramilitarismo en la región, es importante advertir la forma en que representa las instituciones y cómo lo hace.

A lo largo del documental aparecen dos imaginarios de institucionalidad: la judicial y la policial.

Sin embargo, el énfasis de la proyección institucional se centra en la rama judicial, esta situación no es menor, pues el documental pretende subrayar la importancia de la justicia, el papel clave de los tribunales de justicia y paz, la fiscalía y la judicatura. No obstante, esta centralidad retira importancia a las instituciones comprometidas con el auge y desarrollo del paramilitarismo, especialmente el poder ejecutivo local, regional y nacional.

No se identifica en el documental las estrategias de estos poderes para la construcción de una paz estable y duradera, así como tampoco se establece si dichos vínculos aún permanecen.



Figura 38. Fotograma “Fiscalía” documental QLPD



Figura 39. Fotograma “Magistrada sala de Justicia y Paz” documental QLPD

El énfasis en la justicia tiene como sentido comprender que la justicia tiene una matriz de reparación, rehabilitación, restitución, satisfacción, medidas de no repetición y reparación simbólica hacia las víctimas



Figura 40 Fotograma “Unidad de intención y reparación” documental QLPD

Por otro lado, en este filme existe una ausencia de sectores de la fuerza pública, especialmente las fuerzas armadas: el Ejército, quien, como se ha establecido en los estudios del Centro Nacional de Memoria Histórica, (CNMH, 2018) tuvo intensas relaciones con el paramilitarismo.

Su ausencia en la representación de las instituciones permite comprender que el Ejército posiblemente continúa atado a las estructuras paramilitares, pues fueron las fuerzas armadas que facilitaron la llegada, crecimiento y violencia de los grupos armados ilegales en la zona, de hecho, trabajaron juntos.



Figura 41. Fotograma “Policía nacional” documental QLPD

La única aparición de la fuerza pública en el documental es la policía departamental, sin embargo, su aparición es fugaz, subrayando su compromiso con el orden público, no obstante, la capacidad operativa de esta es menor a los alcances que el paramilitarismo tuvo en Colombia.

9.1.6 Victimarios

Si bien la idea del documental es reparar simbólicamente a las víctimas, hacer memoria de sus experiencias en relación al conflicto y significar su dolor para la no repetición, el documental tiene una forma particular de representar a los victimarios, por un lado, hace una representación personal, clara de un actor, “el Iguano” y, por otro lado, hace una representación genérica y superficial del paramilitarismo.



Figura 42. Fotograma “Dibujo de paramilitares” documental QLPD

La primera representación del paramilitarismo en el documental es genérica, impersonal, un dibujo, que, si bien representa la maldad, la frialdad y lo lúgubre de este actor armado, esta forma de representación impersonal impide comprender las lógicas que estuvieron detrás de su desarrollo en la región. A su vez, en el documental, al paramilitarismo se le presentó con “imágenes de archivo” esto es, de nuevo en formas genéricas, solo se aprecia a los cabecillas o largas filas de militantes, lo que desdibuja el acontecer de dichos grupos en el departamento de Santander. No dar cuenta de las

estructuras y participantes específicos permite la ambigüedad de los victimarios ¿quiénes son los paramilitares? ¿quiénes lo componen? ¿cómo crecieron? ¿cómo se financian?

Figura 43. Fotograma “paramilitares” documental QLPD



La única representación real del paramilitarismo es el jefe regional, “el Iguano” quien ocupa toda la responsabilidad del mal ejercido, sin embargo, esta forma de vislumbrar al paramilitarismo termina condicionando los actos de violencia y su sistematicidad a una única persona, sin comprender las lógicas sociales, económicas y políticas subyacentes a los actores armados y, por tanto, negando condiciones estructurales del conflicto como el cierre político y la disputa por la tierra.

Como bien señala (Aguirre, 2013) la construcción de la historia solo desde sujetos hegemónicos, personalidades o hechos “relevantes” impide comprender los procesos, contingencias, disputas y apuestas de cada época histórica. La representación del paramilitarismo por solo este sujeto no da cuenta de cómo actores políticos, y privados hicieron parte del paramilitarismo y fueron las bases para su ampliación, de hecho, la ausencia de las fuerzas armadas estatales como actores vinculados al paramilitarismo responde a que solo se presenta el desarrollo de este grupo y sus actos de violencia como la voluntad de un solo individuo: “El Iguano”, impidiendo que se relacione a los demás actores ya mencionados.



Figura 44. Fotograma “El Iguano” documental QLPD

No obstante, se valora la centralidad de la víctima tiene como objetivo salir de la lógica de los victimarios, de sus estéticas y figuras, dar cuenta de la historia de los subalternos y salir, aunque sea de manera gráfica, de los actores de la guerra, en palabras de Mendoza (2022):

Las tanquetas y bolillos, las pistolas y los fusiles, nos mantienen inmóviles en la historia, donde primaba la ley del gorila más grande que se imponía a las malas. En

cambio, los lápices, las cámaras de fotografía, los óleos, nos lanzan hacia lo más excelso de nosotros mismos (...)

{Lo que nos ata a la eterna representación es que} Esos matones, capos, políticos mafiosos y sicarios hayan cooptado nuestras facultades artísticas y nos hayan obligado a girar en torno a ellos. Hemos estado satelizados por sus fechorías, nuestros imaginarios continúan orbitando alrededor de sus vidas insulsas e intrascendentes, ese mi fastidio mi repulsión. (...) Y cuando yo hablo resistencia me refiero también a este punto: a liberar las mentes de esta inmediatez mafiosa que parece condenarnos de mala manera (Mendoza, 2022, pág. 60).

Si bien es loable la centralidad de las víctimas, es igual de importante comprender las estructuras determinantes de la violencia en el país, para contribuir en una reparación holística que suponga la no repetición y la institución de una memoria crítica de las formas y mecanismos violentos que los poderosos utilizaron para sostener la desigualdad, el despojo y el cierre político.

De esta forma, se nos presenta la oportunidad de desentrañar la complejidad con la que la memoria va tomando forma a través de los filmes documentales. Los relatos de los personajes que pueblan estas obras cinematográficas se convierten en valiosos hilos que nos guían a través de los recuerdos y las experiencias.

Las fuentes de información recopiladas, ya sean documentos históricos, testimonios o investigaciones, se convierten en verdaderos tesoros para la comprensión de los sucesos ocurridos. Estas piezas de conocimiento nos ofrecen algunas bases sobre la cual se construyen las narrativas fílmicas, pero no podemos dejar de lado otro elemento esencial en

la construcción de la memoria a través del cine: la forma en que se proyectan las imágenes. Los acontecimientos, las emociones y los detalles que dan vida a la historia, cada encuadre, cada enfoque y cada movimiento de cámara se convierte en una ventana que nos puede llegar permitir apreciar la complejidad de la memoria humana.

Y, por supuesto, los sonidos juegan un papel fundamental. No solo complementa las imágenes, sino que también evoca emociones y sensaciones que se arraigan en nuestro recuerdo. La música, los efectos sonoros y hasta el silencio estratégico se unen para tejer una experiencia sensorial que perdura en nuestro consciente y subconsciente.

Así, es a través de la fusión de estos elementos que se empieza a comprender las formas como se construye la memoria, no solo en el ámbito individual, sino también en el colectivo.

9.2 Los hijos del pueblo de agua

Jamás, como entonces, había reparado tanto en el río. La corriente se enturbiaba porque sus aguas arrastraban tierra. ¿Quién sabe de dónde la traía? (...)

Debía resignarse como la tierra y las raigambres ¿Aquéllas sufrían al verse arrastradas lejos de la barranca? Lo ignoraba, pero en cambio sabía que corazón se apretaba como un puño, ahogando su pecho. ¡Cómo le dolía verse alejado de esa barranca que en invierno desaparecía bajo la creciente! Daba gusto entonces la tierra; de ella brotaban las espigas hacinadas en hermosos cultivos. (Olivella, 1976, pág. 25)

El documental “los hijos del pueblo de agua” es un cortometraje que cuenta los sucesos violentos que se dieron en Nueva Venecia, Magdalena, presentados el 22 de noviembre del año 2000 cuando un grupo de 60 paramilitares pertenecientes al Bloque Norte de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) a cargo de Alias “Estaban” perpetraron una masacre en la que murieron entre 35 y 70 personas, generando a su vez, un desplazamiento de más de 4000 personas.

El documental no solo da cuenta de estos hechos de la violencia, sino que también reconstruye el regreso de la población, la memoria de los hechos y de lo desafiante de rehacer la vida en el territorio después de este suceso.

Este es un pueblo pesquero de origen colonial, indígena, que ha soportado altos niveles de pobreza a lo largo de toda su historia y que ha sido una razón de victimización permanente, incluyendo su condición étnica por la cual también fueron sometidos a



Figura 45. Fotograma “Los hijos del pueblo de Agua” documental LHDPA

Exterminio por parte de la corona española en 1786 las poblaciones indígenas especialmente las comunidades palafitos, que apostaban por su autonomía y libertad.

9.2.1 El sujeto narrador: Las víctimas

La importancia del documental de los Hijos del pueblo del Agua es la absoluta centralidad en la víctima, incluso en la narrativa, no existe, a diferencia del documental anterior, una voz en off que cuente cómo sucedieron los hechos. En este, la víctima, desde su experiencia, sus miedos, angustias y sueños, relata cada momento de los hechos: antes, durante y después de la victimización, esto sitúa de manera central la cotidianidad como la base de la narrativa, como más adelante se demostrará.

Ahora bien, en la representación narrativa del documental se establecen 3 sujetos que concretan el sentido argumental, estos son: los hombres mayores, las mujeres y los niños. Los hombres mayores narran la historia del pueblo, cómo surgió, sus formas de producción, sostenimiento, en ellos, los mayores, se ejemplifica el pueblo mismo.



Figura 46. Fotograma “Obel, víctima” documental LHDPA

Los surcos de sus manos, sus rostros, sus ropas raídas, son la representación de la historia, del paso del tiempo, del recorrido de sus antepasados y de sí mismos, del devenir que hoy constituyen el pueblo.



Figura 47. Fotograma “Pescador” documental LHDPA

Sin embargo, estos rostros de historia, son también la memoria viva del dolor, de la angustia, el desplazamiento, el hambre y la muerte. La centralidad narrativa de la víctima y

del primer plano argumental, permite dar cuenta del dolor en sus rostros, el vacío que genera la victimización y la dificultad de la reparación emocional de la guerra.



Figura 48. Fotograma “Dolor” documental LHDPA

Por otro lado, el sujeto narrador son las mujeres, en ellas, las tareas del cuidado son las más importantes. Sus discursos subrayan los avatares del cuidado de los niños tras el acto de victimización, la dificultad del acceso a la alimentación, la imposibilidad del acceso a la vivienda en otros lugares y la obligatoriedad de trabajar en condiciones, incluso precarias para sostener la familia.

Las mujeres, representan el cuidado, el afecto, la unidad de la familia y la fortaleza del cariño.



Figura 429 Fotograma “Victima María” documental LHDPA



Figura 50 Fotograma “Victima Yolanda” documental LHDPA

Por último, el tercer sujeto representa la potencia del pueblo, la posibilidad de la reparación, de la memoria, de la paz. Este sujeto, no tiene espacio argumental, es decir, no habla a lo largo del documental, pero sí tiene presencia gráfica, este sujeto son los niños.

Los niños no hablan de la masacre, pues, no estaban en los hechos de victimización, esto no implica que no hayan sido afectados por estos sucesos, pero representan la posibilidad del nuevo buen vivir en Nueva Venecia, y, a su vez, como este vivir feliz es una posibilidad, la ausencia de concreción se ve representada por la ausencia de su voz.



Figura 5143. Fotograma “niños Volando cometa” documental LHDPA

9.2.2 Cotidianidad

La centralidad que se representa de la cotidianidad en este cortometraje es fundamental pues establece la condición más vivencial de lo que supuso el antes y el después del conflicto armado en una población específica.

Como bien señala Heller (1985), la cotidianidad da cuenta de las estructuras que condicionan la socialización, esto es, las formas en que las personas tramitan su día a día, constituyen y reproducen las determinaciones políticas, sociales, de género, clase, y psicológicas, es por esta razón que la cotidianidad en el documental expresa las transformaciones que afectaron a la comunidad en su vida más íntima tras el paso de los violentos, es por ello que en este se representan 3 escenarios: 1) el antes de los violentos 2) durante el hecho victimizante y 3) el retorno al lugar de la violencia.



Figura 52. Fotograma “Pueblo” documental LHDPA

En la primera se refleja la tranquilidad de la vida pesquera, el agua da cuenta de la paciencia del arte de la pesca artesanal, de los flujos tranquilos de los pobladores, del ritmo alejado del frenesí de las metrópolis. La cotidianidad del relacionamiento naturaleza-humano que supone tiempos pausados.



Figura 443. Fotograma “pescadores” documental LHDPA

En el momento de reconocer cómo fueron los acontecimientos de la violencia del paramilitarismo, la narrativa también se ubica en la cotidianidad y las emociones derivadas de ellas. Las víctimas subrayan en qué lugar se encontraban, qué estaban haciendo, cómo vivieron la muerte de sus familiares, el desplazamiento, el hambre de las jornadas de diáspora, el sonido del pueblo, el aullido de los perros, esta narración tan vivencial del cortometraje le permite al observador enmarcar el dolor, miedo, angustia, la tristeza que

supone un acto de violencia. Desde la experiencia de la víctima y su narración personal, se enmarca cognitivamente la dureza de la violencia sufrida tanto que el espectador puede sentirla.



Figura 54. Fotograma “Elena Victima” documental LHDP

La cotidianidad de la violencia también se ve reflejada en el proceso del daño, la muerte, el desplazamiento, es por ello que presentar por medio de piedras a las personas fallecidas, permite entrever el proceso de reconocer cada una de ellas, de identificarlas, de saber que entre ellas se encuentran familiares y conocidos.



Figura 55. Fotograma “tumbas” documental LHDPA

En estas cotidianidades del dolor, se representan las dificultades del desplazamiento, la travesía del viaje, lo intempestivo de la travesía, la dificultad de abandonar la seguridad del hogar forjado por generaciones y años de trabajo manual, para encontrarse con las dificultades de obtener un nuevo trabajo en las metrópolis, en las dificultades económicas, esta representación da cuenta también del daño de los bienes y de la salud, como señala una de las víctimas: “se fue mi belleza” por los actos de la violencia y el desplazamiento.



Figura 456. Fotograma “ Casa dañada” documental LHDPA

Por otra parte, la cotidianidad representada es también el proceso del retorno, del regreso al hecho victimizante, a confrontar las memorias del dolor y la transición a la restitución de sus derechos y sus emociones.

En esta representación regresan los trabajos cotidianos que subrayan la tranquilidad, la paz y la armonía. En el documental, estas actividades representan la reconstrucción de la memoria, del pueblo y de su historia lo que le permite al espectador enmarcar la transición y la superación de la violencia



Figura 467. Fotograma “madera y hacha” documental LHPDA



Figura 478. Fotograma “niños jugando” documental LHPDA

En esta representación, el agua aparece como un elemento clave, el enmarcamento del río y el mar, permite comprender la forma de transitar, de fluir, de superar la violencia y el dolor.



Figura 489 Fotograma “ cometa” documental LHPDA

El regreso y la nueva existencia de los pobladores después del acto de violencia se enmarca con el vuelo de la cometa por los niños, el regreso de la tranquilidad y la posibilidad de hacer del territorio un espacio de la re- existencia pacífica.

9.2.3 La cultura

Los espacios de la resistencia y la memoria de la comunidad de Nueva Venencia no se desarrollaron sobre mecanismos institucionales, de hecho, las víctimas subrayan que no se han ejecutado procesos de reparación jurídica, de restitución o reparación de los daños causados por el paramilitarismo. Esto se evidencia en la ausencia total a lo largo del

documental de las instituciones políticas, militares, en palabras de las víctimas, “Una herida que sana en falso” por la ausencia de garantías de no repetición.

Ahora bien, dada la necesidad de apostar a la reparación, la memoria y la resistencia, la comunidad ubicó como dispositivo de su re- existencia a la cultura.

La resistencia cultural se representa en dos elementos a lo largo del cortometraje, por un lado, la música como espacio de memoria oral, verbal del devenir de la región y por otro lado de la pintura, de la representación idealizada, utópica del pueblo.



Figura 60. Fotograma “Luis músico” documental LHDP

La representación de la resistencia de la cultura y la música, la personifica Luis Manga, quien tras los hechos de violencia permaneció en la región y relata lo acontecido y el dolor de las familias por medio de sus cantos melancólicos.

Mientras tanto, el regreso de la paz, de la armonía, y la tranquilidad del pueblo, y la figuración de este proceso se ve representado por la pintura, los trazos en el lienzo, que ejemplifican el paso a paso de la restitución y la memoria después de un hecho victimizante.



Figura 6149. Fotograma “Félix, pintor” documental LHDPA

Como se observa, tanto el largometraje “Que los perdone Dios, Memorias del paramilitarismo en el norte de Santander” y el cortometraje “Los hijos del pueblo del agua” tienen como propósito establecer la centralidad de la paz, la memoria y las víctimas, sus narrativas permiten enmarcar el dolor, las dificultades derivadas de la violencia y los procesos de reparación y restitución de los derechos de las víctimas, en ese sentido, los marcos de la memoria condicionan cómo y qué recordar de la violencia, usando la emotividad del espectador.

Como se señaló, el documental comprende un sentido político y, por tanto, lo que enmarca, ubica la centralidad del panorama político, es por esta razón que las víctimas son el elemento fundamental, en este se demanda por su reparación y reconocimiento, de allí que funcione como un dispositivo pedagógico que enmarca, a partir de las emociones del espectador, la necesidad de la memoria de las víctimas.

Como bien señala (Kaufmann, 1982) lo político comprende pulsiones, elementos inconscientes que instituyen las bases del hacer político, por tal razón, conducir el dispositivo simbólico a la sensibilidad frente al conflicto es el elemento político de estos dos documentales.

Algunos de estos elementos significativos también pueden ser evidenciados en la relación del papel de los niños y adultos mayores como víctimas del conflicto armado en Colombia. Para comprender parte del impacto del conflicto en diferentes generaciones y garantizar que las experiencias y vivencias de las personas afectadas no se olviden ni se repitan.

Los niños han sido una de las poblaciones más vulnerables y afectadas por el conflicto armado en Colombia. Muchos de ellos han sido víctimas directas e indirectas de la violencia, han perdido a sus seres queridos, han sufrido desplazamiento forzado o han empezado a vivir bajo las huellas de estos procesos de violencia. Su presentación en estos filmes puede permitir visibilizar la necesidad de proteger los derechos de cada uno (a) en situaciones de conflicto y a construir una sociedad más inclusiva y segura para ellos.

A su vez, puede representar esperanza y futuro: A pesar de las dificultades, los niños pueden ofrecer una perspectiva esperanzadora sobre el futuro y la necesidad de construir una sociedad pacífica y segura para las generaciones venideras. Su visión puede inspirar acciones para asegurar que los niños crezcan en un entorno libre de violencia.

En cuanto a los Adultos mayores, han vivido el conflicto armado durante décadas y han sido testigos de múltiples formas de violencia y sufrimiento. Su presentación y sus relatos abarcan una perspectiva histórica y profunda sobre cómo parte del conflicto ha afectado a sus comunidades y a la sociedad en general a lo largo del tiempo. Escuchar sus experiencias permite reconocer la importancia de la justicia transicional y la reparación para las víctimas, así como valorar el papel de los sobrevivientes como guardianes de la memoria.

La relación entre estas generaciones en la construcción de la memoria colectiva es esencial para tejer una narrativa completa y comprensiva del conflicto armado en Colombia. Cada grupo puede aportar perspectivas únicas y experiencias diversas, lo que puede enriquecer la comprensión de la complejidad del conflicto y la identificación de medidas para prevenir la repetición de la violencia en el futuro.

10 Conclusiones

A lo largo de esta investigación se hizo énfasis en la relación entre arte, especialmente el cinematográfico, la cultura, la memoria y paz. En las páginas se plasmó cómo este ha sido un dispositivo histórico a lo largo del siglo XX para tramitar los espacios de la violencia, ya sea la violencia de las guerras mundiales, pasando por las guerras civiles latinoamericanas o las violencias estructurales del capitalismo.

El cine como dispositivo comunicativo permite a partir de las representaciones, las narrativas, los silencios, los cuadros, generar mecanismos de comunicación visual, discursiva y emocional que enmarcan la significación de lo que se vive en el conflicto armado, es por esta razón que el cine documental es siempre un dispositivo de enmarcamiento cognitivo, un dispositivo comunicativo y político que evidencia estructuras de desigualdad, opresión y violencia que amplifica la voz de los más débiles, el enmarcamiento del documental es memoria, historia y política.

A lo largo de los dos documentales la centralidad de las víctimas es notable, estos tienen como propósito generar los marcos de memoria sobre esta población, quienes sufrieron eventos de victimización. A su vez, los documentales pueden generar procesos de significación sobre lo que supone la guerra, el conflicto armado, la muerte, la desaparición forzada, la violación, entre muchas formas más de la victimización en el conflicto colombiano.

Que sean las víctimas quienes subrayen la cotidianidad del conflicto, la vivencia emocional, corporal, familiar, permite enmarcar en la memoria del espectador la dificultad y degradación humanitaria que se deriva del conflicto en relación a las víctimas civiles, especialmente en las lógicas de ocupación paramilitar.

En cuanto al enmarcamiento del conflicto armado, los documentales permiten entrever las condiciones de victimización, sin embargo, pierde de vista las razones estructurales, la articulación entre actores armados ilegales, fuerzas armadas y política, elementos transversales de la violencia colombiana en el siglo XX, la ausencia de este enmarcamiento de la memoria, tiene un sentido político, por un lado, dar centralidad al sujeto mayoritariamente excluido en la historia del conflicto y por otro lado, separar de la memoria colectiva el conflicto de la culpabilidad institucional en el desarrollo del paramilitarismo.

Por su parte, la forma de enmarcar la necesidad de la reparación simbólica e institucional de los documentales es evidente, no obstante, siempre aparece como potencia, como posibilidad, como inicio, lo que advierte que la reparación, la no repetición y la paz, están aún en proceso y, a su vez, en peligro. La representación de la posibilidad de la revictimización es permanente, se le nombra en el silencio, pero se enmarca con potencia, esto permite al espectador reconocer, la necesidad de continuar y fortalecer los procesos de reparación y procesos de paz.

Estos elementos son los que el dispositivo comunicativo utiliza para la significación de la realidad colombiana. El dispositivo constituye la subjetividad en la sensibilización de la condición trágica de la guerra, desmitifica la idea heroica y subraya la condición emotiva del dolor, de la tristeza y de la violencia.

El dispositivo comunicativo, mediante los enmarcamientos, opera como el dispositivo pedagógico que significa la necesidad de la paz y el fortalecimiento de la educación histórica y artística en las escuelas para generar sujetos empáticos, sensibles y con capacidades de resolución de conflictos.

Este dispositivo simbólico no podría reconducir la subjetividad sin el proceso cognitivo necesario para enmarcar la memoria en relación al conflicto armado, especialmente frente al lugar de las víctimas en el mismo, por esta razón, es necesario el uso de las apuestas pedagógicas que tiene como propósito generar mecanismos de enmarcamiento cognitivo crítico, de allí la utilidad de las voces para dar cuenta de la potencialidad del cine documental para la construcción de la memoria colectiva.

Esta situación se ve reflejada en el uso del cine documental como dispositivo comunicativo pues, permite, a partir del esquema de asimilación, el modelo mental o el marco cognitivo, es de ir, según sus imaginarios y conocimientos, reflexionar por medio de este dispositivo comunicativo el conflicto armado, reconduciendo, por medio de la comprensión de las víctimas, la complejidad de los procesos de victimización y generando mecanismos de memoria, por tanto: “A través del aprendizaje significativo crítico es como el alumno podrá formar parte de su cultura y, al mismo tiempo, no ser subyugado por ella, por sus ritos, sus mitos y sus ideologías” (Moreira, 2005, pág. 88).

Una característica importante de esta perspectiva pedagógica radica en que presta mayor atención al componente simbólico como modo de aprendizaje lo que promueve la reflexividad y permite que dispositivos comunicativos sean piezas claves para generar la significancia.

De allí que tanto los marcos cognitivos como de memoria, el dispositivo comunicativo se articulen en el proceso de sensibilización y figuración de la memoria colectiva, dado que se concentran en generar mecanismos de subjetivación sobre las experiencias sociales e individuales y promover las condiciones, vivencias y realidades de las víctimas del paramilitarismo.

11 Referencias

Acuña, L. (2009). El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria.

Universidad Nacional de La Plata. , 1-8.

Aguirre, C. (2013). *Antimanual del mal historiados o ¿cómo hacer una buena historia*

critica? Bogotá: Desde abajo.

Alvarez, C. (1989). *Sobre cine colombiano y latinoamericano.* Bogotá: Universidad

Nacional de Colombia .

Alvarez, L. (1997). Cine en la ultima decada del siglo XX: Imágenes colombianas .

Colombia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI, 359- 375.

Barbero, J. M. (2017). *Entre el mar y el ver. Los inesperados efectos de un escalofrío*

visual. México: Fondo de cultura económica .

Barrero, E. (2006). *De Macondo a Mancuso: conflicto, violencia política y guerra*

psicológica en Colombia : una aproximación desde la psicología social critica .

Bogotá: Desde abajo.

Benjamin, W. (2013). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos .* Bogotá: Desde abajo.

Bermúdez Bríñez, N. (2010). El documental histórico: una propuesta para la reconstrucción

audiovisual de la historia petrolera de Zulia. *Universidad de Zulia* , 113- 131.

Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI

Calle Santa Fe, Dirección: Carmen Castillo. Año: 2007.

Caminantes de la memoria. Largometraje documental, Director: Heeder Soto Quispe. Año: 2014

Chircales · Director: Marta Rodríguez. Marta Rodríguez · Jorge Silva. Jorge Silva ·

Género / Subgénero: Documental / Todas · Duración: 42 minutos · Año: 1966 - 1971

Ciro y yo · Director: Miguel Salazar. Miguel Salazar · Género / Subgénero: Documental / Todas · Duración: 107 minutos · Año: 2018

Campos, A. C. (2018). *El paramilitarismo como uno de los fenómenos de violencia en Colombia*. Obtenido de <https://www.monografias.com/trabajos93/paramilitarismo-como-uno-fenomenos-violencia-colombia/paramilitarismo-como-uno-fenomenos-violencia-colombia.shtml>

Campos, M. (2019). “Para una historización de la relación entre cine y memoria. Las producciones sobre la dictadura de Pinochet (fines de los 70 e inicios de los 80)” . *Annis*.

Casas, U. (1987). *De la guerrilla liberal a la guerrilla comunista*. Bogotá.

Castro, A. (2021). *Jovenes, muerte y resiliencia* . Obtenido de Le Monde diplomatique : <https://www.lemondediplomatique.cl/jovenes-muerte-y-resiliencia-por-arturo-castro-martinez-1.html>

Chesneaux, J. (1997). *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A proposito de la historia y de los historiadores* . Buenos Aires : Siglo XXI.

- CNMH. (2012). *Justicia y Paz ¿Verdad judicial o verdad historica?* Bogotá: CNMH.
- CNMH. (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad.* BOGOTÁ: Tauros.
- CNMH. (2016). *El derecho a la justicia como garantía de no repetición. Graves violaciones de derechos humanos: Luchas sociales y cambios normativos e institucionales 1985- 2012.* Bogotá: CNMH.
- CNMH. (2016). *La maldita tierra. Guerrilla, paramilitares, mineras y conflicto armado en el departamento del Cesar.* Bogotá: Centro Nacional de Memoria historica .
- CNMH. (2018). *Paramilitarismo.* Bogotá: Centro Nacional de Memoria Historico .
- CNMH. (2018). *Sujetos victimizados y daños causados .* Bogotá: CNMH.
- CNMH, C. N. (2015). *Una nación desplazada. Informa nacional del desplazamiento forzado en Colombia .* Bogotá: CNMH.
- Cobo, J. (1997). Poesía y novela en Colombia en la decada del 80: algunas tendencias. *Colombia hoy, perspectivas hacia le siglo XXI*, 309- 342.
- Comisión de la Verdad. (2021). *¿Qué es la Comisión de la Verdad?* Obtenido de Comision de la verdad : <https://comisiondelaverdad.co/la-comision/que-es-la-comision-de-la-verdad>
- Comisión de la verdad. (2022). *No mataras: Relato historico del conflicto armado interno en Colombia.* Bogotá: Comisión de la verdad.
- Conpes 2804. (1995). *Conpes 2804.* Bogotá : Departamento nacional de planeación .
- Corte Constitucional . (2004). *Sentencia T-025/04.* Bogotá .

- Davis, A. (2019). El color de la violencia. En A. Davis, & G. Dent, *Black Feminism. Teoría crítica, violencias y racismo* (pág. 57. 77). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia .
- Depiano, P., & Latuz, C. (2020). *Memoria y paissaje en el cine japones de posguerra*. Ediciones.
- Die Patriotin* dirigida por Alexander Kluge con Hannelore Hoger, Alfred Edel, Wolf Hanne, ... Año: 1979
- Dussel, E. (2006). Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Dussel, & A. Quijano , *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* . Buenos Aires : CLACSO.
- Echeverría, B. (2015). *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*. Bogotá: Besde Abajo.
- El lugar más pequeño; Dirección: Tatiana Huezó Sánchez; Género: Documental año 2012*
- Elías, N. (2009). *La soledad de los moribundos* . Mexico: Fondo de cultura económica .
- Elías, N. (2015). *Sobre el tiempo*. México: Fondo de cultura económico .
- Escobar , A., Dagnino, E., & Alvarez, S. (2001). Política cultural & cultura política una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos. En A. Escobar, E. Dagnino, & S. Alvarez, *Política cultural y cultura política*. Bogotá: Tauros.
- Estrada, J., Jimenez, C., Fajardo , D., Méndez, Y., & Puello, J. (2019). *El acuerdo de paz en Colombia. Entre la perfidia y la potencia trnasformadora*. Bogotá: Clacso.

- Eyerman, R. (1998). La praxis cultural de los movimientos sociales. En P. Ibarra, & B. Terejina, *Los movimientos sociales. transformaciones políticas y cambio cultural* (págs. 139-163). Madrid: Trotta.
- Ferraris, M. (2000). *Historia de la hermenéutica*. Madrid: Akal.
- Finkelstein, N. (2014). *La industria del Holocausto*. Madrid: Akal.
- Fraser, N. (2008). La justicia social en la era de la política de identidad: redistribución, reconocimiento y participación. *Revista de Trabajo*, 83-99.
- Fraser, N. (2015). ¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era postsocialista. *Left New Review*, 1-30.
- Gadamer, H. (1998). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- Gallego, C. M. (1994). *La violencia parainstitucional, paramilitar y parapolicial en Colombia*. Bogotá.
- García, F. G. (2003). Memoria del colonialismo en el cine africano subsahariano. *Reescrituras cinematográficas*, 11- 33.
- Gather*, dirección: Sanjay Rawal. Año: 2020.
- Germany Pale Mother*, Directora: Helma Sanders-Brahms Año: 1980.
- Giraldo, D. J. (2017). Sobre el cine de la memoria en Colombia, un acercamiento a Un tigre de papel. *Revista de Estudios Colombianos*, 60-69.
- Godoy, J. (s.f.). El conflicto armado interno peruano en la pantalla grande. Memoria y cine nacional. *Hoje Livre*, 22- 29.

Goffman, E. (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia* . Madrid : Siglo XXI.

Guadarrama, P. (2019). La cultura como condición de paz y la paz como condición de cultura en el pensamiento latinoamericano. *Utopia y praxis latinoamericano* , 48.

Guizado, A. C. (1995). Cinco tesis sobre narcotráfico y violencia en Colombia . En G. Sanchez, R. Peñaranda, G. Guzman, E. Hobsbawm, D. Bushnell, M. Deas, . . . Gilhodés, *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (págs. 436- 450). Bogotá: CEREC.

Halbwachs, M. (2012). *Los marcos sociales de la memoria* . Anthropos .

Heimat, Alemania. Año: 201. Director Edgar Reitz

Heller, A. (1985). *Historia y vida cotidiana. Aportación a la sociología socialista* . México: Grijalbo .

I am not your negro; género: documental; dirección: Raoul Peck; duración: 95', Año:2016

Infobae. (2021). *Estas son las principales causas de muerte entre los jóvenes colombianos en los últimos 40 años*. Obtenido de Infobae :

<https://www.infobae.com/america/colombia/2021/11/22/estas-son-las-principales-causas-de-muerte-entre-los-jovenes-colombianos-en-los-ultimos-40-anos/>

Jelin, E. (2021). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires : Argentina .

Jusdado, A. C. (2009). *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*. Madrid : Universidad Autónoma de Madrid.

Kaufmann, P. (1982). *Lo inconsciente de lo político* . México : Fondo de cultura económica

- Kirjner, J. (2021). Memoria, cine e identidad en torno al conflicto palestino-israelí: hacia unacomprensión histórica del juicio Sivan vs. Finkelkraut. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 75-93.
- Laraña, E. (1999). *La construcción de los movimientos sociales*. Madrid: Alianza editorial .
- Le Grand, C. (1988). *Colonización y protesta campesina en Colombia 1850- 1950*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Le Grand, C. (1995). Los antecedentes agrarios de la violencia: el conflicto social en la frontera colombiana, 1850- 1936. En G. Sanchez, R. Peñaranda, G. Guzman, E. Hobsbawm, D. Bushnell, M. Deas, . . . Gilhodés, *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (págs. 128- 151). Bogotá: CEREC.
- Leongómez, E. P. (2016). Una lectura multiple y pluralista de la historia . En E. Pizarro Leongómez, V. M. Moncayo Cruz, S. Zubiría Samper, G. Duncan, J. Estrada Álvarez, D. Fajardo, . . . T, *Contribucìon al entendimeitno del conflicto armado en Colombia* (págs. 17- 107). Bogotá: Desde abajo .
- Ley 104 de 1993. (1993). *LEY 104 DE 1993*. Bogotá: Diario Oficial No. 41.158,.
- Ley 387 de 1997 . (1997). *Ley 387 de 1997* . Bogotá : Congreso de la republica .
- Ley 418 de 1997. (1997). *Ley 418 de 1997*. Bogotá: Congreso de la Republica .
- Ley 975de 2005. (2005). *Ley 975de 2005*. Bogotá : Congreso de la republica .
- Londoño, H., & Molano, E. (2001). Cine y memoria historica en Colombia. *Historia, antropología e historia oral*, 165-179.

- López, W. (2022). *Geografías de la experiencia: Regímenes de acumulación, violencia y movilización social. Ibagué, una concreción histórica*. Quito : Flacso.
- Malcoml. (1997). *Autobiografía*. La Habana: Ciencias sociales.
- Matterlat, A. (2021). *comunicación, cultural y luchas de clases: Génesis de un campo de estudio*. Madrid: siglo XXI.
- Medina, D. A. (2020). Aproximación a una tipología de los territorios en conflicto: el caso del Oriente de Caldas, Colombia. *Territorios, núm. 42*, 1-23.
- Medina, M. (1995). La resistencia campesina en el sur del Tolima. En G. Sanchez, R. Peñaranda, G. Guzman, E. Hobsbawm, D. Bushnell, M. Deas, . . . Gilhodés, *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (págs. 311- 343). Bogotá : CEREC.
- Melucci, A. (1994). Asumir un compromiso: identidad y movilización en los movimiento sociales. *Zona abierta* , 153-178.
- Mendoza, M. (2022). *Leer es resistir*. Bogotá : Planeta .
- Mora, G. (2021). Cine y memorias emblemáticas del Conflicto Interno del Perú. *Pacha*, 32-52.
- Moreira, M. (1996). La organización de la enseñanza a la luz de la teoría del aprendizaje significativo, en las perspectivas de Ausubel, Novak y Gowin. *Enfoques didácticos* .
- Moreira, M. (2005). Aprendizaje Significativo Crítico. *Estudios e investigación*.
- Moreira, M. (2000). Aprendizaje Significativo Subversivo. *Encuentro Internacional sobre Aprendizaje Significativo*, 33- 45.

- Morin, E. (1972). *El cine o el hombre imaginario* . Madrid: Seix Barral .
- Muñoz, R. D. (2018). *Afectando el conflicto: Mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporaneo* . Bogotá: ´Alcaldia de Bogota.
- Nichols, B. (1997). *La representaciòn de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* . Barcelona: Paidos .
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental* . México: UNAM.
- Nostalgia de la luz, Alemania, Chile, España, Francia, 2010. Dirección: Patricio Guzmán*
- Oelschlegel, A. (2006). El informe final de la comision de la verdad y reconciliación en el Perú. Un resumen critico respecto a los avances de sus recomendaciones. *Juriicas Unam*, 1335- 1368.
- Olivella, M. Z. (1976). *Tierra Mojada* . Medellín : Bedout .
- Ospina, W. (2008). *La Escuela de la noche*. Bogotá: Norma .
- Pecaut, D. (1995). De las violencias a la violencia . En G. Sanchez, R. Peñaranda, G. Guzman, E. Hobsbawm, D. Bushnell, M. Deas, . . . Gilhodés, *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (págs. 262- 273). Bogotá: CEREC.
- Piedras, P. (2014). Subjetividad y ética en el documental argentino. *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana* .
- Pizarro, E. (1991). *Las FARC. De la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha* . Bogotá : Tercer mundo editores.
- Posada, A. R. (1995). Paramilitares en Colombia: Contexto, aliados y consecuencias. En G. Sanchez, R. Peñaranda, G. Guzman, E. Hobsbawm, D. Bushnell, M. Deas, . . .

- Gilhodés, *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (págs. 425- 435). Bogotá: Cerec.
- Posso, C. G. (2017). El complejo paramilitar se transforma. *Indepaz*, 1- 23.
- Ragin, C. (2007). *La construcción de la investigación social*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Reyes, C. (1997). El teatro: Las últimas décadas en la producción teatral colombiana . *Colombia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI*, 343- 358.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción* . México: Fondo de cultura Económica .
- Ricoeur, P. (2004). *Freud: una interpretación de la cultura*. Madrid: Siglo Veintiuno .
- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia y el olvido*. México: Fondo de Cultura económica.
- Rincón, O. (2003). Mas allá de la nación de balas, goles y colas. *Medios y Nación* , 574- 595.
- Rodríguez, G. (2013). Chulavitas, pájaros, y contrachusmeros. La violencia para policial como dispositivo antipopular en Colombia en los años 50. *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo*, 1- 19.
- Rojas, C. A. (2010). *La historiografía en el siglo XX. Historiae historiadores entre 1848- 2025*. Bogotá: Desde Abajo.
- Rojas, D. (2003). Cine Colombiano: uno se mira para verse . *Medios y Nación* , 380- 412.

- Romero, D. R. (1955). *Cine colombiano: primeras noticias, primeros años, primeras películas* . Obtenido de Banco de la republica :
<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-88/cine-colombiano-primeras-noticias-primeros-anos-primeras-peliculas>
- Rubiano, G. (1997). Arte moderno en Colombia: de comienzos del siglo a las manifestaciones mas recientes. *Colombia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI*, 375-393.
- Rueda, R. P. (2004). *La historia de las guerras* . Bogotá: Ediciones B .
- Sabucedo, J. M., Grossi, J., & Fernández, C. (1998). Los movimioentos sociales y creacion de un sentido común alternativo. En P. Ibarra, & B. Tejerina, *Los movimientos sociales. Transformaciones politicas y cambio cultural* (págs. 165-181). Madrid: Trotta.
- Saenz, M. (2012). *Fiesta de picó champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Salazar, L. G. (2010). Corredores y territorios estratégicos del conflicto armado colombiano: una prioridad por territorializar en la geopolitica de los actores armados . *Perspectiva Geográfica*, 9-36.
- Salcedo, H. (1981). *Crónicas del cine colombiano 1897- 1959*. Bogotá: Carlos Valencia.
- Sanchez, G. (1995). Los estudios sobre la violencia. Balances y perspectivas. En G. Sanchez, R. Peñaranda, G. Guzman , E. Hobsbawm, D. Bushnell, M. Deas, . . . A. Reyes, *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (págs. 19-37). Bogotá: CEREC.

Sanchez, O. (2019). El paramilitarismo como problema en la historia presente de Colombia
. Revista Folhmyr, 58- 87.

Sanjinés, J. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* . México: Siglo XXI.

Santa, C. (2003). Los primeros años del cine colombiano ¿cómo quedamos reflejados?
Medios y Nación , 154-163.

Sarmiento, C. M. (1995). “la violencia” y los negocios. Quindío años 50 y 60. En G.
 Sanchez, R. Peñaranda, G. Guzman, E. Hobsbawm, D. Bushnell, M. Deas, . . .
 Gilhodés, *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (págs. 274- 311).
 Bogotá: CEREC.

Schuster, S. (s.f.). Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria.
Ensayos , 34- 40.

Silencio en el paraíso · Director: Colbert García. · Productora: Carolina Aponte. ·
 Género: Ficción / Drama. · Duración: 93 minutos. · Año: 2011.

Silva, A. Á. (2016). Instrumentos jurídicos para la protección y restitución de tierras
 despojadas o abandonadas forzosamente. *Revista Virtual Via Inveniendi et*
Iudicandi, 127-157.

Sloterdijk, P. (2010). *Ira y Tiempo*. Madrid: Siruela .

Taufic, C. (2012). *Periodismo y lucha de clases* . Madrid : Akal .

Traverso, E. (2012). *La historia como campo de batalla*. México: Fondo de cultura
 económica.

Traverso, E. (2018). *Melancolía de izquierda* . México: Fondo de cultura economica .

- Triana, J. C. (2012). *análisis de los alcances del control territorial por parte de las fuerzas militares en la implementación de la política de defensa y seguridad democrática, como fortalecimiento del estado. primer período del gobierno álvaro uribe vélez (2002-2006)*. bogotá: universidad colegio mayor de nuestra señora del rosario.
- Valencia , L., Salazar, B., Zuñiga , P., Bonilla, L., Villarraga, A., Villamizar , D., & Romero , M. (2007). *Para Política. La Ruta de la expansión paramilitar y los acuerdos políticos*. Bogotá: Intermedio.
- Vargas , A., Fuentes , P., Perez, J., & Gonzales , V. (2018). Memoria e historia en el cine nacional. *Revista de comunicaciòn y ciudadanía*, 134- 141.
- Vazquez, A. S. (1965). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Era.
- Victor, R., Osorio , A., & Peñuela, D. (2014). *El cine como posibilidad de pensamiento desde la pedagogía: Uan mirada a la formaciòn de maetros*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Winrerberg, Y. (2015). *Los niños en la primera guerra mundial* . Buenos Aires : Critica .
- Zambrano, F. (2003). la transicion al siglo xx: la prensa durante la hegemonia conservadora . *medios y naciòn. histori de los medios de comunicaciòn en colombia* , 103- 126.