



Gómez Gómez, Jhon Mario

Análisis crítico de la producción documental desarrollada por el Estado colombiano dentro del marco de la Ley de víctimas 1488 de 2011; como espacio de memoria y reparación simbólica para las víctimas del conflicto armado insurgente. Caso de estudio: Trujillo: ...



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Gómez Gómez, J. M. (2023). *Análisis crítico de la producción documental desarrollada por el Estado colombiano dentro del marco de la Ley de víctimas 1488 de 2011; como espacio de memoria y reparación simbólica para las víctimas del conflicto armado insurgente. Caso de estudio: Trujillo: ...* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/4196> ...

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>



Universidad Nacional de Quilmes

Secretaría de Posgrado

Maestría en

Maestría en Comunicación Digital Audiovisual

Defensa de Tesis

TITULO

**Análisis crítico de la producción documental desarrollada por el Estado colombiano dentro del marco de la Ley de víctimas 1488 de 2011; como espacio de memoria y reparación simbólica para las víctimas del conflicto armado insurgente.
Caso de estudio: “Trujillo: una tragedia que no cesa”**

Alumno/a: **Jhon Mario Gómez Gómez**

Director de tesis: **Dra. Lia Gómez**

Bernal, Prov. de Buenos Aires, Argentina.

2 de febrero de 2022

Universidad Nacional de Quilmes

Maestría en Comunicación Digital Audiovisual

Título:

Análisis crítico de la producción documental desarrollada por el Estado colombiano dentro del marco de la Ley de víctimas 1488 de 2011; como espacio de memoria y reparación simbólica para las víctimas del conflicto armado insurgente. Caso de estudio: “Trujillo: una tragedia que no cesa”

Autor:

Jhon Mario Gómez Gómez

Directora:

Dra. Lía Gómez

Índice

Índice	A
Índice de tablas, ilustraciones y gráficos	A
Introducción	A G
Capítulo 1: La travesía del cine documental en Colombia	A F
El viaje del cinematógrafo	A F
El inicio del proyecto Cine en Colombia	A G
La Violencia como proceso histórico	A G
Un cine con mirada social	A F
La década del sobreprecio	A i
El estallido del conflicto y la aparición de FOCINE	A H
Capítulo 2: Cine documental del conflicto armado colombiano	A i

El género del conflicto: condiciones de producción

Conflicto armado y producción documental

Capítulo 3: Instrumentalización del cine documental como objeto de la memoria del conflicto armado a partir de la Ley 1488 de 2011

Derecho a comunicar la memoria

La producción cinematográfica al interior del CNMH

Capítulo 4: Modelo de análisis narrativo para el cine documental de la memoria del conflicto armado colombiano

Análisis a partir de la sintagmática fílmica

Análisis a partir del código cinematográfico

Análisis del mundo histórico

Análisis de aspectos narrativos argumentativos

Reconocimiento de unidades fílmicas

Análisis de signos codificados

Capítulo 5: Caso de estudio: “Trujillo: una tragedia que no cesa”

Trujillo: una tragedia que no cesa

Contexto Histórico

Ubicación geoespacial

Crónica de los sucesos/.....AFJ

Modalidad del Documental/.....AG

Actores sociales/.....AG

Análisis temporal/.....AG

Unidades argumentativas fílmicas/.....AG

Análisis signos audiovisuales codificados/.....AG

Signos sonoros:.....AG

Signos visuales:.....AF

Conclusión del análisis del documental:.....E

Conclusiones/.....AG

Bibliografía/.....F

Índice de tablas, ilustraciones y gráficos

Imagen de los asesinos confesos del General Rafael Uribe Uribe. 1.Leovigildo Galarza - 2. Jesús Carvajal. Extracto de El Drama del 15 de Octubre (1915)	24
Rodaje de Colombia Victoriosa, 1932.....	25
liberales en el Bogotazo. 9 de abril de 1948. Foto Sady González.....	27
imagen del tranvía en llamas, de fondo la Catedral Primada de Colombia en el Bogotazo, 9 de abril de 1948. Foto Sady González.....	28
Al centro Guadalupe Salcedo, momentos antes de hacer entrega de armas	30
Marta Rodriguez durante la filmación de Chircales	35
Jorge Silva durante la filmación de Chircales	36
Reedición del póster original de la película Gamín de 1977, del director Ciro Durán	39
Cartel del documental Camilo, El cura Guerrillero. Director Francisco Norden, 1972.....	41
Toma del Palacio de Justicia por parte del grupo insurgente M-19. 1985.....	44
Velorio del candidato presidencial Luis Carlos Galán, 1989	45
"El cristo campesino o la tragedia de Colombia", 1962. Autor desconocido, Colección Guzmán.....	48
nacimiento de las FARC en Marquetalia, Tolima. En 1964.....	51
consolidado de producción fílmica en relación con los diferentes procesos de paz. Fuente: Elaboración propia.....	55
Evolución de homicidios relacionados al conflicto armado de 1985 – 2015 en relación con la producción fílmica documental. Fuente Registro Único de Víctimas. Elaboración propia	58

Evolución de asesinatos selectivos entre 1984-2015 en relación con la producción fílmica documental.

Fuente CNMH. Elaboración propia	58
Número de víctimas de masacres entre 1993-2006. Fuente CNMH. Elaboración propia.	59
consolidado de producción fílmica en relación con los diferentes procesos de paz discriminada por los métodos de financiación. Fuente: Elaboración propia	70
Natalia Orozco, captura de El Silencio de los Fusiles (2017).....	73
consolidado de producción fílmica del Centro Nacional de Memoria histórica, discriminada por los tres procesos históricos propuestos. Fuente: Elaboración propia	82
Captura 'En las riberas del Igara Paraná' (2015).....	90
Composición del texto fílmico documental en relación con su mundo histórico	102
Modelo de análisis propuesto para los filmes documentales de memoria del conflicto armado	107
modelo final de análisis propuesto para los filmes documentales de memoria del conflicto armado	111
Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa". 0:56 m	114
Geo posición del municipio de Trujillo	118
captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa". 2:02	122
captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa". 8:11	123
captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa". 49:01	124
captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa". 10:02	125
captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa". 8:59	126

Á

primerísimo plano. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa"	132
Plano medio. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa"	132
Primer plano. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa"	132
Efecto Tv análogo. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 9:12 min	133
Efecto Fantasmagoría. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 16:45 min.....	134
Efecto difuso. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 18:08 min	134
Efecto Blanco y negro, más celuloide. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 19:03 min	135
Violencia, del artista Alejandro Obregón. 1962	136
Símbolo de Colombia y la violencia. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 0:36 min	137
"Una gota de agua en un mar de impunidad". Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 7:56 min.....	138
la iglesia como símbolo de paz. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 21:00 min	138
Cuerpo profanado. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 22:41 min	139
Cartelera de las víctimas. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 48:00 min	139

Introducción

El cine documental, en cuanto acto sociotecnológico y sociocultural, se debe a la aprehensión de mundos históricos y a su capacidad de profundizar en ellos para narrarlos desde perspectivas novedosas que permitan el desvelamiento de aquello que permanece soterrado bajo las capas de la cotidianidad humana. El producto fílmico documental posee la capacidad de incidir activamente en el devenir de los sucesos sociales, al poner en el foco de atención situaciones o problemáticas de profunda complejidad que solo la narrativa fílmica puede hacer digerible en una sociedad hiperestimulada visual y sonoramente. En este sentido, el cine, y especialmente el cine documental, puede asociarse y apoyar a diferentes procesos sociales e históricos de la memoria humana, no por las imágenes en sí mismas, sino por la posibilidad de unir las con la realidad colectiva y con las experiencias subjetivas que cada uno de nosotros ha recorrido, aprendido, conocido (Da Silva Catela, 2018). Pero ¿puede el cine documental ser una herramienta de resarcimiento histórico?

Esta pregunta es el faro rector del presente trabajo y nos conduce a examinar al cine documental sobre el conflicto armado colombiano producido por el Centro Nacional de Memoria Histórica, al amparo de la Ley de Víctimas 1488 de 2011; y su instrumentalización como elemento constructor de memoria histórica del país y como elemento reparador del Estado hacia las víctimas del conflicto. Este objetivo máximo que nos trazamos encierra otras pretensiones de trabajo más humildes, por un lado, queremos sistematizar el conjunto de producción fílmica documental que aborda el conflicto armado colombiano y por otro, deseamos estructurar un modelo de análisis narrativo e histórico de los textos fílmicos documentales que asumen un ejercicio de memoria histórica, para así entender las condiciones operativas diegéticas que permiten al film documental aprehender la memoria de las víctimas de la confrontación armada.

El documento posee tres ejes temáticos operativos que se yuxtaponen constantemente entre sí para darle sentido a nuestra apuesta metodológica y a nuestro propio objeto de estudio. Nuestro primer eje temático es el cine documental en cuanto género y del cual nos interesa sus formas narrativas de aprehensión del mundo histórico. También tenemos el eje temático de la memoria histórica, del cual nos encargaremos de sus operativas en

el cuerpo social victimizado por el conflicto armado y, por último, tenemos el eje temático del contexto sociohistórico. Los tres ejes se deben los unos a los otros y en cada etapa del proceso analítico serán abordados desde diferentes ángulos críticos, tratando de enriquecer desde su dialéctica nuestro propósito académico.

Hemos decidido abordar al cine documental desde la teoría cinematográfica del género, entendiendo que este abordaje nos permite indagar su dimensión narrativa, sus condiciones de producción y de circulación; su dimensión técnica y, en especial, nos permite incluir a las audiencias como parte esencial de este dispositivo de análisis:

[...] los géneros resisten dentro de la teoría cinematográfica gracias a su capacidad de desempeñar múltiples operaciones simultáneamente [...] los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, del criterio de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género. El término género abarca, por sí solo, todos esos aspectos. (Altman, 2000, pág. 34)

Definir la circunscripción o las características constituyentes del llamado género documental es una tarea vital en la pretensión de nuestro ejercicio académico. Se suele contraponer el documental al género ficcional, dotando al primero de la capacidad objetiva de narrar una realidad lejos de los artificios diegéticos de la ficción y al poco grado de control que este tiene sobre la realidad. Y aunque en cualquier filme documental hay una apuesta práctica por contraponerse a las narrativas y estéticas ficcionales, atrapando un mundo histórico objetivo, esta intención no significa, en ningún caso, que la ficción no pueda ser parte fundamental del relato documental. En este sentido es mejor poner el foco en la capacidad del género documental de argumentar realidades desde una pretendida objetividad histórica, hilando un discurso audiovisual sobre realidades humanas, desde un posicionamiento histórico, político, cultural, social o ético.

El investigador norteamericano Bill Nichols sostiene que cualquier definición del género documental se debe desligar de la idea de *control* desarrollada por teóricos como Kristin Thompson y David Bordwell; quienes basan la diferencia entre el cine ficcional y el cine

Á

documental por el menor control sobre las variables de producción que poseen los realizadores de este último. Para Nichols una película documental puede poseer el mismo grado de intervención sobre la realidad que un film ficcional, aún en el llamado *cinéma vérité* donde los realizadores hacen esfuerzos por minimizar los efectos de su presencia durante el rodaje: *Ninguno de estos individuos ni otros realizadores que se dedicaban a la observación tenían intención alguna de perder el control sobre lo que ocurría. Su estrategia de dirección quería provocar interpretaciones con un elevado nivel de naturalismo que dieran la clara impresión de que las personas eran «ellas mismas»* (Nichols, La Representación de la Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, 1997, pág. 43). Además, el teórico asegura que una definición basada solo en el grado de control de variables técnicas deja de lado las *cuestiones sociales* que se ponen en juego entre el realizador y los sujetos y las situaciones que se desean aprehender.

El film documental, para Nichols, plantea formas de producción, exhibición, estilos, técnicas y organización diversas, pero siempre, sin importar que tan variables sean las producciones cinematográficas documentales, buscarán la representación de un mundo histórico. Una idea debatible, dado que desde la ficcionalidad también se puede hacer una representación del mundo histórico, sin embargo, para el cine ficcional es una posibilidad mientras para el cine documental es una obligación casi ontológica, un rasgo *sine qua non* que define la existencia misma de la obra.

Sí deseamos delinear los límites entre el cine ficcional y el documental, debemos decir que en el segundo se ejercita una lógica argumentativa probatoria, entendida como una narrativa que guía una verdad del mundo histórico aprehendido, es decir, que el cine documental recurre a un montaje probatorio de la realidad, donde cada imagen, personaje o sonido se sostienen como pruebas que hilan un metarelato que se pretende objetivo y verdadero. Es precisamente esta característica probatoria del cine documental lo que le permitiría inscribirse como soporte artificial de la memoria histórica, al poder guardar dentro de su argumentación las condiciones históricas de un periodo o momento crucial en el devenir de un grupo social determinado.

Las narraciones documentales de los sucesos transversales a la historia humana logran retrotraer a un aquí y a un ahora, aquellas situaciones significativas que escapan al tiempo

de la memoria individual y pasan a engrosar los tiempos de la memoria histórica -o de la memoria sociohistórica- más perennes en la línea del tiempo. El cine documental puede ser soporte artificial de la memoria ya que posee la facultad de guardar en su diégesis hechos que deben ser rescatados de la bruma del olvido, para ser funcionales en el reconocimiento del yo, del otro y del nosotros; en un tiempo presente que permita su revisión, su comprensión y su uso en la planificación o resarcimiento del ahora social.

El pensador francés Maurice Halbwachs estableció los cimientos del término “Memoria Histórica” en la primera mitad del siglo XX, él se refiere a este tipo específico de memoria como los recuerdos compartidos que sobreviven en una comunidad de un tiempo y espacio únicos y significativos. De su definición es pertinente la facultad que poseen los medios artificiales para ser soportes de esta memoria ya que exceden el soporte material humano individual y pueden salvaguardar de manera casi perpetua las vivencias de un grupo social o comunidad: *Podemos admitir que se crea una especie de medio artificial, ajeno a todos estos pensamientos personales, que los engloba, un tiempo y un espacio colectivos, y una historia colectiva.* (Halbwachs, 2004, pág. 61) Esta característica de la memoria histórica dota de sentido a nuestro objeto de estudio, al instrumentalizarlo como medio artificial, útil y necesario en la reconstrucción y entendimiento histórico del conflicto armado colombiano.

Abrazar el eje temático de la memoria histórica, nos convida a abrazar el concepto “memoria” como un recuerdo colectivo, no necesariamente vivido de manera presencial o testimonial, pero sí compartido de manera comunitaria gracias a la identificación que poseemos con el grupo que comparte el recuerdo, una identificación que hace confundir nuestro pasado con el suyo. Esto implica que este recuerdo que se hace memoria vive en cada miembro del grupo, quizás no en su totalidad, puede ser solo una parte de él, pero lo suficientemente poderoso para que germine en la comunidad, convirtiéndolo en una experiencia común que habilita el formar parte de un grupo social mayor. Es una experiencia que requiere rituales de recordación para que se arraigue en la colectividad: *del mismo modo que hay que introducir un germen en un medio saturado para que cristalice, en este conjunto de testimonios ajenos a nosotros, hay que aportar una especie de semilla de la rememoración, para que arraigue en una masa consistente de recuerdos.* (Halbwachs, 2004, pág. 27)

Otro aspecto importante declarado por Halbwachs, y que es útil en nuestro intento de operativizar el eje de la memoria histórica, es el concepto de la *fuerza de la comunidad*, como garante de la memoria. El recuerdo, o la memoria del recuerdo, estará presente y será vívida en cuanto la comunidad a la que pertenece sea fuerte y atesore experiencias comunes. Una comunidad en decadencia o a punto de desaparición, perderá su fuerza y su capacidad de memoria, y con su memoria perdida desaparecerá todo rasgo cultural, social o histórico que la determina como tal. La memoria vive en la comunidad y la comunidad vive en la memoria, una idea fundamental en el contexto del conflicto armado en colombiano, donde la dinámica de la guerra nos ha llevado a presenciar genocidios políticos y étnicos; delitos de lesa humanidad que buscan el aniquilamiento total del “enemigo”, incluso de su memoria. Pero también hemos presenciado acciones donde el ejercicio de la memoria ha permitido la supervivencia de comunidades afectadas por la confrontación armada, ejerciendo su derecho a la vida a través de la práctica ritual del recuerdo.

El conflicto armado colombiano es el mundo histórico aprehendido por la producción fílmica documental que deseamos analizar y a su vez, la confrontación civil, también es el contexto histórico de producción de nuestro objeto de estudio. Es así como nuestro trabajo requiere un acercamiento historiográfico de la guerra civil colombiana, una intención que nos obliga a abandonar las concepciones y paradigmas más tradicionales de la historia como área de investigación y conocimiento, y nos conduce a buscar métodos de abordaje históricos que nos permitan encarar fenómenos sociales en relación con su producción simbólica.

En ese sentido, buscamos senderos de acción diferentes al *paradigma de visión de sentido común de la historia*, o “*Historia Rankeana*” (Burke, 1996), que prioriza a la política como objeto de estudio de la actividad humana en una narración diacrónica de los hechos. Nuestro abordaje exige afrontar la historicidad del objeto cultural en relación con un contexto de producción social inmerso en la violencia de un conflicto armado y preferimos ubicarnos en áreas más cercanas a la llamada “Nueva Historia”, especialmente

Á

en la concepción histórica cultural del profesor británico Ph. D. Peter Burke¹, quien en su texto “Obertura: La Nueva Historia, Su Pasado y Su Futuro”, capítulo inicial de “Formas de hacer historia” (Burke, 1996); establece los rasgos primarios de esta corriente académica, a saber: i. desde el axioma ‘todo tiene una historia’, la Nueva Historia plantea el reconocimiento de los rasgos históricos de cualquier producción humana cultural y social; permitiendo abordar la historiografía de productos que sobreviven en la periferia de la Historia Rankeana y que encuentran luz, en el contexto de La Nueva historia, en su devenir temporal: ya que “*Aquello que se consideraba inmutable, se ve ahora como una construcción cultural, sometida a variaciones de tiempo y espacio*” (Burke, 1996). ii. La nueva historia no se enfoca en la narración de acontecimientos, sino en el análisis de las estructuras. iii. La historia tradicional se cuenta desde arriba, desde los protagonistas políticos; dejando en un papel menor en el drama del tiempo al resto de la población. Este punto es fundamental en nuestra intención de trabajo, ya que la memoria del conflicto es, dentro de la Ley, esencialmente una memoria de víctimas. iiiii. La nueva historia busca nutrirse no solamente de la documentación oficial, sino que también busca las huellas del espacio y tiempo en diversas pruebas que no son siempre documentadas. iiiiii. La nueva historia, en contraposición con la Historia Rankeana, entiende que la verdad del hecho estalla en pedazos frente a las motivaciones de los múltiples protagonistas; en ese sentido el concepto de verdad histórica es variable, fragmentable y múltiple. iiiiii. La nueva

Á

^FÁ Peter Burke (Londres, 1937), es historiador especializado en la historia social y cultural de la primera Edad Moderna en Europa y estudioso de la historia social del conocimiento. Reconocido como uno de los grandes renovadores de la historiografía por el impulso interdisciplinar que dio a la investigación histórica, propició la mediación entre la historia, la antropología y la sociología. Es catedrático emérito de Historia cultural de la Universidad de Cambridge y miembro del Emmanuel College. Es miembro de la Academia Británica y de la Academia Europea, y ha sido distinguido doctor honoris causa por las universidades de Lund, Copenhague y Bucarest.

<https://www.cccb.org/es/participantes/ficha/peter-burke/42513>

Á

Fí Á

Á

Á

historia abandona la supuesta objetividad de los hechos, y aboga por la aplicación del relativismo cultural *tanto al historicismo mismo como a lo que se denominan sus objetos*.

En este mismo sentido, el texto “La Investigación Histórica: Teoría y Método”, del historiador español Julio Arostegui² es esclarecedor acerca de los fundamentos teóricos de la práctica historiográfica al igual que de los instrumentos que ésta posee para abordar un fenómeno social complejo. El texto de Arostegui nos es inmensamente útil al cercar el significado y uso del término “historiografía” como una reflexión teórico-metodológica sobre la investigación de la historia (Arostegui, 1995). Una definición que da sentido y direccionamiento a los objetivos propuestos en el presente trabajo, ya que nuestro ejercicio pretende reflexionar sobre el trabajo de investigación histórica de develamiento del conflicto armado realizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica a través de sus investigadores y puestos en difusión en sus productos fílmicos documentales. De su reflexión sobre la historiografía, nos es de vital importancia la teoría historiográfica disciplinar desarrollada por el historiador español, con ella podemos abordar con claridad tres campos fundamentales en nuestro trabajo: el objeto de la historiografía, la naturaleza de la explicación histórica, y la composición y sentido del discurso historiográfico. (Arostegui, 1995) El primer campo de la teoría nos permitirá definir nuestro objeto de estudio histórico, como el lugar donde el tiempo y el espacio han dejado rastros de la manifestación humana. El segundo campo, el de la explicación histórica, nos insta a

Á

Á Julio Aróstegui (Granada, 1939 – Madrid, 2013), ha sido uno de los historiadores españoles que más ha contribuido al conocimiento y difusión de la ciencia histórica y a demostrar el valor de la Historia. Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, tuvo una intensa y fecunda trayectoria como profesor e investigador. Fue también catedrático de las universidades de Vitoria, Alicante, Carlos III, profesor invitado en varias universidades extranjeras y doctor vinculado al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Obtuvo numerosos reconocimientos, entre ellos las Palmas Académicas de Francia, el Premio Nacional de Historia o el Premio Luis Hernando de Larramendi.

<http://www.esferalibros.com/autor/julio-arostegui/>

Á

Fì Á

Á

Á

encontrar las herramientas suficientes para dar explicación a la realidad explorada y establecer periodizaciones que permitan una narrativa histórica eficaz dentro de los objetivos planteados y, por último, el campo del discurso historiográfico será la argumentación expuesta en el presente trabajo.

El trabajo investigativo está dividido en cinco capítulos que hilan la argumentación hacia un entendimiento de los mecanismos de instrumentalización del cine documental como elemento en derecho de la memoria colectiva de las víctimas del conflicto armado. Como lo anotamos anteriormente, nuestro trabajo posee un evidente enfoque historiográfico, en el que posicionaremos a nuestro objeto de estudio - los documentales del Centro Nacional de Memoria Histórica - desde dos lineamientos históricos: por un lado, se encuentran dentro de la tradición documental del cine colombiano y por otro lado hacen parte de la historia propia del conflicto armado. En ese sentido, no podremos tener comprensión de ellos si no tenemos una comprensión global de los procesos históricos, que debemos asumir no como vectores que se proyectan hacia el espacio en direcciones opuestas, sino como ondas que se curvan, generando continuas intersecciones que crean nodos comunes. En el capítulo uno exploramos estos nodos, analizando el objeto fílmico en relación con su contexto histórico, exponiendo las condiciones de producción del cine documental colombiano.

El capítulo dos está enfocado a indagar al conjunto fílmico patrocinado por el Centro Nacional de Memoria Histórica, poniendo especial foco en sus formas de producción en cuanto género cinematográfico dentro de una tradición histórica fílmica. En este apartado hilamos nuestra argumentación en torno a las condiciones de producción de estos filmes en relación con el proceso histórico del conflicto armado. Esto nos permite dotar de densidad de sentido a esta producción dentro de las condiciones sociales e institucionales que habilitaron su desarrollo, entendiendo desde allí, sus características formales y su función dentro del ejercicio de memoria como política pública estatal.

En el capítulo tres se exponen las formas de instrumentalización de los productos fílmicos producidos por el CNMH como objetos de la memoria en el marco de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras 1448 de 2011. En este capítulo desarrollamos una retórica argumental que intenta develar el funcionamiento de la memoria social dentro del

FJÁ

conflicto armado colombiano. Queremos entender las formas de generación, circulación y apropiación de esta memoria a partir de los productos fílmicos documentales desarrollados por el Estado en el marco de la Ley de Víctimas, cuestionaremos a la producción de la memoria histórica de la confrontación civil a partir de sus estrategias de objetivación, de sus conflictos, de sus mecanismos de veracidad.

Si planteamos un género, o subgénero, en el que podamos enmarcar a esta producción fílmica, creemos que es importante realizar un acercamiento descriptivo del objeto de estudio en su configuración narrativa en tanto pieza fundamental de la memoria. En los capítulos cuatro y cinco, trabajamos en la realización de un modelo de ponderación narrativa que permita indagar a estos documentales específicos, en sus configuraciones argumentativas, técnicas, estéticas e históricas. El modelo diseñado conlleva unos desafíos inherentes a su función y tendrá que dar cuenta de las estrategias del objeto fílmico documental como catalizador de la memoria de las víctimas del conflicto armado colombiano y como aprehensor de un instante de nuestra historia violenta. En este caso hemos elegido el filme documental “Trujillo: una tragedia que no cesa” (2008), del director Freddy Cusgüen Perilla, como caso de estudio por ser uno de los primeros largometrajes documentales producidos con el apoyo del Grupo de Memoria Histórica y que sentó las bases de la producción fílmica venidera amparada bajo la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras.

Con estos cinco capítulos, desde sus diferentes enfoques y acercamientos, intentamos dar cumplimiento a los objetivos planteados, poniendo el foco de análisis en un conjunto de producción cinematográfica que ha sido valiosa para entender la historia de una nación conflictiva que no ha conocido un solo día de paz en sus últimos 70 años de vida republicana. Los filmes documentales del Centro Nacional de Memoria Histórica poseen la capacidad de desnudar el horror de un tiempo que ha envuelto a un pueblo entero en una violencia que se percibe estructural, casi natural. El reto por reconocer las condiciones productivas de esta producción y su rol en la pacificación social lo asumimos como estudiantes de la Maestría en Comunicación Digital Audiovisual de la Universidad Nacional de Quilmes y como ciudadanos colombianos, dos posiciones que se verán constantemente superpuestas a lo largo de la investigación.

Capítulo 1: La travesía del cine documental en Colombia

Nuestro punto de partida lo ubicamos en el despertar el siglo XX en Colombia, donde revisaremos el desarrollo del cine documental en el país hasta finales de la década de los noventa, un recorte histórico que nos permite trazar la evolución de este género fílmico en medio de las múltiples violencias que ha afrontado la sociedad civil colombiana y sus instituciones. En el desarrollo del capítulo veremos cómo la lente fue instrumento testimonial de una Colombia en descubrimiento, de una Colombia desigual y de una Colombia en constante confrontación: poco a poco el curso de la historia nos llevará de una mirada contemplativa y romántica del paisaje, a una mirada crítica sobre las realidades sociales que fueron caldo de cultivo del estallido de la violencia y de la guerra insurgente.

El viaje del cinematógrafo

En 1887 se registra el arribo del primer cinematógrafo de los Lumiere y del primer Vitascopio de Edison a Colombia; ambos por Panamá, que en ese entonces era un departamento más de la república colombiana. Sin embargo, fue el cinematógrafo el primero que llegó al país continental cuando el representante de los Lumiere, el francés Gabriel Veyre (1871-1936) decidió trasladarlo desde Ciudad de Panamá a Barranquilla y, desde allí, a Bogotá, en una travesía a través del Río Grande de la Magdalena. En una carta enviada a su madre con fecha del 14 de junio de 1897, que salvaguarda el Instituto Cinematográfico de México, Veyre le relató:

“Mañana parto para [Ciudad de] Panamá para instalar mi aparato una quincena de días [...] lo dejaré allá...para ir yo mismo a Barranquilla, a dos días de vapor de aquí. Es probable que después de Barranquilla vaya a la capital, Bogotá. Es un viaje precioso sobre el río Magdalena que uno sube en barco durante ocho días. Dicen que durante todo el trayecto es un paisaje en albura, dando una verdadera idea de América salvaje: bosques vírgenes, monos, pericos, cocodrilos todo a montones” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2010)

La travesía de Veyre con el cinematógrafo nunca pudo culminar en Bogotá y decidió regresar a Europa después de sufrir inconvenientes en su viaje. Al respecto el francés escribió en una carta sellada el 10 de octubre en Cartagena:

“¡Cuántos acontecimientos tan infaustos se desarrollan cada día! ¡Ah, sí! ¡Me harté de América! Más vale morir 100 veces de hambre en Francia que sufrir en estos países perdido [...] ¡Oh el día que veré la tierra de Francia!, ¡qué suspiro voy a echar y cómo voy a decir adiós de buen corazón a la América el día que parta de Colón! ¡He sufrido demasiado para no regresar jamás!” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2010)

Aunque la aventura del francés terminó de manera penosa, el cinematógrafo ya había puesto pie en esta tierra para no irse nunca más; sin embargo, su uso se vio aplazado por el estallido de la primera guerra civil bipartidista del siglo XX: La Guerra de los Mil Días (1899-1902), donde el gobierno central conservador se enfrentó a facciones liberales de tintes guerrilleras que deseaban retornar al poder y restituir la constitución federal de Rionegro. El conflicto trascendió las fronteras haciendo parte de él países como Venezuela, Ecuador, Nicaragua, El Salvador y Estados Unidos quien garantizó militar y financieramente el proceso independentista de Panamá.

La guerra civil dejó un país económicamente devastado, un conteo de 100 mil muertos y heridas profundas en una sociedad que no tuvo instancias de reconciliación y reparación, algo que desembocaría años después en la segunda guerra civil llamada, por su grado de barbarie y destrucción, “La Violencia”.

El inicio del proyecto Cine en Colombia

Por la misma Panamá, llegaron a Colombia los hermanos italianos Francesco y Vincenzo Di Domenico, que para 1909 ya estaban establecidos en Bogotá. Los hermanos *castelnuovati* dieron inicio al proyecto del cine en Colombia con una visión netamente empresarial. Su aporte a la construcción de la industria fílmica nacional se dio en tres frentes:

Á

1. ÁEn la construcción de espacios adecuados para la proyección del cine. Los hermanos lograron la financiación para la construcción del Salón Olympia en 1913, que fue la primera gran sala de cine en Bogotá.
2. ÁEn la alfabetización visual del público capitalino. Los Di Domenico se encargaron de crear un público sediento de nuevas proyecciones. Exhibían cine europeo, especialmente italiano y francés; por ejemplo, inauguraron el Salón Olympia con la proyección del filme galo *Le roman d'un jeune homme pauvre* (1913).
3. ÁEn la producción de cine nacional. Los italianos gracias a sus éxitos financieros fundaron en 1914 SICLA (Sociedad Industrial Cinematográfica de Latinoamérica), la primera empresa en Colombia dedicada a la producción de cine. Bajo su sello se realizaron cortometrajes, largometrajes y documentales.

A los Di Domenico se les otorga la autoría del primer filme nacional: *La Fiesta del Corpus* (1915); y el primer documental cinematográfico: *El Drama del 15 de Octubre* (1915), que reconstruye la historia del asesinato y el sepelio del abogado, periodista y general liberal Rafael Uribe Uribe. En una narrativa que combinó testimonios de los asesinos confesos, con imágenes que documentaban la autopsia y el sepelio del líder político y militar. *El Drama del 15 de octubre* inició una larga tradición documentalista que intenta capturar un universo histórico ligado a la violencia imperante en el país.



Ilustración 1: Imagen de los asesinos confesos del General Rafael Uribe Uribe. 1. Leovigildo Galarza - 2. Jesús Carvajal. Extracto de El Drama del 15 de Octubre (1915)

La historia del periodismo documental en Colombia continúa con los Acevedo: Arturo Acevedo y sus hijos Alfonso, Gonzálo, Álvaro y Armando; que al igual que los Di Domenico, son pioneros de la industria del cine en Colombia. En 1924 los Acevedo fundaron la Compañía Cinematográfica Colombiana, con ella documentaron hechos noticiosos y realidades apartadas que después proyectaban en las grandes salas de teatro a través de su *Noticiero Nacional (1924-1948)*. Un producto fílmico que, para un país fragmentado geográfica y culturalmente, se convirtió en relato de unidad nacional bajo una idea vaga de estado-nación que se fue consolidando al compás del celuloide y las ondas radiales. Siguiendo esta línea noticiosa – documental, en 1933 los Acevedo estrenan *Colombia Victoriosa* en el teatro Real, Olympia y Nariño en Bogotá; un filme que retrata durante 60 minutos, la confrontación bélica entre Colombia y Perú (1932-1933). Un conflicto armado fronterizo que demandó enormes esfuerzos financieros y políticos para un país que aún no superaba los efectos de la guerra civil de principios de siglo. El filme de los Acevedo tuvo una instrumentalización política al ser usado por el gobierno de Enrique Olaya Herrera para avivar el sentimiento de patriotismo nacional y, desde allí, incentivar el enrolamiento a las fuerzas armadas para engrosar el frente de guerra y, además, aumentar la recaudación de fondos para sostener la confrontación internacional



Ilustración 2: Rodaje de Colombia Victoriosa, 1932

Que la tradición de documentales en el país se inicie con la urgencia histórica de narrar una situación de guerra, marcó de cierta manera el tempo y las temáticas del producto fílmico documental colombiano: la exploración diegética de nuestras miserias y nuestros conflictos es una característica inherente a la producción fílmica nacional.

La Violencia como proceso histórico

El bipartidismo colombiano y el abuso laboral por parte de las multinacionales mineras y agrícolas habían tensado las relaciones comunitarias y sociales en el país, generando una ola de violencias que llevaron a Colombia a vivir su segunda guerra civil en el siglo XX a la que se nombró “La Violencia”, una confrontación que se vivió en la Colombia rural entre el campesinado azuzado por los dos grupos políticos en confrontación: el partido liberal y el partido conservador. El sacerdote tolimense Germán Guzmán asumió el deber, gracias al Decreto 165 de 1958³, de investigar el origen de la violencia bipartidista,

Á

³Texto completo del decreto 165 de 1958, portal WEB Juriscol, Colombia.

realizando así el primer estudio sociológico sobre el periodo de La Violencia en el país. Guzmán retrata los años previos al estallido social de esta manera:

“Los días discurren bajo una gran tensión política y social con marcada tendencia anarquista, reflejada en una creciente ola de huelgas y paros solidarios que se extienden por todo el país desde el mes de septiembre de 1946. El Ministerio de Trabajo debe conocer de más de 500 conflictos colectivos...los principales se producen en las compañías de navegación del río Magdalena y en las carreteras y ferrocarriles. Lo cual, agregado al conflicto de los petroleros y el constante anuncio de paro ilegal en el ramo de comunicaciones, contribuye a mantener tensa y difícil una situación que amenaza producir el derrumbe estrepitoso de nuestra estructura social, ante la mirada angustiada de los patriotas consternados”
(Guzman, Fals Borda, & Umaña Luna, 1962)

El ambiente hacia 1947 se había enrarecido por varias masacres ocurridas en distintos puntos del país, como lo denunció el jefe del liberalismo Jorge Eliecer Gaitán, que desde su columna de opinión del diario partidista Tribuna Liberal asumió la defensa de las víctimas, dándoles voz y visibilidad. Esta posición le valió sumar el apoyo popular de cara a las elecciones presidenciales de 1949. Aún resuena en el tiempo la oración por la paz profesada por el líder liberal el 7 de febrero de 1948:

“Impedid, Señor Presidente, la violencia. Sólo os pedimos la defensa de la vida humana, que es lo menos que puede pedir un pueblo”

El 9 de abril de 1948 en horas de la tarde cae asesinado Gaitán, el magnicidio enciende la ira de sus numerosos seguidores en la ciudad y en el campo. Bogotá cae presa de la sed de venganza de las hordas liberales, la ciudad es sitiada e incendiada por tres días, los cuerpos asesinados en las calles se contaban por cientos, la noche cayó definitivamente sobre Colombia, el terreno de La Violencia estaba completamente abonado, los liberales

—————Á

<http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/1037043>

Á

Ğ Á

Á

con la muerte de su caudillo tenían un motivo para levantarse en armas contra el gobierno conservador a quién acusaban de su asesinato y el gobierno conservador con la destrucción de Bogotá, creó un motivo para perseguir a los liberales. Una nueva guerra civil daba inicio.



Ilustración 3: liberales en el Bogotazo. 9 de abril de 1948. Foto Sady González



Ilustración 4: imagen del tranvía en llamas, de fondo la Catedral Primada de Colombia en el Bogotazo, 9 de abril de 1948. Foto Sady González.

Bogotá 9 de abril 1948

Á

El 9 de abril cada facción partidaria avivó la ira de sus masas. Su irresponsable actuación explotó los sentimientos de sus seguidores convirtiéndolos en fanáticos de fervorosa mística. El país se dividió obsesivamente en dos consignas partidarias: “tenemos que hacer la revolución” y “nos van a hacer la revolución”.

El sacerdote Guzmán enumera tres factores determinantes en el inicio del enfrentamiento partidario: 1- Estabilización del grupo conservador en el poder, con exclusión violenta del grupo liberal. 2- Utilización de la policía en una campaña de persecución, innegablemente pensada y planeada desde altas esferas del gobierno. 3- Declaración de la resistencia civil por el partido liberal perseguido. (Guzman, Fals Borda, & Umaña Luna, 1962)

Ğ Á

Á

actores naturales; dirigida por los escritores Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez; el artista plástico Enrique Grau y el intelectual catalán, fundador de la Filmoteca Colombiana, Luis Vicens Mestre. También se puede destacar *La Gran Obsesión* (1955) de Guillermo Ribón, al ser la primera producción colombiana a color.

La producción documental durante La Violencia fue casi nula, y si existió hay pocos vestigios de ella. Solamente se conservan las producciones de Marco Tulio Lizarazo. Un bogotano repatriado, que después de profesionalizarse en los Ángeles como publicista, decide regresar al país para consolidar la incipiente industria cinematográfica. De su producción la pieza documental más importante, por su valor histórico, es *Revolución en Marcha* (1953), que narra la entrega de armas de la Guerrilla Liberal de los llanos orientales, en cabeza de su comandante máximo, el mítico Guadalupe Salcedo Unda al régimen militar del General Gustavo Rojas Pinilla.



Ilustración 5: Al centro Guadalupe Salcedo, momentos antes de hacer entrega de armas

Los años cincuenta serán recordados por la escalada violenta que vivió el país dentro y fuera de sus fronteras, por la pérdida de la democracia a manos de la única dictadura militar que vivió Colombia y por la instauración de un régimen democrático bipartidista

excluyente de la tercera vía. Sin embargo, este periodo fertilizó el crecimiento de las organizaciones sindicales, de los partidos de izquierda y de los movimientos estudiantiles; que desarrollaron una posición crítica desde la vereda opuesta del poder, denunciando la profunda crisis social, cultural, económica y política en la que se encontraba Colombia a partir de la guerra bipartidista. Esos nuevos posicionamientos críticos exigieron a su vez nuevas formas de narrar la realidad y nuevas plataformas de difusión de pensamiento.

Un cine con mirada social

Los años sesenta inician con un panorama totalmente distinto marcado por el final de la guerra campesina partidista, la génesis de los grupos armados insurgentes marxistas y comunistas; y la apertura a una modernidad tardía marcada por la polarización global. En este contexto la producción audiovisual vuelve a ser prolífica, con producciones de diferentes envergaduras, muchas de las cuales nunca vieron la luz por problemas presupuestarios, técnicos o judiciales; como *Carmentea* (1960), película de Roberto Quintero inspirada en la canción homónima del folclor llanero colombo-venezolano, que nunca se proyectó en salas por problemas económicos. Sin embargo, fueron mucho más las producciones que supieron birlar las vicisitudes propias de la industria fílmica y colmar con narraciones propias, locales y con acento regional las enormes salas de teatro. Hubo varios factores que determinaron el resurgimiento del cine ficcional y documental en Colombia en esta década:

- 1.ÁEl desarrollo de cine clubs, como el Cine Club de Colombia en Bogotá, el Cine Club de Medellín o el Cine Club de la Prensa, este último destinado a periodistas con el apoyo del gobierno francés.
- 2.ÁEl desarrollo de la cinemateca nacional y algunas cinematecas distritales, lo que permitió la curaduría, el acopio y la restauración de muchas producciones cinematográficas.
- 3.ÁEl desarrollo de la televisión a través de la creación del instituto nacional de Televisión y Radio, lo que permitió profesionalizar la narrativa audiovisual y liberar al cine de su instrumentalización como forjador de sentido de lo nacional.

Á

- 4.Á El retorno de los llamados “Maestros”, un grupo de jóvenes que retornaban al país después de haber cursado estudios profesionales de cine en Estados Unidos o Europa: Julio Luzardo (1938), Francisco Norden (1929), Guillermo Angulo (1928), Jorge Pinto Escobar (1928) y Álvaro González (1928).
- 5.Á La apertura a mercados globales de la mano de la “Alianza para el progreso”, lo que permitió el ingreso de capital extranjero y el desarrollo de coproducciones o producciones netamente foráneas en el país.
- 6.Á La creación de canales de distribución alternos para el cine político en sindicatos y universidades.
- 7.Á La fundación de la Facultad de Sociología en el año 1959 en la Universidad Nacional de Colombia, por parte del sacerdote guerrillero Camilo Torres, y los investigadores Fals Borda y Umaña Luna; que impulsaron, desde lo intelectual y financiero, el registro fílmico documental de las realidades sociales del país.

La llegada de los llamados “Maestros” junto a otros profesionales extranjeros que se residenciaron en Colombia, profesionalizaron la labor del cine, enriqueciendo sus narrativas y mejorando el aspecto técnico. Sin embargo, y en contraposición, uno de los más importantes documentalistas de este periodo fue un hombre autodidacta: el antioqueño Enoch Roldán que, con una cámara de 16mm y con una película reversible, grabó dos documentales de importante valor histórico y cultural: *Luz en la Selva* (1960), que narra la historia de la comunidad de monjas misioneras liderada por la beata Laura Montoya y *El Llanto de un Pueblo* (1965), documental que encara el drama del pueblo El Peñol, antes de su desaparición para darle cabida a la represa que lleva su mismo nombre. (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2010). Roldán encarna el otro modelo de negocio del cine que creció en Colombia en paralelo de las grandes productoras y distribuidoras: un hombre con recursos limitados que contaba historias locales las cuales distribuía en un circuito regional acotado.

El cine documental de esta década fue el primero en atisbar el advenimiento de unos años violentos, de ahí su inmensa preocupación por denunciar la continua degradación social que conducía, de manera inexorable, a un nuevo escenario de confrontación civil armado. En este aspecto el trabajo de Marta Rodríguez no solo surge como una denuncia permanente de la realidad social, sino, además, como un llamado de atención a los años

violentos por venir. Rodríguez en compañía de Jorge Silva, *logran un discurso documental de memoria histórica, social y política* (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2010). Entre su obra se cuenta *Chircales (1966-1971)*⁵, uno de los documentales más importantes en la historia de Colombia, el cual narra la situación de explotación inhumana en la que se encontraban los obreros alfareros en Colombia en la zona de Chircal, cerca de Bogotá. Este filme abre el subgénero de documental antropológico en nuestra tradición fílmica.

Á

¹ *Chircales (1966 - 1971)*

Premios Nacionales

Mejor Documental Colombiano, Muestra Internacional de Cine sobre problemática social Urbana organizado por la Sociedad Nacional de Planificación, Bogotá.

Participación en Festivales

Premio Paloma de Oro: Mejor filme, Festival Internacional de Cine de Leipzig (Alemania), Premio Fipresci: Mejor film, Federación Internacional de la Crítica Cinematográfica. Grand Prix Festival Internacional de Tampere (Finlandia). Premio Evangelischenfilmcentrums” Festival Internacional de Oberhausen (Alemania), Mencion del Katolischen Filmarbeit, Oberhausen. Primer Premio en el Festival Internacional de Cine Educativo (México).

Fuente: <https://www.proimagenescolombia.com/>

De Marta Rodríguez y Jorge Silva también tenemos *Campesinos (1970 -1975)*⁶, que documenta la lucha campesina y los modos de explotación de la tierra en el negocio del café. Y finalmente *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro (1978-1981)*⁷, donde se

Á

Á Campesinos (1970 - 1975)

Premios Nacionales

Mejor Documental en el Festival de Colcultura, (Colombia) 1976.

Participación en Festivales

Primer Premio, Festival de Oberhausen (Alemania) 1976, Gran Premio, Festival de Tampere (Finlandia) 1976, Mejor Película y Premio Novais Texeira, Festival de Grenoble (Francia) 1976,

⁷ *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro (1978-1981)*

Premios Nacionales

India Catalina a Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Fotografía a Jorge Silva y Mejor Música a Jorge López y su grupo Yaki Kandrú en el 22º Festival de Cartagena de Indias (Colombia) 1982.

Participación en Festivales

Colón de Oro del Jurado en el 8º Festival de Cine Iberoamericano (Huelva - España) 1982, Premio FIPRESCI y Premio OCIC en el Internationale Filmfestspiele Berlín - Festival Internacional de Cine de Berlín (Forum) (Berlín - Alemania) 1982, Premio Mejor Realización Latinoamericana en el Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas (México - México D.F) 1986.

registra la memoria de lucha del pueblo Kokonuco por el derecho de propiedad de la tierra en el resguardo indígena Coconuco en el Cauca, que mediante cédula real en el Siglo XVIII se le otorgó 10000 hectáreas y para 1971 contaban con apenas 1500.



Ilustración 6: Marta Rodriguez durante la filmación de Chircales

_____Á

Fuente: <https://www.proimágenescolombia.com/>

Á

H Á

Á



Ilustración 7: Jorge Silva durante la filmación de Chircales

La colaboración de Marta Rodríguez y Jorge Silva es paradigmática en nuestra tradición fílmica: ella, una aventajada estudiante de lingüística, sociología, antropología y cine etnográfico con Jean Rouché en París; que se une a un albañil, con tercer grado de elemental, fotógrafo y cineasta autodidacta; para crear varios de los documentales más importantes en la historia del cine en Colombia. Una colaboración que refleja la dicotomía de los saberes que impulsaron el cine en esta región, entre el academicismo técnico y la pulsión de la formación propia; una colaboración que creó una línea narrativa documental nueva, que lejana del discurso del cine-panfleto, planteó un cine social de mirada antropológica, que se entrega al desvelamiento de las violencias sociales que convivían, y aun convive, en la desigualdad social que marcó la guerra civil y que fue el caldo de cultivo de la nueva oleada de violencia que vivió el país en la década subsiguiente. Marta Rodríguez y Jorge Silva instrumentalizaron el cine como un vehículo de entendimiento social, un tercer cine capaz de acercar realidades que discurren en la cercanía de la convivencia, pero en la lejanía de la indiferencia. Realidades que se oscurecen desde los privilegios del país urbano, que seguía inerte en la comprensión de la fractura social que La Violencia había producido en un país con alma agrícola y sueños modernistas.

Para 1970 el mundo había cambiado de manera sustancial, la nueva década recibía a Colombia en medio de una escalada de violencia armada inusitada pero no inesperada, los grupos guerrilleros comunistas y marxistas habían progresado en el campo en la última década con el apoyo logístico y financiero del bloque comunista global. Y ahora que estaban fortalecidos, estaban listos para luchar por el poder central. Además, desde los claustros universitarios nacieron nuevos movimientos guerrilleros urbanos, más contestatarios y con formas de lucha más sofisticadas. El conflicto insurgente se había cristalizado en una realidad que dejó en jaque a todas las instancias del Estado, que no supo resolver las urgencias sociales, ni los profundos resentimientos que la sociedad civil venía arrastrando con las dos guerras civiles precedentes. La escalada del conflicto petrificó de nuevo a la producción audiovisual, que tuvo que reinventarse con ayuda del Estado para dar cuenta de una realidad inédita, con múltiples actores interviniendo en el conflicto armado, en un torbellino de violencia y degradación humana que no ha visto final.

La década del sobreprecio

La década de 1970 trajo consigo la explosión del cine colombiano gracias a la Ley de Sobreprecio, sancionada el 6 de septiembre de 1972, con la que se buscó dotar al cine local de la financiación suficiente para hacerle cara a las grandes industrias fílmicas latinoamericanas, especialmente a la industria mexicana que había incrementado su producción y ampliado sus canales de distribución a lo largo de Latinoamérica después de la segunda guerra mundial y que había tomado como propio el mercado colombiano. La Superintendencia de Precios fijó una tarifa para la exhibición de largometrajes y cortometrajes nacionales, con el objetivo de generar un financiamiento especial que diera impulso a la incipiente industria de cine en el país. En un primer momento, los porcentajes y la distribución financiera fijados para los largometrajes del Sobreprecio fueron: 60% para el productor, 30% para el exhibidor y 10% para el distribuidor. En el caso de los cortometrajes, 50% para el productor, 35% para el exhibidor y 15% para el distribuidor. El recargo en la boleta para los cortos también dependió del color: para una cinta a color 150 pesos y para una a blanco y negro un peso. El 15% de lo que recibía el exhibidor,

tanto para los largos como para los cortos, debía ser invertido por este en proyectos de desarrollo de la industria cinematográfica. (Higuera A. , 2013, pág. 3)

El nuevo impuesto sobre el cine permitió la consolidación de la industria cinematográfica nacional, que hasta este momento estaba en manos de entusiastas, algunos de ellos profesionales del cine, pero en general carentes de infraestructura de producción, distribución y lugares de exhibición, condiciones determinantes en el dispositivo comercial de esta industria. Con la Ley de Sobreprecio se logró tecnificar el sector audiovisual, preparando profesionalmente a técnicos de sonido, técnicos de luces, camarógrafos, guionistas y laboratoristas; en fin, profesionales ausentes hasta ese momento en el sector audiovisual. Con la ley de Sobreprecio, que duró vigente hasta 1979 cuando se creó la Compañía de Fomento Cinematográfico Estatal, FOCINE; se calcula que se produjeron alrededor de 439 documentales, una cifra que batía todo registro de producción en Colombia. Este gran cúmulo de productos fílmicos permitió, no solo mejorar las formas narrativas y productivas de los documentales nacionales, sino que, además, permitió posicionar a la industria local a nivel foráneo gracias al reconocimiento que lograron alcanzar muchas cintas en instancias internacionales, recibiendo menciones y premios en diferentes festivales de cine alrededor del mundo. Podemos nombrar, a manera de ejemplo, el documental *Gamín* (1977) del cineasta Ciro Durán, en el cual se retrata la difícil vida de los niños en situación de calle en la Colombia de mediados de los setenta. El filme se alzó con diferentes galardones internacionales, entre ellos, el Mikeldi de Oro del Festival de Cine de Bilbao; la Paloma de Plata del Festival de Cine de Leipzig; y el Colón de Oro del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, entre muchos otros más⁸.

Á

⁸ *Gamín* (1977)

PREMIOS NACIONALES

Búho de oro en el 4º Festival de Cine del Instituto Colombiano de Cultura - Colcultura (Colombia) 1979.

CLAUDE-ANTOINE, INA Y UNO LTDA presentan:
un film de CIRO DURAN

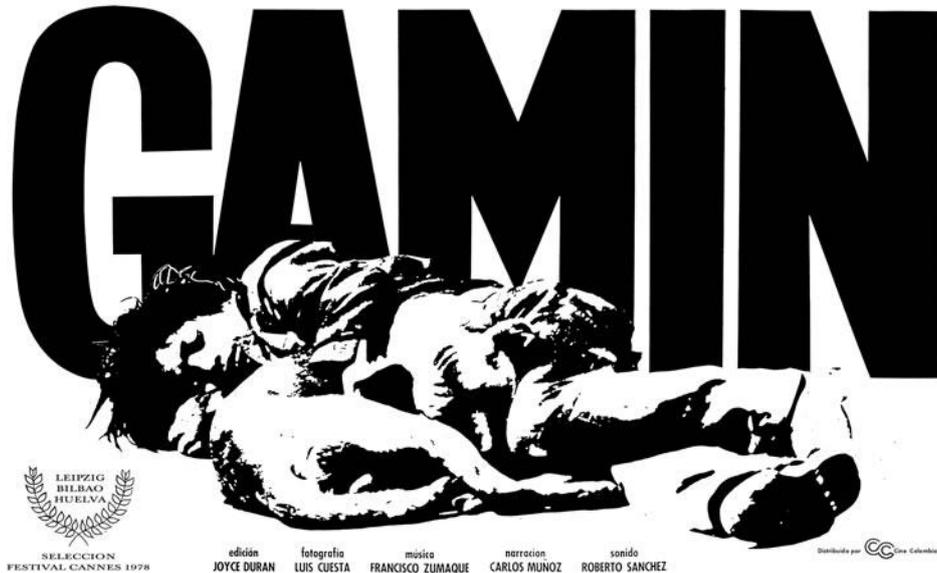


Ilustración 8: Reedición del póster original de la película *Gamín* de 1977, del director Ciro Durán

Á

PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES

Premio del Jurado Colón de oro y Premio de la Asociación de Periodistas del Espectáculo - APE en el 4º Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (España) 1977, Paloma de Plata en el Festival de Cine de Leipzig (Alemania) 1978, Seleccionada en la Quincena de los Realizadores en el Festival International du Film, Cannes (Francia) 1978, Premio Fipresci (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica) y Premio Donostia para nuevos realizadores en el Festival de Cine Donostia de San Sebastián (España) 1979.

Fuente: <https://www.proimagenescolombia.com/>

Pero muy a pesar de la gran producción fílmica documental y su reconocida calidad, la temática del conflicto armado fue continuamente evadida por los documentalistas. Las investigadoras e historiadoras colombianas Ana Higueta y Nathali López Diez, dan cuenta de las temáticas asumidas por los filmes documentales producidos bajo la financiación y la distribución de la Ley de Sobreprecio: al menos 159 cintas documentales retrataron temas sobre la vida social y cotidiana en la ciudad, cortos como *Navidad en Medellín* (1975) de Lizardo Díaz Muñoz o *Cali-dad* (1976) de Diego León Giraldo, dedicaron sus esfuerzos por capturar la cultura y costumbres de un sector poblacional urbano. Otras 60 películas documentales fueron calificadas por las investigadoras como de “temáticas no definidas” u “otros”, allí ubican filmes como “Y la Lux se hizo” (1975) de José María Arzuaga, donde realiza una yuxtaposición narrativa entre la creación bíblica en su libro Génesis y el nacimiento de la fábrica de gaseosas Lux. Otros 45 documentales se enfocaron en capturar la vida y obra de artistas locales. Otros 40 documentales asumieron el tema de la naturaleza y la producción agrícola colombiana, “valdría la pena resaltar la serie Revista Cine Agro de 1974 dirigida por Gonzalo López que fueron cuatro cortos dedicados a las actividades agroeconómicas en diferentes zonas del país”. De la producción documental de la Ley de Sobreprecio, 17 filmes más se catalogan en el tema de turismo y publicidad; otros 12 documentales versaron sobre temáticas religiosas. Sobre asuntos políticos y relaciones internacionales, se desarrollaron 8 documentales; y, finalmente, sobre obras de ingeniería se desarrollaron 5 documentales más. (Higueta & López Diez, 2011)

La era del Sobreprecio avivó la industria del cine nacional, gestionando recursos para nuevos y viejos realizadores que pudieron cristalizar sus proyectos fílmicos, al encontrar un financiador, un circuito de distribución y un público deseoso de ser narrado en su idioma, con su acento y su misma mirada cultural. Sin embargo, el entusiasmo del momento no parece haber sido suficiente para generar un interés genuino en los realizadores sobre la violencia insurgente que se gestaba en las zonas rurales. Es llamativo, por no decir menos, la poca o nula producción audiovisual sobre el conflicto armado colombiano y sus protagonistas que en ese momento estaban no sólo al alcance de ser documentados sino deseosos de contar su historia y exponer su visión de rebelión a la sociedad colombiana y al mundo hispanoparlante. Prueba de esto es el documental

Camilo, el cura guerrillero (1974) del realizador Francisco Norden - uno de los documentalistas más prolíficos de su tiempo - que retrata en su filme la vida del sacerdote y sociólogo guerrillero Camilo Torres, prestando especial atención en sus motivaciones para engrosar las filas de la organización insurgente del Ejército de Liberación Nacional (ELN) y quien murió en combate en 1966, convirtiéndose en un ícono de los sacerdotes de la tercera vía, del movimiento estudiantil y del movimiento obrero colombiano. La línea argumentativa del documental se cimenta en la construcción del personaje de Camilo, de su vida y de sus anhelos, a partir de numerosas entrevistas a propios y extraños, personajes ascendentes de la vida nacional, familiares, amigos y compañeros de lucha.



Ilustración 9: Cartel del documental Camilo, El cura Guerrillero. Director Francisco Norden, 1972

Los motivos de este desinterés sobre la temática de la violencia podrían apuntar directamente a una censura gubernamental o al menos, a una veda temática por parte de la junta que aprobaba los filmes: cada película beneficiada por la Ley de Sobreprecio debía ser aprobada por la Junta Asesora de Calidad, conformada toda ella en su conjunto

por miembros del establecimiento estatal y representantes del ministerio público⁹. El gobierno del presidente Misael Pastrana, entre 1970 y 1974, desestimó reiteradamente el crecimiento del fenómeno subversivo, asumiéndolo como un tema superado gracias a la acción militar del Estado. En la alocución presidencial del nuevo año de 1972 el entonces presidente se dirigió así a los ciudadanos:

“La violencia armada, que por tantos años ha conmovido al país con sus crueles manifestaciones, se ha extinguido casi totalmente por obra de la vigilante presencia de nuestras Fuerzas Armadas, símbolo de la lealtad al derecho, a la paz y a las instituciones republicanas. Solo permanecen en su tarea destructora grupos aislados y distantes, capaces apenas de producir golpes de sorpresa, actos de publicidad, o de sacrificar en emboscadas ocasionales humildes vidas de campesinos o servidores del orden, pero su acción no parece representar ningún peligro serio para nuestras cada vez más sólidas estructuras democráticas”
(Pastrana Borrero, 1972)

De esta manera se creó una narrativa oficial que hablaba de un país donde el conflicto armado pertenecía a un pasado solventado gracias a la fortaleza institucional de la república. Esta narrativa mostraba una Colombia en camino de desarrollo que daba la bienvenida a la inversión extranjera a partir de un modelo extractivista. En este sentido, cualquier otro relato que no encajara en el discurso gubernamental no era bien recibido y se soterraba bajo el peso de la producción de relatos fílmicos avocados a mostrar las realidades más amables de un país que caminaba indefenso hacia sus peores años de violencia guerrillera y paramilitar.

Á

⁹Los cortometrajes del sobreprecio debían ser aprobados por la Junta Asesora de Calidad, creada por la Resolución 073 de la Superintendencia Nacional de Producción y Precios, firmada el 20 de noviembre de 1974. Dicha junta estaba integrada por el Ministerio de Comunicaciones, el superintendente de Producción y Precios, el superintendente de Industria y Comercio, el director del Instituto Colombiano de Cultura y el director de Inravisión o sus respectivos delegados. Asistían además dos asesores técnicos, con voz, pero sin voto, nombrados por la junta. (Higueta A., 2013)Á

El estallido del conflicto y la aparición de FOCINE

La violencia que por años se había engendrado en la Colombia olvidada, gracias a una institucionalidad frágil y complaciente, finalmente estalló en las décadas de los ochenta y noventa, convirtiendo a estos decenios en un tiempo lleno de horrores para la totalidad del pueblo colombiano que veía, con el asombro del que se sabe desamparado, como todo aquello que representa la bondad en el mundo sucumbía frente al reino de las armas y el terror. El filósofo colombiano Estanislao Zuleta, movilizado por la situación violenta del país escribió:

“El grado que ha alcanzado la violencia en Colombia, el número de asesinatos de toda índole, de desapariciones, secuestros, extorsiones, supera en proporciones abrumadoras a lo que pueda ocurrir en otro país que no se encuentre directamente comprometido en una guerra, incluso a lo que ocurre en países que tienen circunstancias económicas mucho peores que las de Colombia: mayores índices de desempleo, menor crecimiento económico, más injusta distribución del ingreso, menos movilidad social; y también, de muy lejos, a lo que ocurre en países que padecen las más drásticas dictaduras militares. Y eso es quizás, lo más desconcertante de todo.” (Zuleta, 1992, pág. 113)

El periodo entre 1982 y 1996, lo podemos considerar como el de expansión y consolidación de los movimientos guerrilleros, pero también de los movimientos de autodefensas paramilitares y de los grandes carteles de la droga. El país se vio envuelto en una dinámica de violencia entre cuatro ejes armados -contando al Estado- con múltiples actores en conflicto, que se alimentaban y crecían al amparo del negocio del tráfico de drogas:

“A esto se suma el papel dinamizador del narcotráfico, que irrigó el conflicto armado no solo con nuevos y abundantes recursos, o con nuevos actores y más ejércitos, sino con profundos cambios culturales asociados con un ascenso social expedito. Este ascenso se convirtió en referente para amplios sectores de la sociedad. Su poder corruptor ilimitado permeó la política y cooptó el Estado, pero

también su violencia devastadora sacudió los cimientos del Estado y encontró en el conflicto armado una oportunidad para prolongarse y alcanzar reconocimiento político bajo distintas banderas. El narcotráfico no fue un mero factor externo que se agregó al conflicto armado. Al contrario, se reinventó y pervivió en las mismas condiciones geográficas, sociales y económicas donde estaba situado el conflicto y permitió que este continuara.” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, pág. 193)

Las postales de este periodo se nutren con procesos de paz fallidos, con masacres, con genocidios, con magnicidios y acciones terroristas de gran envergadura. Con operaciones militares masivas y enfrentamientos armados. Con pueblos destruidos, tierras arrasadas y seres humanos desplazados. Con hombres, mujeres y jóvenes secuestrados; y, como colofón, con grandes desastres naturales. La pantalla televisiva fue el escenario al que asistían diariamente los colombianos para llenar y compartir sus memorias con el dolor de unos hechos que parecían escapar de toda comprensión racional: el diario vivir durante esta etapa fue una tragedia, en su más hondo y desolador sentido.



Ilustración 10: Toma del Palacio de Justicia por parte del grupo insurgente M-19. 1985



Ilustración 11: Velorio del candidato presidencial Luis Carlos Galán, 1989

En este contexto azaroso y violento, el cine, en cuanto industria cultural de interés nacional, encontró un nuevo impulso con la creación de la Compañía del Fomento Cinematográfico (FOCINE) que, en cuanto ente estatal, desde 1978 hasta 1993 se encargó de diseñar y ejecutar todas las políticas públicas que permitieran el fomento de la industria audiovisual del cine en Colombia. De esta manera el Estado colombiano apostó por la creación de narrativas locales y su producción fílmica, convirtiéndose en el principal auspiciador de la industria cinematográfica nacional al comprender, y validar como política pública, la importancia del cine como modelador y mediador cultural. Sin embargo, el entusiasmo inicial duró poco y FOCINE se convirtió en una institución que a ojos del neoliberalismo de los noventa y de las prioridades estatales en medio del conflicto armado, era totalmente descartable. La globalización, la irrupción del modelo de negocio de alquiler de cintas en Betamax o VHS, la desfinanciación del Estado por el elevado gasto militar y el resquebrajamiento del orden social, la politización del fondo y la crisis económica global en una época de apertura, mellaron la institucionalidad de FOCINE hasta su desaparición total.

Á

Durante las décadas del estallido de la guerra insurgente – de 1980 a 1996 -, se produjeron en total 341 documentales, aunque no todos fueron producidos por el instituto de cine colombiano. (Higuita & López Diez, 2011) Esta importante producción fílmica se vio beneficiada por los años del Sobreprecio y la infraestructura industrial que le ley logró crear: para 1980 ya existía en Colombia un grupo técnico capacitado, un público alfabetizado en las lógicas argumentales locales, varios cineastas profesionalizados y una amplia red de exposición. El periodo de FOCINE fue la etapa de la consolidación de las grandes salas de teatro, del estallido del cine ficcional local, del melodrama televisivo y del nacimiento de las grandes estrellas criollas. Una época dorada en la producción audiovisual nacional que consolidó una industria que venía en pleno desarrollo, aunque aún demasiado dependiente del impulso estatal.

Muy a pesar de la cruda y grave situación social provocada por la violencia de los grupos armados y la violencia terrorista, los documentales que argumentaron este momento histórico son escasos o casi inexistentes en este periodo histórico. La poca producción fílmica, documental o ficcional, que asumió como temática la confrontación civil armada, se produjo -en términos generales- con una mirada crítica hacia el pasado, tratando de hilvanar historias de la Violencia. Un rasgo diegético que quizás buscaba en ese pasado cercano las razones para entender el horror actual, o quizás fue usado para olvidar el horror del presente llevando la mirada a los horrores del ayer. Sea cual sea la razón, lo cierto es que el conflicto armado, en sus dos décadas más álgidas, fue un tema desapercibido en la producción documental de los años ochenta y noventa. Una situación que se reversó notablemente con el inicio del siglo XXI con los nuevos marcos sociales, jurídicos, políticos y militares que brindaron los diálogos de paz adelantados entre el gobierno nacional y los diferentes grupos armados de extrema derecha y de extrema izquierda.

Capítulo 2: Cine documental del conflicto armado colombiano

La imagen fotográfica, como soporte indicial de la realidad, fue una de las primeras herramientas de registro y difusión del conflicto armado: aún giran en la mente de los colombianos las fotografías recolectadas por el sacerdote Germán Guzmán sobre la Violencia bipartidista o el registro de Sady Gonzalez sobre el Bogotazo en 1949. Aprendimos a ver la confrontación armada en imágenes fotográficas, pero la violencia se derramó más allá de la capacidad de captura del papel emulsionado y la memoria viajó más ágil en la palabra narrada, que se hizo mito y creó arquetipos en un nuevo universo diegético que comenzó a copar toda expresión cultural de un pueblo sumido en la guerra. Colombia aprendió a cantar, a bailar, a pintar, a hablar y a pensar en los códigos de la violencia, como el nuevo contexto de realidad que daba sentido a un país desquebrajado, que no había sido capaz hasta ese momento de cimentar un orden social democrático. No hay nada fortuito que la obra máxima de la literatura colombiana inicie con el fusilamiento de un coronel durante los años de La Violencia¹⁰.

Á

“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de 20 casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”.

Cien Años de Soledad, Gabriel García Márquez

Á

ii Á

Á



Ilustración 12: "El cristo campesino o la tragedia de Colombia", 1962. Autor desconocido, Colección Guzmán

El cine tampoco fue ajeno a la narrativa del conflicto, más, sin embargo -y aunque pudiera pensarse lo contrario-, la producción cinematográfica sobre la guerra insurgente es escasa si se tiene en cuenta la magnitud de esta. En el presente capítulo revisaremos, en la mayor profundidad que no sea posible, las condiciones de la producción fílmica en medio del conflicto armado insurgente, prestando atención a las condiciones de producción del género documental sobre la memoria de este enfrentamiento civil.

El género del conflicto: condiciones de producción

Dentro de los subgéneros de documental que se desarrollan en Colombia, es de vital importancia para nuestra sociedad aquel que se ha encargado de aprisionar en su relato argumentativo el mundo histórico del conflicto armado colombiano. La producción fílmica sobre el conflicto se antoja extensa en cuanto autores, temáticas, formas de producción y financiación; una heterogeneidad que dificulta el acercamiento crítico al conjunto productivo, avocando, por lo general, el análisis a las producciones individuales. En las líneas siguientes intentaremos caracterizar esta producción fílmica desde el

concepto de género cinematográfico, lo que nos permitirá rastrear sus puntos coincidentes y sus zonas de distanciamiento, pero, sobre todo, nos permitirá analizar las relaciones tendidas entre la industria cinematográfica documental y el contexto sociopolítico de un país especialmente violento.

A la luz del presente trabajo no podemos aseverar que sea correcto hablar de un género o subgénero documental del conflicto armado colombiano ya que, históricamente, este no ha existido dentro de la industria cinematográfica nacional; más sí es evidente que existe una corriente de producción documental en el país que asume la guerra insurgente como su temática principal y quizás es esta unidad de tema la que nos habilita a pensar que existe un subgénero de cine documental específico sobre la guerra civil armada insurgente en Colombia. Sin embargo, esta apuesta taxonómica se puede tornar contraproducente si no se analizan con atención los rasgos formales que habilitan la reflexión sobre estas producciones fílmicas dentro de una categoría de análisis basada en la idea de género cinematográfico, que en este contexto se antoja completamente *sui generis*. Contraproducente, como lo advierte Robert Stam, ya que podemos caer en el error de crear una gran bolsa genérica y extensa que no aprecie las diferencias en los acercamientos y tratamientos argumentativos de los distintos documentales (Stam, Teorías del Cine, 2001), la unidad temática no debe confundirse con unidad argumentativa ni con unidad de enfoque, ya que son estos dos aspectos los que hacen que cada producción sea única dentro de la categoría de género planteada. El género cinematográfico, en este caso, nos permite rastrear rasgos concordantes entre las producciones y, quizás, nos habilite a establecer una tradición de producción y consumo de este tipo específico de producción fílmica.

Podemos aventurarnos a decir que los documentales que asumen como desafío narrativo la captura del mundo histórico del conflicto armado, no se producen pensando en la afiliación a un género cinematográfico que permita concretar un pacto de consumo comercial. Este tipo de productos fílmicos, por lo general, alejan sus motivaciones del factor mercado y su pulsión de producción se alinea a una necesidad de indagación productiva que permite avanzar en el entendimiento de las dinámicas del conflicto, sus motivaciones, sus actores, sus efectos y sus víctimas. Esto genera un punto de inflexión frente a cómo asumimos el género dentro de la industria cinematográfica, que plantea un

Á

contrato con el público que acude a las salas con expectativas preconfiguradas por el género propuesto. En el caso de los documentales del conflicto armado más que la concreción de un contrato con los espectadores -ya que la propia distribución y circulación del filme es totalmente incierta- hay un objetivo totalmente investigativo o exploratorio cuyos resultados se entregan a un potencial e idílico público que, en un ejercicio de responsabilidad ciudadana, asume el interés de desvelar y comprender los sucesos que marcan el pulso de la guerra insurgente. El género en este caso no es funcional en términos comerciales, su función está en determinar las formas de producción y acercamiento argumentativo a la realidad violenta vivida durante el conflicto armado colombiano.

Otro aspecto que nos habilita el análisis en términos de género cinematográfico es la elaboración de un compendio productivo histórico, ya que no podemos plantear un análisis basado en género si no existe una tradición en la producción de filmes afiliados al mismo. Pensar en género cinematográfico es un ejercicio de ida y vuelta entre lo general a lo particular, teniendo como vectores de análisis la tradición fílmica y sus singularidades productivas. Si queremos realizar un análisis basado en la línea histórica diacrónica de la producción cinematográfica documental del conflicto, esta no puede escapar de los entrecruces contextuales que la confrontación armada y el propio estado de situación social plantean. Un análisis del compendio histórico de la tradición fílmica nos permite analizar procesos de desarrollo productivos cinematográficos documentales en concordancia con el desarrollo de la confrontación armada. Establecer, quizás, sus puntos de cruces y la influencia ejercida entre los procesos sociopolíticos del conflicto y los productos fílmicos.



Ilustración 13: nacimiento de las FARC en Marquetalia, Tolima. En 1964

Conflicto armado y producción documental

Las primeras guerrillas ven su nacimiento en 1949 a partir del asesinato del líder liberal y candidato a la presidencia Dr. Jorge Eliecer Gaitán. Su magnicidio derivó en la destrucción de Bogotá en el devastador alzamiento ciudadano conocido como “El Bogotazo”, que recrudecería de manera exponencial el periodo de conflicto civil de La Violencia. Tras el asesinato del líder político se gestaron guerrillas liberales que luchaban por obtener el control del Estado que, según ellas, les había sido arrebatado el día del magnicidio. Estos grupos al margen de la ley serían las semillas de las futuras guerrillas comunistas y darían inicio al conflicto armado colombiano. En medio del olvido del Estado las organizaciones armadas insurgentes florecieron en el país rural en las últimas tres décadas del siglo XX, creciendo en número y poder de fuego hasta convertirse en un *para estado* en sus zonas de control. Entre los principales grupos podemos contar a Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) nacidas en 1964, El Ejército de Liberación Nacional (ELN) nacido también en 1964, el Ejército Popular de Liberación

(EPL) de 1967, el Movimiento 19 de Abril (M-19) de 1974, el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) de 1982, el Movimiento Armado Quintín Lame (MAQL) de 1984, la Corriente de Renovación Socialista (CRS) de 1991, el Ejército Revolucionario Guevarista (ERG) de 1993 y al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) de 1996. A estos grupos de izquierda radical, en cuanto actores armados, hay que sumar al Estado con sus diferentes fuerzas militares; al grupo de extrema derecha de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) nacido en los inicios de los años noventa, y a los diferentes carteles y clanes de droga que azuzaron el conflicto en busca de control territorial a partir de los años ochenta. En suma, podemos contar más de 60 años de guerra, de una violencia incesante marcada por la acción de diversas facciones armadas; un caldo de cultivo largo en el tiempo y ancho en protagonistas, donde se mezclan diferentes motivaciones, ambiciones y estrategias bélicas; creando una realidad desaguizada de la que podríamos llegar a pensar se engendraron un número amplio de documentales fílmicos.

Pero a decir verdad la realidad es otra, como lo vimos en el Capítulo 1, en los primeros treinta años del conflicto armado tan solo pudimos rastrear un puñado de producciones documentales que asumieron como preocupación narrativa principal la confrontación civil que se había gestado y que empezaba su estela de violencia y víctimas en el territorio colombiano. Un hecho que contrasta enormemente con la gran producción fílmica desarrollada en las dos primeras décadas del siglo XXI: del total de producciones documentales desarrolladas sobre el conflicto armado colombiano -que en esta investigación pudimos rastrear- el **90%** se produjeron en los últimos veinte años de nuestra historia. De 1964 a 1999, la producción es tan baja que tenemos un promedio de tan solo **0.4** películas documentales producidas anualmente. Un hecho que contrasta enormemente con el **6.4** de promedio productivo en los primeros veinte años del presente siglo.

Si queremos analizar los motivos de este desbalance lo debemos pensar en relación con varios fenómenos propios del conflicto colombiano. En ese sentido analizaremos las consecuencias de los dos procesos de paz desarrollados con los principales actores violentos de la confrontación armada, primero con las AUC y luego con la guerrilla de las FARC. Sendos procesos negociadores pacificaron diversas zonas del país permitiendo a los investigadores acercarse a las víctimas que otrora estaban “secuestradas” por la

Á

guerra civil y, además, les permitió a muchos realizadores ejercer su trabajo en condiciones más seguras. El enorme esfuerzo y los costos políticos y sociales que los documentalistas debían asumir al intentar aprehender la realidad bélica impactó directamente en la baja producción de estos productos audiovisuales. Un sin número de profesionales de la imagen, investigadores y periodistas, vieron cegadas sus vidas o tuvieron que huir del país por ejercer su derecho ciudadano de descifrar y narrar el mundo violento de la guerra. Podemos ejemplificar esta situación con el caso del periodista, director, productor y político colombiano Hollman Morris, quien mientras documentaba el conflicto armado colombiano a través de su programa televisivo *Contravía*, fue señalado en diversas ocasiones como “Colaborador del Terrorismo” por el gobierno de derecha de Álvaro Uribe Vélez (2002 - 2010).¹¹ Un señalamiento desde el Estado que entorpeció el trabajo del documentalista quien, finalmente, se vio obligado a exiliarse del país por las continuas amenazas contra él y su familia. También está el caso del director Mauricio Lezama quien fue asesinado en mayo del 2019 mientras entrevistaba a víctimas del conflicto armado¹². Sin protección real del Estado, los productores de cine documental, aún hoy, se embarcan en quijotescas empresas fílmicas donde se ven

Á

^{FF} Por sus declaraciones en contra de Hollman Morris, el expresidente Uribe fue llevado a la Corte Suprema de Justicia, donde fue obligado a retractarse: “*Me ha manifestado (Morris) que no hace parte, ni ha hecho apología al terrorismo. Se lo creo y si lo he dicho lo rectifico. ¿Por qué lo dije? Porque las palabras y actuaciones de Hollman Morris en relación con mi gobierno, mi familia y mi persona y su coincidencia con detractores, me hicieron pensar lo que hoy rectifico*”.

<https://www.lapatria.com/nacional/uribe-rectifica-senalamientos-contr-hollman-morris-303363>

Á
Á

^{FG} El cineasta y consejero Departamental de Cine del Departamento de Arauca Mauricio Lezama, fue asesinado este jueves cuando se encontraba realizando entrevistas para la producción de un documental acerca de la violencia social y víctimas del conflicto social en el país sudamericano.”

<https://cnnespanol.cnn.com/2019/05/12/asesinan-a-cineasta-que-trabajaba-en-documental-acerca-de-la-violencia-en-colombia/>

Á

Á

enfrentados al continuo monitoreo gubernamental o al señalamiento por parte de los actores violentos¹³, ya que los sendos procesos de paz no pudieron impedir la atomización del conflicto en nuevos actores armados que siguen sembrando el terror en muchas zonas del país y que ven en la figura del documentalista investigador a un objetivo militar que pone en riesgo sus operaciones ilícitas.

Como consecuencia de los procesos de paz se establecieron tribunales de justicias transicionales, un hecho que permitió recabar confesiones de los miembros desmovilizados de los grupos bélicos, brindando, por primera vez, testimonios fundamentales que permitieron esclarecer acciones violentas y desvelar sucesos atroces ocurridos en el desarrollo de la confrontación civil. Estas confesiones judiciales daban la razón a miles de víctimas a las que la justicia y el Estado habían dado la espalda al creer que sus testimonios eran totalmente inverosímiles por las acciones inhumanas que atestiguaron. Sin embargo, las confesiones de cientos de miembros de los grupos armados permitieron confrontar al país con una violencia irracional que había pasado increíblemente desapercibida para un gran sector poblacional.

Estas confesiones a su vez dejaban en los folios judiciales cientos de pistas, sucesos, motivaciones y señalamientos que apoyaron e impulsaron las investigaciones de diferentes organizaciones y fundaciones que buscaban poner luz sobre el conflicto, lo que permitió que la producción investigativa, intelectual y fílmica creciera a pasos agigantados. En ese sentido, La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras de 2011, sancionada como marco jurídico facilitador del proceso de paz con la guerrilla de las FARC, marca un antes y un después en la producción fílmica documental sobre el conflicto armado en Colombia. Ya que, por primera vez, el Estado asume como deber

Á

¹³Según datos de la Fundación para la Libertad de Prensa, desde 1977 han sido asesinados 160 periodistas en Colombia por causas relacionadas a su oficio:

<https://flip.org.co/index.php/es/impunidad-casos/item/2187-estos-son-los-periodistas-asesinados-en-colombia-por-causas-asociadas-a-su-oficio>

Á

Í I Á

Á

misional la financiación y la producción de documentales que tematizan el conflicto armado colombiano, a través del ente creado para salvaguardar la memoria de las víctimas nombrado como el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), que se encargaría en más de investigar, recopilar, salvaguardar y difundir documentos y testimonios que permitan reconstruir los hechos ocurridos durante el desarrollo del conflicto. En la siguiente gráfica podemos observar cómo la producción fílmica documental se condensa en los últimos 20 años de la confrontación armado en coincidencia con los procesos de negociadores de paz:

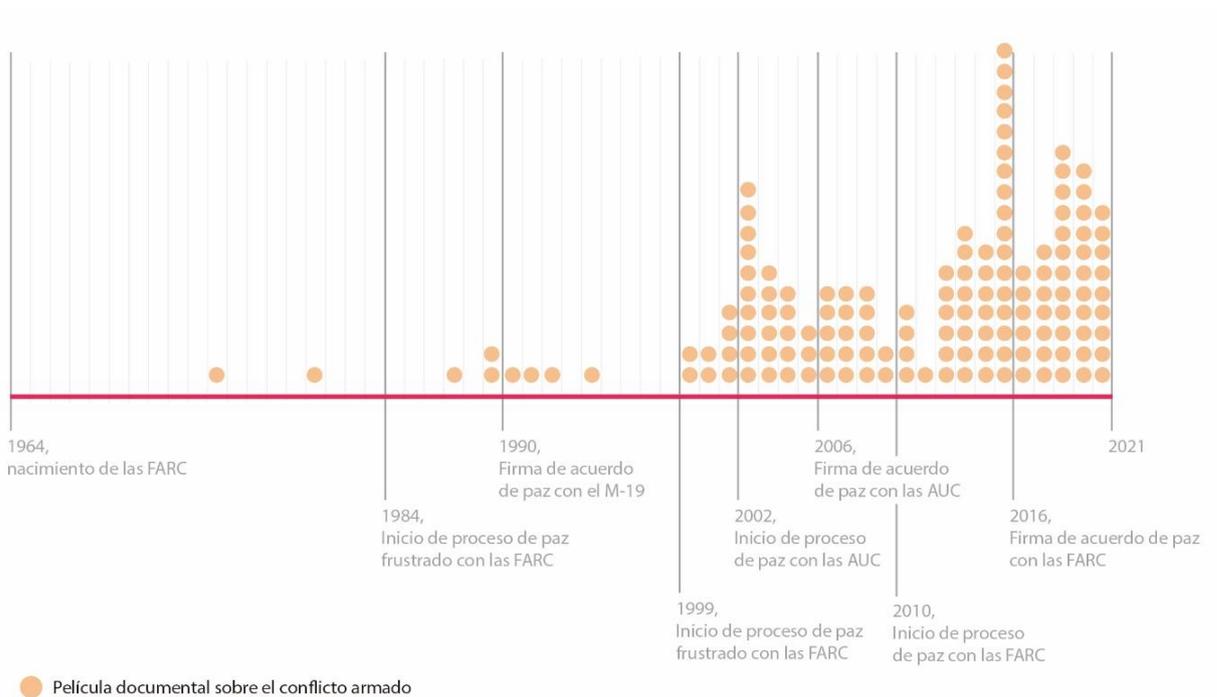


Ilustración 14: consolidado de producción fílmica en relación con los diferentes procesos de paz. Fuente: Elaboración propia

El primer proceso de paz del siglo XXI, adelantado por el gobierno del presidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) con los grupos de extrema derecha de las Autodefensas Unidas de Colombia entre los años 2002 y 2006, se realizó en el marco de la Ley 782 de 2002 y la Ley 975 de 2005, conocida como la Ley de Justicia y Paz. Este proceso dejó radicados

Á

en los tribunales de Justicia y Paz cerca de 22.374 casos de violencia paramilitar¹⁴, distribuidos entre acciones bélicas, asesinatos selectivos, ataques a poblados, atentados terroristas, daños a bienes civiles, desaparición forzada, masacres, reclutamiento de menores, secuestro y violencia sexual. Al grupo paramilitar de las AUC se le atribuyen, según el Observatorio de Memoria y Conflicto, cerca de 94.988 víctimas fatales¹⁵, convirtiéndose así en el mayor victimario del conflicto armado colombiano. La desmovilización de sus 32.000 hombres permitió la desescalada de la violencia armada en gran parte del territorio sacando a flote testimonios atroces de las víctimas sobrevivientes sobre el accionar de este actor armado que actuó impunemente en convivencia con las fuerzas militares del Estado y que demostró, a lo largo de su accionar, carecer de la más mínima empatía y consideración por la vida misma.

Fue inevitable que las acciones armadas de las AUC fueran perseguidas, retratadas y desveladas asiduamente por realizadores documentales, que asumieron una responsabilidad con las víctimas y con su verdad, ya que la Ley de Justicia y Paz fue estrecha en los espacios brindados hacia los damnificados de este grupo violento, al tener como principal espíritu misional facilitar la reincorporación a la vida civil de sus miembros desmovilizados¹⁶ y no el de asumir un compromiso de verdad, reparación y no

Á

¶ Fuente Centro Nacional de la Memoria Histórica:

<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/balances-jep/justicia.html>

Á

¶ Observatorio de Memoria y Conflicto, Balance General con fecha de corte del 30 de noviembre de 2020:

<http://micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/infografias/balance-general/>

ÁÁ

¶ Para ampliar información al respecto, se puede visitar la página gubernamental de la justicia transicional:

<http://www.justiciatransicional.gov.co/ABC/Ley-de-Justicia-y-Paz>

ÁÁ

íîÁ

Á

repetición con las víctimas, algo que sí se intentó llevar a cabo con la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras del 2011. En este sentido encontramos cintas como “El baile rojo: la historia del genocidio contra la Unión Patriótica” (2003) de Yesid Campos, que hace una revisión histórica sobre la seguidilla de asesinatos contra integrantes del movimiento político UP, considerado hoy jurídicamente como un Genocidio Político por la Sala de Justicia y Paz. En el documental se investiga la complicidad del Estado colombiano con los grupos de extrema derecha en el aniquilamiento que sufrieron los miembros de este partido político alternativo. O cintas como “¿Por qué lloró el General?” (2006) donde se documenta la relación culposa entre miembros del ejército y grupos paramilitares en el desarrollo de la masacre del pueblo de Mapiripán, en el departamento del Meta, en el año 1997; donde fueron ejecutados cerca de 30 campesinos, en una de las primeras acciones paramilitares en esta región del país.

La relación sibilina entre las fuerzas militares estatales y los grupos paramilitares fue, y es aún, uno de los principales temas de investigación en el desarrollo del conflicto armado en Colombia. Muchos documentalistas investigativos asumieron el riesgo de sondear esta sociedad ilegal que avivó la violencia del conflicto, entregándonos los años más atroces y oscuros del enfrentamiento armado interno, así el documental fílmico, en cuanto documento histórico, asumió un compromiso con la verdad y la memoria; convirtiéndose en una pieza fundamental que develó un conflicto que se presentaba soterrado e inentendible para muchos ciudadanos del país. Los picos de la violencia fueron respondidos consecuentemente con documentos fílmicos, una contestación ética y racional por parte de la sociedad civil a la irracionalidad que los violentos deseaban imponer al pueblo colombiano:

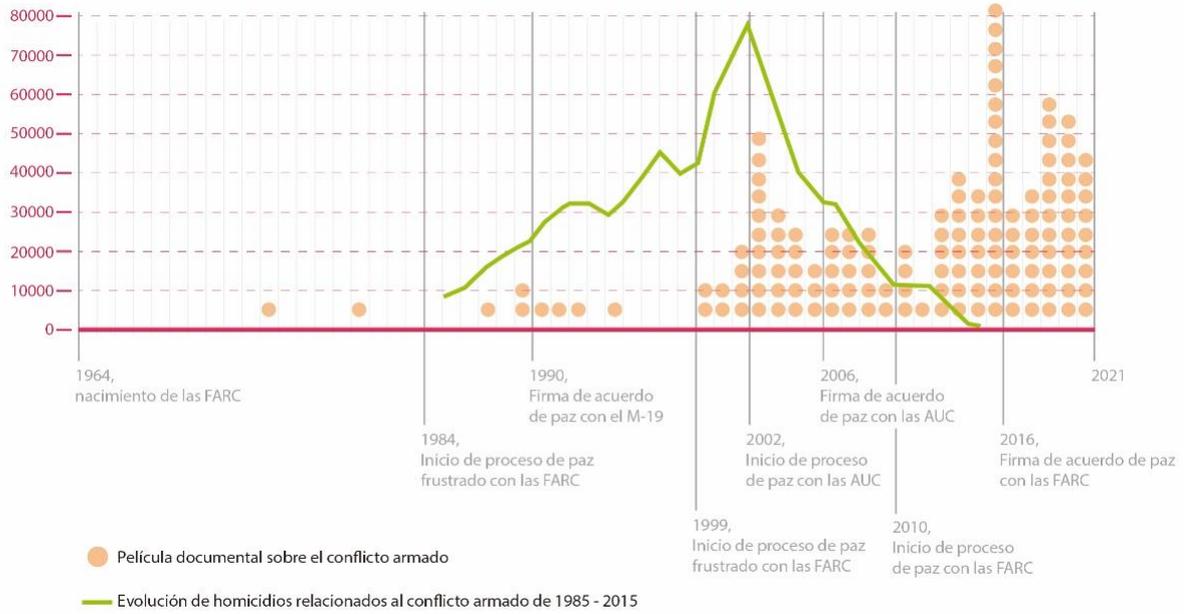


Ilustración 15: Evolución de homicidios relacionados al conflicto armado de 1985 – 2015 en relación con la producción fílmica documental. Fuente Registro Único de Víctimas. Elaboración propia



Ilustración 16: Evolución de asesinatos selectivos entre 1984-2015 en relación con la producción fílmica documental. Fuente CNMH. Elaboración propia

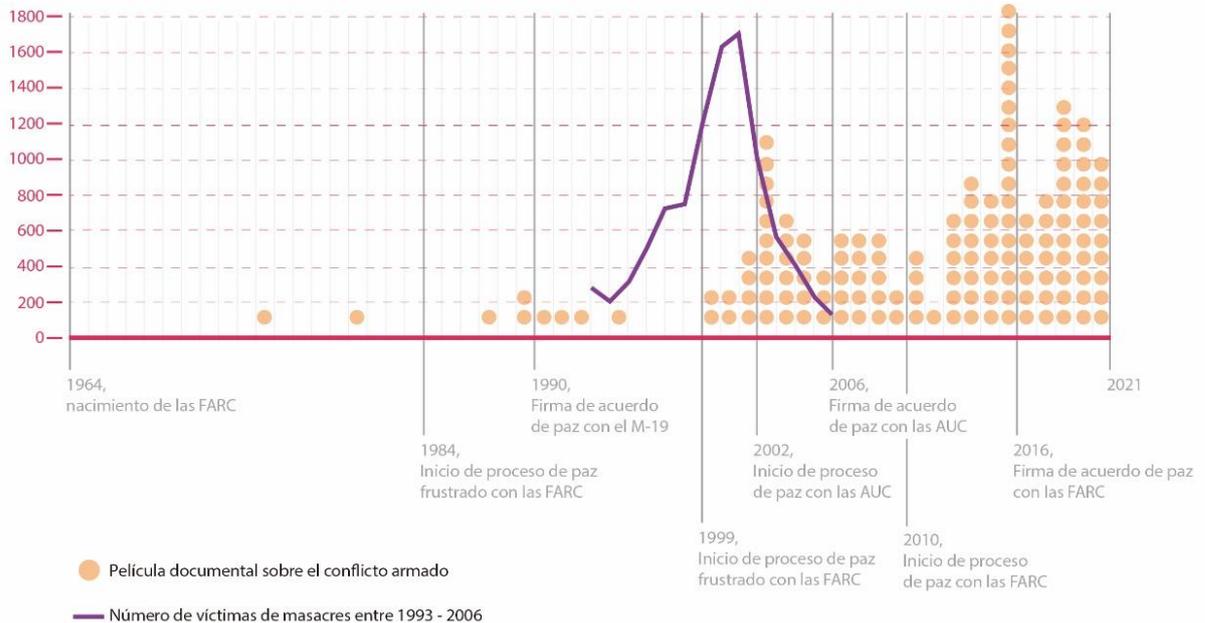


Ilustración 17: Número de víctimas de masacres entre 1993-2006. Fuente CNMH. Elaboración propia.

A partir de los diálogos con las FARC y con la implementación de los acuerdos pactados, el Estado avanzó en el cierre del proceso histórico del conflicto armado, dando paso a nivel jurídico y administrativo a la fase llamada como *postconflicto*. Y aunque en las gráficas podemos ver que hay una evidente reducción de la violencia asociada a la confrontación civil, lo cierto es que este nuevo proceso se presentó -y aún se presenta- violento por la multiplicación de actores armados que supuso la desintegración de las AUC y de las FARC. Una violencia que no ha dado tregua ni tiempo para digerir los procesos de confesión y entrega de testimonios de los desmovilizados de la guerrilla de las FARC ante la Justicia Especial para la Paz (JEP), que es el organismo de justicia transicional creado en el proceso de paz con esta guerrilla. El creado tribunal de justicia adelanta su labor investigativa recaudando material probatorio y testimonial que permita esclarecer las acciones violentas de este grupo armado a lo largo de su larga existencia en alzamiento de armas. La sociedad civil está expectante de los resultados de la JEP, para

Á

continuar el ejercicio de esclarecimiento del conflicto y avanzar en el pacto de justicia, verdad y reparación con las víctimas de este grupo guerrillero al que se le atribuyen cerca de 36.189 víctimas fatales¹⁷, en prácticas inhumanas como el secuestro y la toma violenta de poblaciones. Pero mientras el país espera el avance de la justicia transicional la violencia continúa y las víctimas se siguen acumulando, exigiendo una respuesta institucional y civil. En el último informe de Indepaz, se registraron 259 masacres entre el 2020 y el 2022 en Colombia, dejando un saldo cercano de 959 víctimas mortales teniendo como corte el 29 de agosto del 2022¹⁸. Las verdades obtenidas en la JEP y las nuevas formas de violencia con sus nuevos actores armados impulsarán la necesidad de entender y testimoniar estos escenarios de conflicto, que se presentan novedosos en nombres, pero viejos en horrores. Pronto saldrán a la luz las verdades narradas de los miembros de las FARC -y de otros actores armados sumados al proceso-, generando una nueva avalancha de testimonios y datos que difícilmente podremos asimilar sin la mediación del documental cinematográfico que históricamente ha probado ser un elemento de catarsis, memoria y alfabetización social fundamental en el entendimiento de esta guerra, de sus atrocidades, sus protagonistas, sus víctimas y sus beneficiarios.

Los documentales sobre el conflicto armado poseen un gran valor a nivel fílmico, histórico, social y jurídico; sin embargo, lograr los fondos necesarios para la realización de este tipo específico de documental no es una tarea sencilla, en este sentido podemos enumerar, desde nuestro análisis, tres formas de financiación de estos tipos de producción: por un lado tenemos **la financiación estatal** a través del Centro Nacional de

Á

Á

Á

Á

Á

Á

Á

Á

Á

Memoria Histórica (CNMH), del Fondo de Justicia Transicional o de la extinta Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR), un ente creado durante el proceso de paz con las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) en el marco de la Ley de Justicia y Paz de 2005, que tenía como objeto garantizar a las víctimas del conflicto su participación en los procesos de esclarecimiento judicial y la realización de sus derechos. También, tenemos una **financiación mixta privada**, que se da con dineros provenientes de productoras audiovisuales privadas que recaudan ayuda financiera de fundaciones y organizaciones no gubernamentales como *The Prince Claus Fund* o la *Fundación George Soros*; o de organizaciones internacionales observadoras del conflicto armado, como el *United States Institute of Peace* o la *Open Society Foundations* o el *International Center for Transitional Justice* o la *ICTJ (Justice Truth Dignity)* o la *International Organization for Migration (OIM)*; en tándem con dineros públicos provenientes de estamentos gubernamentales como el Fondo de Desarrollo Cinematográfico o con la ayuda de gobiernos extranjeros, especialmente de los gobiernos de Canadá, Estados Unidos y de los países pertenecientes a la Unión Europea. Y, finalmente, podemos describir una **financiación mixta estatal**, en el que encontramos filmes documentales cuya base argumentativa se construye a partir de los informes investigativos adelantados por del CNMH en conjunto con instituciones educativas universitarias, muchas de ellas de carácter privado. De esta manera los dos sectores, el público y privado, asumen los gastos de producción y comparten la distribución y los créditos del producto audiovisual. Como el caso del filme “En memoria de Lucho Arango” del 2015, un documental basado en el informe investigativo que lleva como nombre “Lucho Arango, El Defensor de la Pesca Artesanal” (2014) realizado por la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín en conjunto con el CNMH. En resumen, los documentales sobre el conflicto armado se producen o bien bajo la tutela total o parcial del Estado Colombiano siguiendo las directrices del CNMH; o bien, por fuera de su manto protector. En una dicotomía financiera que impacta directamente en las formas de producción y en el acercamiento narrativo al conflicto.

A continuación, se presenta una tabla con las producciones de cine documental que pudimos relevar desde 1959 hasta el 2020, en relación con su tipo de financiamiento. Con seguridad hacen falta algunas producciones que toman el conflicto como base de su

argumentación fílmica, pero su ausencia, dada la dificultad de hacerles un rastreo, es tan diciente como su presencia.

Año	Documental	Director o productor	Financiación mixta privada	Financiación estatal	Financiación estatal Mixta	País
1959	Esta es mi vereda*	Gonzalo Canal	•			COL
1972	Sangre en los Jazmines	Rittner Bedoya	•			COL
1974	Camilo, el cura guerrillero	Francisco Norden	•			COL
1975	Campesinos	Marta Rodriguez y Jorge Silva	•			COL
1980	La voz de los sobrevivientes	Marta Rodriguez y Jorge Silva	•			COL
1987	Colombia, rebelión y amnistía	Manuel Franco Posse	•			COL
1989	La Ley del Monte	Patricia Castaño y Adelaida Trujillo	•			COL
1989	Protagonistas	Carlos Ronderos	•			COL
1990	Las otras guerras de la coca	Patricia Castaño y Adelaida Trujillo	•			COL
1991	Laura dejó el fierro	Felipe Paz	•			COL
1992	Secuestro	Camila Motta	•			COL
1993	Memoria Viva	Marta Rodríguez e Iván Sanjinés	•			COL
1995	A la rueda rueda de paz y canela	José Miguel Restrepo y Ana Victoria Ochoa	•			COL
1999	La tierra sin ellos	Alfredo Molano	•			COL
1999	Los hijos del trueno	Marta Rodriguez y Jorge Silva	•			COL
2000	Buenas noches Colombia		•			COL

2000	La María, relato de un secuestro	Mauricio Vergara	•			COL
2001	Nunca Más	Marta Rodriguez y Fernando Restrepo	•			COL
2001	Filigrana de paz para Colombia	Priscilla Padilla	•			COL
2001	El silencio Roto	Felipe Paz	•			COL
2001	Un viaje por la paz	Harvy Muñoz	•			COL
2002	Caicedo o la persistencia del olvido	Berta Lucía Gutierrez y Juan Guillermo Romero	•			COL
2002	Cómo voy a olvidarte	Jorge Enrique Botero	•			COL
2002	De(s) Amparo polifonía familiar	Gustavo Fernández	•			COL
2002	El retorno	Gloria Triana, Silvia Hoyos y Adrián Franco	•			COL
2002	En el camino dejé	Ana María Díaz, Carolina Ramirez y Andrés Laguna	•			COL
2002	Fusiles de madera	Carlos Cárdenas y Carlos Duarte	•			COL
2002	La hoja sagrada	Marta Rodriguez	•			COL
2002	Memoria, perdón y olvido	Elvia Beatriz Mejía y Anibal Gutierrez	•			COL
2002	Noticias de guerra en Colombia	Óscar Campo	•			COL
2002	Zona 2 – MI 17	Hemel Atehortúa, Wilmar Quintero, Nelson Restrepo y Manuel Mahecha	•			COL
2003	El baile rojo: la historia del genocidio contra la Unión Patriótica	Yezid Campos	•			COL
2003	Pequeñas voces	Jairo Carrillo	•			COL
2003	Comunidades de paz	Colbert García	•			COL
2003	El rostro del secuestro	Marcelo Salinas	•			COL
2003	Soldaditos de plomo	Paula Giraldo	•			COL

2003	Un nombre para el desplazado	Santiago Lozano, Angela Osorio, Juan David Velásquez y Carlos Hoyos	•			COL
2004	Una casa sola se vence	Marta Rodriguez y Fernando Restrepo	•			COL
2004	A la sombra de Antun	Silvia Maria Hoyos	•			COL
2004	Entre el río y el olvido	Sergio Mejía Forero	•			COL
2004	La sierra	Margarita Martinez y Scott Dalton,	•			COL
2004	Trujillo, desafío de resistencia por la vida y contra la impunidad	Giovanni Pulido y Fredy Vargaz	•			COL
2005	Guerrilla girl	Frank Piasechi Poulsen	•			DIN
2005	Soraya, amor no es olvido	Marta Rodriguez y Fernando Restrepo	•			COL
2005	Mujeres no contadas	Ana Cristina Monroy	•			COL
2006	El corazón	Diego García Moreno	•			COL
2006	Paraíso	Felipe Guerrero	•			COL
2006	Los huéspedes de la guerra	Priscilla Padilla	•			COL
2006	Tierra de hombres para hombres sin tierra	Jorge Alberto Vega	•			COL
2006	¿Por qué lloró el general?	Geo Publicidad	•			COL
2007	Retorno a la esperanza	Juan Manuel Peña	•			COL
2007	Si con tus ojos viera	Natalia Peña	•			COL
2007	Tejedoras de paz	Diana Kuellar y Joana Galindo	•			COL
2007	Tule Kuna, Cantamos para no morir	Germán Piffano	•			COL
2007	Un viaje a Kunkuamia	Erik Arellana	•			COL
2008	Trujillo: Una tragedia que no cesa *	Freddy Cusgüen		•		COL

Á

2008	¿Dónde están?	Diana Camargo y Santiago Fernandez	•			COL
2008	Huellas invisibles	Mónica Bravo	•			COL
2008	Machuca: 10 años de olvido	Natalia Acevedo, José Serna y Hugo Villegas	•			COL
2008	Tumaco Pacífico	Samuel Córdoba	•			COL
2009	El Salado: Rostro de una masacre	Rafael Ramos			•	COL
2009	País de los pueblos sin dueño	Mauricio Acosta	•			COL
2010	La pobreza: un crimen que se paga con muerte	Felipe Zuleta	•			COL
2010	Tirofijo está muerto	Jaime Escallón Bulla	•			COL
2010	Impunity	Juan José Lozano y Hollman Morris	•			COL
2010	Beatriz González, por qué llora si ya reí	Diego García Moreno	•			COL
2011	Testigos de un etnocidio	Marta Rodriguez	•			COL
2012	Paramilitares en Colombia: Las águilas negras	Juan Pablo Monsalve	•			COL
2012	No hay dolor ajeno	Marta Rodriguez y Fernando Restrepo	•			COL
2012	Y sin embargo crecen las Flores	Mauricio Cardona	•			COL
2012	Bojayá: La guerra sin límites	Jesús O Durán y Dianne Rodriguez CNMH			•	COL
2012	Mampuján. Crónica de un desplazamiento	Tony Rubio CNMH			•	COL
2012	Mujeres tras las huellas de la memoria	CNMH			•	COL
2013	Réquiem NN	Juan Manuel Echeverría	•			COL
2013	Falsos Positivos: “Las Caras del Horror”	Omar Vásquez y Melissa de la Hoz	•			COL
2013	Colombia’s Hidden Killers	Krishna Andavolu	•			USA

2013	No hubo tiempo para la tristeza	CNMH		•		COL
2013	Que los perdone Dios. Memorias del paramilitarismo en Norte de Santander	Frank Chavez CNMH		•		COL
2013	Los hijos del pueblo del agua	CNMH			•	COL
2013	San Carlos: memorias del éxodo en la guerra	CNMH		•		COL
2013	Retratos de familia: Madres de Soacha luchan contra impunidad de víctimas "falsos positivos"	Alexandra Cardona	•			COL
2014	Cesó la horrible noche	Ricardo Restrepo Hernandez	•			COL
2014	Gente de papel	Andrés Felipe Vasquez	•			COL
2014	El Garzal: Una comunidad que resiste desde la fe	CNMH			•	COL
2014	Confinados: el caso de Samaniego	CNMH			•	COL
2014	Rostros de las Memorias	CNMH		•		COL
2014	Grupo Regional de Memoria histórica: caso El Garzal	CNMH			•	COL
2014	El arte está lleno de memoria	CNMH		•		COL
2015	En memoria de Lucho Arango	Ledis Bohorquez, Hector Gómez y Melba Quijano			•	COL
2015	Lucho Arango: el defensor de la pesca artesanal	Clemencia Rodriguez, Omar Rincón y Alirio González			•	COL
2015	Asunto de tierras	Patricia Ayala	•			COL / CHI
2015	Carta a una Sombra (El olvido que seremos)	Daniela Abad y Miguel Salazar	•			COL
2015	El silencio de un pueblo: violencia contra periodistas en el Caribe colombiano	CNMH			•	COL

2015	La Toma del Milenio	Marta Rodriguez	•			COL
2015	Respirar el agua	Silvie Ojeda	•			COL
2015	Quintín Lame, raíz de pueblos	Pedro Pablo Tattay	•			COL
2015	Fragmentos	Mayte Carrasco	•			ESP
2015	La impresión de una guerra	Camilo Restrepo y Sophie Zuber	•			COL
2015	Un asunto de tierras	Patricia Ayala	•			COL
2015	En las riveras del Igara Paraná	CNMH		•		COL
2015	Cuerpo 36	CNMH		•		COL
2015	Los considero vivos	Carlos Martinez / CNMH			•	COL
2015	Voces de agua y de tierra	CNMH		•		COL
2015	Las Musas de Pogue	CNMH			•	COL
2015	Memoria Latente	CNMH		•		COL
2016	Inmortal	Homer Etminami	•			COL
2016	Chocolate de Paz	Pablo Mejía Trujillo y Gwen Burnyeat	•			COL / GBR
2016	El rastro de Camilo	Diego Briceño	•			COL
2016	Danza por la paz	John Gonzáles / CNMH		•		COL
2016	Santa Bárbara. El pueblo que no dejó de sembrar la esperanza	CNMH		•		COL
2016	Mujeres en la resistencia	CNMH		•		COL
2017	El silencio de los fusiles	Natalia Orozco	•			COL
2017	To end a war	Marc Silver	•			GBR
2017	Pizarro	Simón Hernandez	•			COL
2017	Secuestro y muerte de los diputados del Valle	Julián Espinosa	•			COL

2017	Operación Cirirí. Persistente, insistente e incómoda	Andrés Lizarazo / CNMH		•		COL
2017	La Pola: rostros de una lucha campesina	CNMH		•		COL
2017	Ceder es más terrible que la muerte	CNMH		•		COL
2018	Ciro y yo	Miguel Salazar	•			COL
2018	La torre	Sebastián Munera	•			COL
2018	La negociación	Margarita Martínez	•			COL
2018	El testigo	Kate Horne	•			GBR
2018	La Sinfónica de los Andes	Marta Rodríguez	•			COL
2018	La mujer de los siete nombres	Daniela Castro y Nicolás Ordoñez	•			COL
2018	20 años de las peores tomas de las Farc	Jineth Bedoya Lima	•			COL
2018	Esmeraldas, la fe que sobrevivió a la guerra	CNMH		•		COL
2018	Los colores de El Palmar	CNMH		•		COL
2018	Somos más que 11	CNMH		•		COL
2018	El Tigre no es como lo pintan	CNMH		•		COL
2018	Canaán: templo y cuna de campesinos	CNMH		•		COL
2019	Jaakhelu Kiwe Kame (La ofrenda a la madre tierra)	Mateo Leguizamón	•			COL
2019	En territorio enemigo: la resistencia de la Comunidad de Paz de San José de Apartadó	Aljazeera	•			QAT
2019	Coca: La guerra por la erradicación	RT	•			RUS
2019	Jaime Garzón, 20 años sin la risa que nos hizo pensar	Diana Durán y Alejandro Escallón	•			COL

2019	La resiliencia del pueblo arhuaco en Colombia	Fernando Sierra y Mario Zamundio	•			COL
2019	Arauca: memoria, paz y reconciliación	CNMH		•		COL
2019	Juglares de la memoria de los Montes de María: tejiendo la memoria	CNMH		•		COL
2019	Kite Kiwe: tierra floreciente	CNMH		•		COL
2019	El anhelo de Caucheras	CNMH		•		COL
2019	Renacientes	CNMH		•		COL
2019	Alargando El Tiempo	CNMH		•		COL
2020	Bajo Fuego	Irene Velez y Sjoerd Van Grootheest	•			COL
2020	Sumercé	Victoria Solano	•			COL
2020	Recetor, sembramos con amor el territorio de paz.	CNMH		•		COL
2020	Ijua Tai Nae: Nuestra Madre Tierra	CNMH		•		COL
2020	Revitalización del Plan de vida: Proyecto Nasa	CNMH		•		COL
2020	La Reunión	CNMH			•	COL
2020	La Paz	Tomás Pinzón	•			COL
2020	Colombia in My Arms	Jenni kivisto y Jussi Rastas	•			FIN
2020	El Salado, relato de una masacre	Jineth Bedoya Lima	•			COL

Tabla 1: consolidado histórico de películas documentales sobre el conflicto armado interno. Fuente: elaboración propia.

La financiación mixta y la financiación estatal han sido fundamentales en la producción audiovisual documental sobre el conflicto armado colombiano, como lo vemos en la figura número 18. Sin la estructura jurídica y política creada para allanar los procesos de

paz, la producción audiovisual entorno al conflicto armado interno quizás hubiese mantenido su baja estadística de producción. Solo las condiciones sociales e institucionales que brindó la coyuntura del desarme de los dos grandes grupos armados, AUC y FARC, permitieron avanzar sobre una real investigación audiovisual del conflicto y sus memorias.

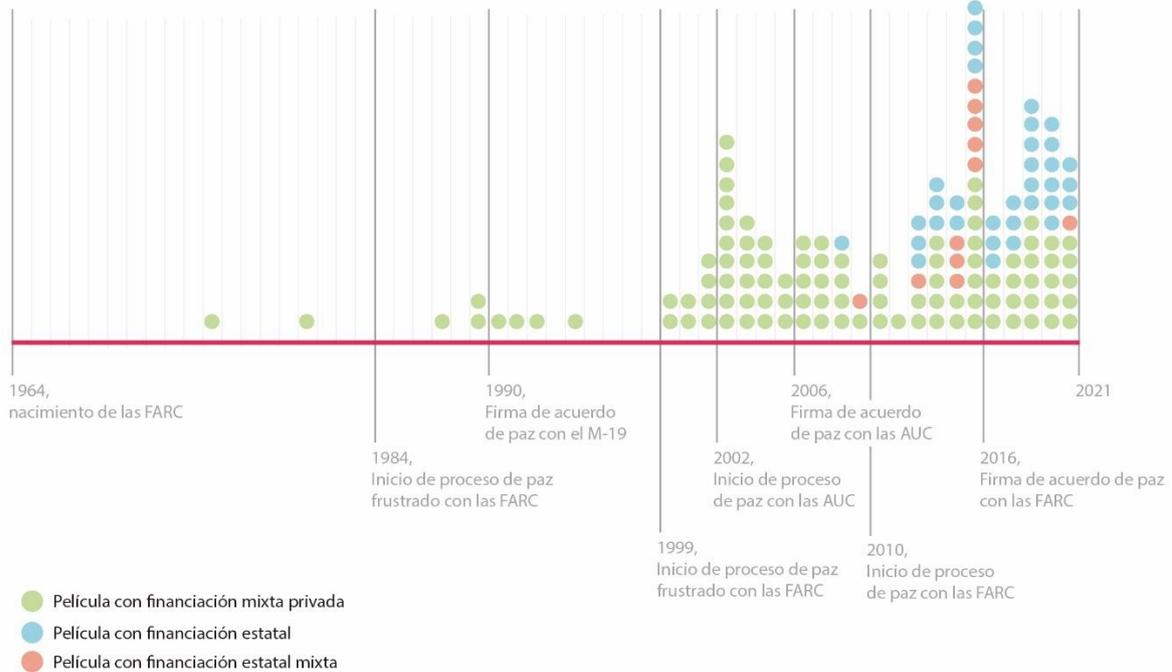


Ilustración 18: consolidado de producción filmica en relación con los diferentes procesos de paz discriminada por los métodos de financiación. Fuente: Elaboración propia

Los tres caminos de financiación de los documentales del conflicto marcan ciertas diferencias temáticas sobre el enfrentamiento civil. Los documentales producidos con la financiación o la participación del CNMH están enfocados en obtener y difundir los testimonios de las víctimas del conflicto y dar cuenta de su versión de los hechos en un ejercicio de memoria y reparación histórica, a partir de las investigaciones etnográficas, historiográficas, geográficas y sociológicas adelantadas por comisiones de verdad nombradas al interior del CNMH. La Ley de Víctimas trató de garantizar que lo mayores damnificados del conflicto tuvieran un rol preponderante en la búsqueda de la verdad de los hechos violentos sucedidos en el marco de la confrontación armada, una verdad que

Á

resultara funcional en la justicia transicional y en la construcción de una memoria histórica oficial sobre el alzamiento civil. En contraparte, aquellos documentales que se realizaron de manera independiente del abrigo del Estado carecen de las directrices del Centro Nacional de Memoria Histórica y, en ese sentido, son más abiertos y libres en la elección de temas y protagonistas elegidos para narrar el conflicto armado. Las producciones documentales independientes al financiamiento estatal suelen ser más exploratorias sobre el conflicto, abriendo el espacio argumentativo a diferentes actores armados y a sus víctimas. Este tipo de documentales suelen poseer una intención periodística investigativa, ya que sondean sobre los hechos y las motivaciones de los protagonistas dentro de la guerra insurgente. Quizás este rasgo investigativo del documental independiente -especialmente en aquellos desarrollados entre finales de los 90 y la primera década del siglo XXI- se debe a dos factores: el primero, a que esta producción se da antes de la entrada en vigor de las justicias transicionales; y el segundo, a la falta de reconocimiento jurídico del conflicto armado interno.

El primer factor hace referencia al contexto histórico de la producción fílmica, que se desarrolla antes de la entrada en acción de las justicias transicionales creadas en los marcos de los procesos de paz con los grupos paramilitares y con la guerrilla de las Farc, ya que dentro de estas justicias se obtuvieron testimonios valiosos e inéditos por parte de los actores armados que esclarecieron -de manera parcial- las dinámicas, los sucesos y los financiadores de la guerra armada. Antes de la entrada en vigor de las justicias transicionales de los acuerdos de paz, el conflicto se antojaba oscuro en sus motivaciones y en sus hechos, ya que la única fuente oficial sobre el desarrollo de la guerra era el Estado mismo a través de los comunicados de sus diferentes fuerzas armadas. Por mucho tiempo el Estado trató de imponer la narrativa de la guerra desde la voz castrense, en una visión comprometida y cuestionable de los hechos al ser ellos, las fuerzas armadas militares, un actor más dentro del conflicto interno. Para birlar esta visión monolítica del conflicto, los productores y directores tuvieron que hacer indagaciones más allá de la comodidad de la comunicación oficial, en un ejercicio tremendamente disruptivo que supuso, muchas veces, colocarse en la orilla opuesta del poder estatal.

El segundo factor que aporta este carácter investigativo periodístico a los documentales del conflicto independientes de la financiación estatal se refiere al contexto jurídico en el

Á

que se desarrollaron el grueso de estas producciones fílmicas: la ausencia del estatus de conflicto armado. Solo hasta el 2011, después de cincuenta años de guerra civil, el Estado colombiano decidió darle el estatus de conflicto armado interno a la confrontación civil, permitiendo de esta manera el reconocimiento de las víctimas y de los actores armados en pugna. Antes del 2011, de manera legal, no había conflicto y los grupos insurgentes no poseían estatus de grupos beligerantes y eran tratados como grupos narcoterroristas, lo que impedía el acceso a su verdad sobre la guerra. De esta manera, cualquier director o productor que procurara un acercamiento a estos grupos para obtener su testimonio de primera mano, se ponía de manera inmediata bajo sospecha de colaboración al terrorismo, una situación de la que se podían proteger si se arropaban bajo el manto de instituciones periodística nacionales o internacionales, que avalaran su trabajo frente a las autoridades y los servicios secretos del Estado.

Otro rasgo temático que encontramos en algunos documentales de carácter independiente que podemos inscribir en el género propuesto, es el abordaje argumentativo de las negociaciones al interior de los procesos de paz: sus tensiones, avances, fallas y crisis también fueron llevados a la pantalla por documentalistas que veían en las dinámicas de negociación procesos históricos dignos de ser aprehendidos. La paz, como meta finalizadora de la contienda bélica, conminaba a todas las instituciones sociales a ser partícipes, ya sea desde el bando del acompañamiento o de la oposición crítica, en la forja de su destino. La meta de un país pacificado llevó a la población entera y sus representantes a sintonizarse en este “melodrama” sociopolítico, en el que se jugaba el destino de la república. Documentales como “La Negociación” (2018) de Margarita Martínez o “El Silencio de los Fusiles” (2017) de Natalia Orozco, pusieron en el centro de discusión las negociaciones de la Habana entre el gobierno del entonces presidente Juan Manuel Santos (2010-2018) y la guerrilla de las FARC. Un proceso de paz tenso y borrascoso que fracturó a la población del país en dos bandos que parecían estar en una situación irreconciliable, una fractura que finalmente aupó el ascenso de la extrema derecha al poder en cabeza del presidente Iván Duque (2018-2022). Natalia Orozco y Margarita Martínez, documentaron el proceso de las negociaciones desde una posición expositiva y de crítica activa, dejando sendas producciones fílmicas que, con el correr de los años, adquirirán un inestimable valor histórico.



Ilustración 19: Natalia Orozco, captura de El Silencio de los Fusiles (2017)

Podemos resumir que el tratamiento temático de los documentales del conflicto posee las siguientes tipologías narrativas en su objetivo de representar la realidad: 1. Documentales investigativos, 2. Documentales expositivos, 3. Documentales reflexivos y 4. Documentales de reparación y memoria histórica. Estas tipologías planteadas no son excluyentes, no funcionan en el sentido del género cinematográfico, son por el contrario cercanas al concepto de modalidad documental desarrollado por el crítico estadounidense Bill Nichols. (Nichols, *La Representación de la Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, 1997), y nos sirven para identificar características narrativas propias del subgénero planteado. Podemos caracterizarlas de la siguiente manera:

1. Documentales investigativos

Son aquellos documentales cuya a puesta argumentativa está cercana al género del periodismo investigativo. Más que la captura de una realidad, se interesan por la elaboración narrativa de una teoría sobre la misma. Ponderan elementos como la entrevista directa y la documentación en su aprehensión del mundo histórico. El montaje con intención probatoria es un elemento fundamental en este tipo de filmes, que privilegian la narrativa argumentativa.

2. Documentales expositivos

El documental expositivo, se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. (Nichols, La Representación de la Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, 1997). Tratan de profundizar en una realidad conocida, a través del elemento testimonial o de la contemplación de la vida de sus protagonistas sociales, la narrativa es constantemente dirigida dejando en evidencia una posición crítica frente al hecho aprehendido.

3. Documentales reflexivos

El documental reflexivo se desarrolla poniendo atención en la forma argumental de captura del mundo histórico más que en la realidad misma. Este tipo de documentales no pretende la invisibilidad o la inocuidad del equipo de producción, por el contrario, asume que el estar allí, recabando información testimonial tiene un impacto sobre la realidad de los actores sociales. En muchos casos el protagonismo recae en el realizador que se convierte en un actor social más.

4. Documentales de memoria histórica

Podemos asegurar que todos los documentales se suman a la memoria histórica, pero desde el CNMH existe una apuesta específica para consolidar este objetivo. Los documentales de memoria histórica priorizan la argumentación testimonial de las víctimas por encima al de los victimarios. La narrativa se construye desde la sensibilidad expuesta ante el hecho de violencia desde la confesión de los damnificados de los sucesos, el realizador suele desaparecer de la escena argumentativa, tanto que en muchos de estos filmes no aparece ni siquiera en los créditos de realización.

La presencia de estas tipologías narrativas obedece a una necesidad de ampliación de las categorías de análisis dentro del subgénero propuesto de documentales del conflicto armado, pero en ningún caso determinan nuevos subcampos de género, ni pretenden

Á

estrangular las posibilidades argumentativas ni reducir la multiplicidad de enfoques narrativos de los documentales que abordan la confrontación civil que, por lo general, suelen ser diversos, con apuestas novedosas y voces heterogéneas. La diversidad de miradas es una característica propia de esta línea documental, lo que ha permitido un acercamiento global y abarcador del mundo histórico de la guerra, de sus protagonistas, sus violencias, sus efectos y sus víctimas.

Cada documental, a su manera, ha realizado un aporte significativo en el esclarecimiento de la confrontación civil armada. La verdad sobre el conflicto no es monolítica ni inmóvil, por el contrario, es fragmentada, subjetiva y polimorfa. Una verdad que necesita de múltiples miradas, como múltiples son sus actores, sus violencias y sus dolientes. Asumir, indagar y representar las lógicas del conflicto armado es un compromiso moral, ético y humano con la verdad, un compromiso que en Colombia exige un precio que no todos están dispuestos a pagar, por eso, cada producción que se atreve a representar el mundo histórico del conflicto, sin importar su posicionamiento político, es un esfuerzo valioso en la construcción de un relato de memoria histórica, que intenta develar el confuso entramado de la guerra civil a través de la narrativa fílmica. Pensar a esta línea documental desde el posicionamiento del género cinematográfico, quizás nos ayude a darle el valor histórico que tiene y a ponderar su importancia en el desvelamiento de una realidad soterrada por aquellos que se han beneficiado de la empresa de la guerra y de la muerte.

Capítulo 3: Instrumentalización del cine documental como objeto de la memoria del conflicto armado a partir de la Ley 1488 de 2011

En los dos primeros capítulos planteados en el ejercicio académico, hemos pensado a la producción documental cinematográfica del conflicto armado colombiano desde una perspectiva de género cinematográfico en relación con la línea de desarrollo del conflicto armado colombiano, tratando de dar la mayor luz posible a estos objetos audiovisuales. En el recorrido propuesto hemos evidenciado la necesidad asumida por un sector de la sociedad civil colombiana de rescatar los hechos acaecidos durante los más de cincuenta años de guerra insurgente, en una urgencia histórica cuyo objetivo es ponderar y salvaguardar la memoria de las víctimas sumida en el ostracismo de una guerra larga en el tiempo y profunda en el tejido social. En este capítulo centraremos nuestra atención en el periodo histórico que abre la sanción de la Ley 1488 de 2011 y la creación del Centro Nacional de Memoria Histórica, y desde allí analizar a la producción fílmica documental en cuanto objetos artificiales de la memoria.

Derecho a comunicar la memoria

Las víctimas y su derecho a ser reconocidas en medio de la situación del conflicto armado no han tenido un camino sencillo. Durante los dos gobiernos presidenciales del presidente Álvaro Uribe Vélez, entre 2002 y 2010, y el primer mandato presidencial del presidente Juan Manuel Santos, entre 2010 y 2014; la exacerbación de la violencia alcanzó niveles pocas veces vistos, en este periodo la guerra dejó un lastre de 4'610.963 víctimas, es decir que en solo 12 años se produjeron el 55% de víctimas de un conflicto armado de seis décadas. Además, estas víctimas sufrieron la violencia de un discurso oficial que en muchos casos legitimó las acciones armadas en su contra y que negó sistemáticamente el levantamiento civil, negando a su vez la existencia misma de las víctimas, impidiéndoles cualquier posibilidad de acceder a la verdad, a la justicia y a una reparación tangible y/o simbólica.

No fue hasta el año 2011, como prelude de los diálogos de paz con la guerrilla de las FARC, que se dio reconocimiento al conflicto armado colombiano a través de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras 1488. Un conflicto que por años fue negado por los diversos gobiernos nacionales cercenando la posibilidad de un debate político y social sobre los alcances de la guerra insurgente e impidiendo, además, el reconocimiento de las víctimas y su legítimo derecho a la verdad, a la reparación y a la no repetición. Cincuenta y dos años después del inicio de la lucha guerrillera, y con un lastre que sobrepasa los nueve millones de víctimas¹⁹; Colombia finalmente estableció un marco jurídico de acción que pudiera dar cuenta de las víctimas, de su verdad, sus reclamos y su memoria:

“La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras se convierte entonces, en un marco fundamental para la consolidación de una sociedad democrática, porque permite entre otros aspectos, identificar y visualizar los derechos de las víctimas; plantea un concepto único de víctimas, priorizándolas dentro de la atención y servicios que provee el Estado, reafirmando la igualdad entre las víctimas, pero al mismo tiempo garantizando una atención diferenciada de acuerdo con sus características.” (Ley 1488 de Víctimas y Restitución de Tierras, 2011)

La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras se sanciona como paso fundamental en el allanamiento del proceso de paz con la guerrilla de las FARC, ya que al reconocer la existencia de un conflicto armado se otorgó estatus de beligerancia a este grupo, permitiéndole acceder a una negociación de desarme y a un proceso de reincorporación social y de participación política. Y, además, vinculó a esta guerrilla y al Estado mismo en un compromiso de verdad y reparación con esta inédita figura ciudadana y judicial

Á

¹⁹ El Reporte General de la Unidad para la atención y reparación integral a las víctimas, y el Registro Único de Víctimas (RUV); ha establecido el número de víctimas por el conflicto armado interno colombiano en 9.005.319 personas; en casos de desplazamientos, homicidios, desapariciones forzadas, torturas y secuestros. Fecha de corte 30/04/2020

<https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>

llamada “víctima”. Podemos identificar algunos conceptos fundamentales dentro de la Ley 1488 que definen al ciudadano víctima:

1. **ÁVíctimas individuales y colectivas:** la Ley establece que se consideran víctimas aquellas personas que de manera individual y colectivas, hayan sufrido daños por hechos ocurridos dentro del conflicto armado interno, a partir del 1° de enero de 1985.
2. **ÁDerecho Internacional Humanitario y Derechos Humanos:** la Ley establece como marco normativo del conflicto armado el Derecho Internacional Humanitario y los Derechos humanos. Desde este conjunto de normas se establece la protección de las víctimas del conflicto.
3. **ÁFamiliares de víctimas son víctimas:** la Ley establece que todos aquellos familiares en primer y segundo grado de consanguinidad de una víctima del conflicto armado también serán considerados como víctimas, al igual que las parejas en cuanto cónyuges o compañeros y compañeras permanentes.
4. **ÁPrincipio de buena fe:** la Ley establece que el Estado siempre aplicará el principio de buena fe en beneficio de las víctimas.
5. **ÁPrincipio de igualdad:** la Ley garantiza el acceso a la justicia sin distinción alguna de raza, etnia, orientación sexual, credo, posición social, nacionalidad, lengua, opiniones filosóficas o políticas.
6. **ÁEnfoque diferencial:** la Ley es consciente que existen poblaciones e individuos, que por sus características particulares de raza, etnia, orientación sexual, credo, posición social, nacionalidad, lengua, opiniones filosóficas o políticas; exigen mayor asistencia estatal.
7. **ÁDerecho a la verdad:** la Ley garantiza el derecho a la verdad “imprescindible e inalienable” de las víctimas y sus familiares, respecto las motivaciones, autores y circunstancias en las que se competieron las violaciones a sus derechos.
8. **ÁDerecho a la justicia:** la Ley obliga al Estado a adelantar, mediante todos los recursos posibles, las investigaciones necesarias para el esclarecimiento de las violaciones, la identificación de los responsables y su sanción. Las víctimas tendrán acceso a las medidas de atención, asistencia y reparación brindadas

por el Estado. Además, las víctimas poseen el derecho de saber el estado de sus procesos judiciales.

9. **ÁDerecho a la reparación integral:** la Ley establece que toda víctima, individual o colectiva, tiene el derecho a ser reparada de manera “adecuada, diferenciada, integradora y efectiva”.

10. **ÁDerecho a la vida y no violencia hacia la mujer:** el Estado será garante que toda mujer pueda vivir libre de hechos de violencia.

Dentro del derecho a la reparación integral está presente la reparación simbólica: “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 histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas.” (Ley 1488 de Víctimas y Restitución de Tierras, 2011). El derecho a la reparación simbólica establece el compromiso del Estado con la memoria, como vía efectiva de tal reparación, fue así como la Ley estableció el 9 de abril como El Día Nacional de la Memoria y Solidaridad con la Víctimas y, a su vez, creó el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) que tiene como objeto la recepción, recuperación, conservación, compilación y análisis de todo el material documental, testimonios orales y los que se obtengan por cualquier otro medio, relativo a las violaciones ocurridas con ocasión del conflicto armado interno colombiano, a través de la realización de investigaciones, actividades museísticas, pedagógicas, entre otras que contribuyan a establecer y esclarecer las causas de tales fenómenos, conocer la verdad y contribuir a evitar su repetición en el futuro.²⁰

De esta manera el CNMH se constituyó como el principal centro de acopio, producción y difusión de memorias y esclarecimiento histórico de las violaciones ocurridas dentro

Á

GE/C Centro Nacional de Memoria Histórica,

<http://centrodememoriahistorica.gov.co/contexto/>

Á

İ JÁ

Á

Á

del marco del conflicto armado interno²¹. A través de sus diferentes grupos de investigación el CNMH se dio a la tarea de generar las memorias que el conflicto ocultó bajo el manto de la violencia, y se sirvió del cine documental como una de las principales fuentes de difusión y socialización de las investigaciones realizadas. Bajo esta directriz el CNMH se transformó en el mayor productor de piezas audiovisuales documentales sobre el conflicto armado colombiano, haciendo que, por primera vez, la realización del cine documental se transformara en una política pública dirigida a la garantía de un derecho. Pensar al cine como un hacedor de derechos civiles, en este caso del derecho a la reparación simbólica, es quizás un escenario completamente nuevo para este medio que, aunque ha sido instrumentalizado por diversos Estados y en diferentes momentos históricos como una forma de culturización política de las masas, por primera vez se irgue como una pieza vital en un proceso legal de pacificación, que salvaguarda los derechos fundamentales de las comunidades víctimas de un conflicto civil.

La producción cinematográfica al interior del CNMH

La Estado colombiano estableció que el conflicto llegará oficialmente a su fin cuando la JEP concluya sus casos abiertos -en un plazo no mayor a 20 años a partir del 1 de diciembre del 2016-²² y cuando el Centro Nacional de Memoria Histórica edifique el Museo de Memoria de Colombia, lugar que albergará todo el material histórico, documental y testimonial recaudado por el organismo de memoria y que será el principal elemento de reparación simbólica del Estado hacia las víctimas y la sociedad. Para ese momento el CNMH deberá tener consolidado un relato oficial sobre el alzamiento civil y

Á

²¹ Artículo 5, Decreto 4803 de 2011

<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=45078>

Á

²² Ley 1957 de 2019, Estatutaria de la Administración de Justicia en la Jurisdicción Especial para la Paz.

<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=94590>

Á

ì €Á

Á

Á

cerrará el capítulo de la memoria histórica del conflicto, junto a la producción académica y documental fílmica desarrollada al interior del organismo. Hasta la fecha, la labor del CNMH ha sido fundamental en el entendimiento de la confrontación armada y en el apoyo a la industria cinematográfica documental, en la que ha confiado como medio capaz de gestionar la verdad de los hechos violentos y, además, como medio reparador de la memoria de los damnificados por la dinámica del conflicto.

Podemos establecer tres procesos históricos al interior del CNMH: un primer proceso está marcado por la creación del Grupo de Memoria Histórica (GMH) en el año 2007, integrado por diversos investigadores del conflicto armado colombiano y adscrito a la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación de Colombia. Su misión fue la de producir un informe sobre los orígenes y las causas del conflicto armado en el país. El GMH fue el resultado de una disposición de justicia transicional en la controvertida Ley 975 de Justicia y Paz que reguló el proceso de desmovilización de los paramilitares vinculados a las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) (Uribe Alarcón & Riaño, 2017) y se convirtió en la base organizacional y humana del CNMH, quien absorbió sus investigaciones y producciones fílmicas. Durante este primer proceso se produjeron al menos **6** documentales fílmicos.

El segundo proceso histórico está signado por la dirección del historiador y abogado Gonzalo Sánchez Gómez, desde el 2011 hasta el 2019, y quien fue director a su vez del GMH. Durante su gestión el CNMH entregó un total de **116** informes investigativos y cerca de **27** producciones fílmicas documentales, sobre los sucesos violentos ocurridos en el desarrollo del conflicto armado colombiano. Y el último proceso histórico lo establecemos por la gestión del historiador Darío Acevedo, desde el 2019 hasta la fecha presente, una dirección llena de conflictos políticos que abordaremos más adelante y en la que se han producido cerca de **15** documentales fílmicos.

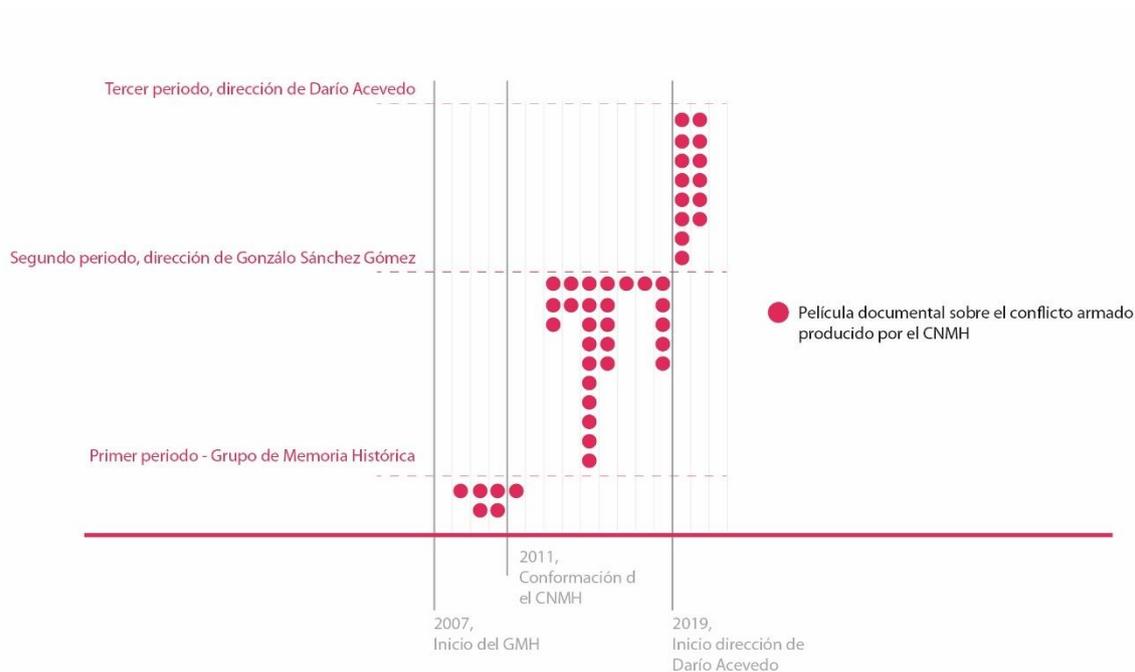


Ilustración 20: consolidado de producción filmica del Centro Nacional de Memoria histórica, discriminada por los tres procesos históricos propuestos. Fuente: Elaboración propia

El primer proceso del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), con el Grupo de Memoria Histórica (GMH), inició su tarea en la mitad del segundo gobierno del expresidente Álvaro Uribe y su política de Seguridad Democrática, que privilegió las condiciones de seguridad sobre las condiciones de libertad, concibiendo así la superación del conflicto armado colombiano en los términos que el pensador y sociólogo Johan Galtung denominó como “paz negativa”. Es decir, entendiendo la paz como la ausencia del conflicto y no aspirando a superar las condiciones de violencia estructural –inequidad, marginalidad, pobreza, debilidad institucional de la dimensión social, democrática y de derecho del Estado- que dan sentido, en oposición, a la “paz positiva” (Sierra, 2015). La política de seguridad del gobierno de Álvaro Uribe cerró cualquier posibilidad de diálogo con las guerrillas comunistas y profundizó las acciones militares a lo largo y ancho del territorio, incluyendo acciones más allá de las fronteras del territorio nacional. La agenda política pública fue signada por la política militar, creando un ambiente hostil para todo aquel que intentase investigar el conflicto más allá de la versión castrense de los hechos.

Á

El GMH, inicia su carrera fílmica con las producciones de “*Trujillo: una tragedia que no cesa*” (2008)²³ del director Freddy Cusgüen, y con el “*Salado: Rostro de una masacre*” (2009)²⁴ dirigido por Tony Rubio. Los dos documentales se publicaron en años vertiginosos, justo cuando la verdad de la crueldad paramilitar se desvelaba en medio del proceso paz y de la entrega a la justicia de los miembros de las AUC. Sendos documentales argumentan sobre hechos que involucran a miembros de las fuerzas armadas colombianas en masacres contra población civil, “*Trujillo: una tragedia que no cesa*” (2008), película que abordaremos en el Capítulo 5 al ser nuestro objeto de estudio, recupera la memoria de los hechos ocurridos en los municipios de Trujillo, Río Frío y Bolívar; en el Departamento del Valle del Cauca; donde la población civil se vio envuelta en la disputa del territorio entre la guerrilla del ELN y grupos narcotraficantes apoyados por miembros activos del Ejército y la Policía Nacional. A su vez, el “*Salado: Rostro de una masacre*” (2009), se centra en una de las masacres más simbólicas y dolorosas ejecutadas por el grupo paramilitar de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) en convivencia con miembros del Ejército Nacional. En el Salado, municipio del Departamento de Bolívar al norte de Colombia, un grupo de 450 paramilitares asesinaron a 66 personas, entre hombres, mujeres y niños. Las palabras y las imágenes quedan cortas para retratar lo ocurrido entre el 16 y el 18 de febrero del 2000, tres días de continuo

Á

²³ Enlace para ver el filme documental “*Trujillo: una tragedia que no cesa*”, en el canal institucional del Centro Nacional de Memoria Histórica:

<https://www.youtube.com/watch?v=cYBNJM5lgK4>

Á

²⁴ Enlace para ver el filme documental “*Salado: Rostro de una masacre*”, en el canal institucional del Centro Nacional de Memoria Histórica:

<https://www.youtube.com/embed/OrSbzIt0-Us>

Á

ì HÁ

Á

horror que redujeron la población del Salado a un pueblo fantasma, apenas habitado por un puñado de personas que se negaron a huir de sus tierras²⁵.

Á

En el portal “La Verdad Abierta” se recopila el siguiente escrito sobre lo ocurrido en El Salado: “Cuando llegamos a El Salado mandamos a recoger la gente y la reunimos en la plaza, junto a la iglesia. Los desertores señalaban a los guerrilleros y los íbamos ejecutando”, dice sin sombra de conmoción ‘Juancho Dique’. “Llegaron tumbando puertas”, recuerda Leticia, con voz temblorosa. A empujones, el ‘Gallo’ la sacó a ella y a su familia del rancho donde vivía. Una vez en el atrio de la capilla, vio con estupor que su hijo estaba ya en el grupo seleccionado por los paramilitares. Con lágrimas en los ojos, y sacando valor de donde no tenía, les gritó a sus verdugos: “conduélanse de esa alma”, y señaló al muchacho. Por alguna razón que aún no entiende, su hijo salió ileso. Del cuerpo, pero no del alma, pues todavía no se recupera de todo lo que vio esa tarde.

Las súplicas de Leticia se vieron interrumpidas por el espectáculo de Nayibis, arrastrada por la calle principal del pueblo. “La guindaron de un árbol y con las bayonetas de los fusiles la degollaron”, reconoce el paramilitar ‘Dique’ en su versión libre.

Mientras tanto, un helicóptero que volaba bajito ametrallaba las casas del pueblo. En una de ellas murió destrozado por una bala Libardo Trejos, quien se escondía junto a varios vecinos, y cuya sangre bañó durante todo el día a una niña de 5 años, que desde ese día no ha vuelto a hablar ni se ha recuperado del trauma.

Las víctimas, según testimonios de los sobrevivientes recogidos por SEMANA, fueron elegidas al azar. Algunos porque fueron señalados por los desertores de las Farc. Otros, como Francisca Cabrera, porque tenían mucho miedo. Otros sin explicación, como Ever Urueta, que sufría de retraso mental y fue torturado sin piedad para que supuestamente confesara que pertenecía a las Farc.

Las muertes se producían cada media hora. La gente estaba bajo el sol inclemente, de pie, viendo cómo se llenaba de cadáveres la plaza, y como los paramilitares festejaban su ‘hazaña’. Los paramilitares sacaron

Á

El documental fílmico sobre los hechos de violencia de El Salado está basado en el informe del Grupo de la Memoria Histórica (GMH) “La Masacre de El Salado: Esa guerra no era nuestra” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009). Elaborar los documentales a partir de informes investigativos es un rasgo característico y fundamental de las producciones audiovisuales del GMH y del CNMH, podríamos decir que cada documental audiovisual es un palimpsesto de un documento investigativo presentado como informe de la memoria del conflicto interno, es decir, que su guion argumentativo se construye sobre la narrativa de memoria construida por los investigadores que tienen a cargo el rescate de la memoria del conflicto, otorgando a cada documento fílmico un posicionamiento ético cimentado en una verdad indiscutible al ser considerado una pieza que construye la memoria oficial y final del conflicto armado interno.

A estas dos producciones les siguió “*Bojayá: La guerra sin límites*” (2010), basado en el informe que lleva el mismo nombre. Este documental narra la masacre en Bojayá, en el Departamento del Chocó, sobre el pacífico colombiano, un territorio virgen asaltado por diferentes grupos armados por sus ilimitados recursos naturales y su privilegiada posición geográfica. En este municipio fallecieron entre 74 y 119 afrodescendientes por causa de una bomba que impactó la iglesia donde se resguardaban de los combates entre el Bloque Élmer Cárdenas de las AUC -con el auxilio del Ejército Nacional- y miembros del Frente 58 de las FARC, el 2 de mayo del año 2002. Un episodio más del etnocidio que la guerra ha producido en los territorios ancestrales de afrodescendientes e indígenas en la costa pacífica de Colombia. Noel Palacios, una víctima sobreviviente, narra:

Á

los tambores, las gaitas y los acordeones, y con cada muerto, hacían un toque. Era un ambiente de corraleja, donde las fieras tenían la ventaja y las víctimas estaban indefensas.

<https://verdadabierta.com/la-masacre-de-el-salado/>

Á

ííÁ

Á

“De pronto vi mucha gente ensangrentada corriendo, gritando. Una mujer salió de la iglesia, con su hijo en los brazos corrió y corrió hasta que se dio cuenta que el bebé estaba muerto. Nos dio mucho miedo, salimos de las casas para Vigía del Fuerte con pañuelos blancos, gritando ‘no disparen, somos civiles’. Mucha gente quedó por la iglesia, murieron desangrados.”²⁶

El proceso del Grupo de Memoria Histórica finaliza su ciclo con tres documentales más: “Mapuján: Crónica de un desplazamiento” (2012) dirigido por Tony Rubio, “Mujeres tras las huellas de la memoria” (2012), dirigido por María Libertad Márquez, con la relatoría visual de Jesús Abad Colorado, fotoperiodista que se ha encargado de retratar el conflicto civil a lo largo y ancho del territorio nacional; y “San Carlos – Memorias del Éxodo de Guerra” (2012), que cuenta la historia de un pequeño municipio minero en Antioquia, que entre 1988 y el 2010 sufrió 33 masacres con un saldo aproximado de 219 personas asesinadas. Los tres documentales abordan acciones violentas perpetradas por grupos de extrema derecha vinculados a las Autodefensas Unidas de Colombia que para el filo del 2011 continuaban confesando sus crímenes dentro del marco de la Ley de Justicia y Paz, un hecho que, como vimos antes, posibilitó y dotó de sentido a las investigaciones sociohistóricas del GMH y del CNMH.

Producciones Documentales Grupo de Memoria histórica – primer ciclo		
Película documental	Director	Año
Trujillo: una tragedia que no cesa	Freddy Cusgüen	2008
Salado: Rostro de una masacre	Tony Rubio	2009
Bojayá: La guerra sin límites	N/R	2010
Mapuján: Crónica de un desplazamiento	Tony Rubio	2012
Mujeres tras las huellas de la memoria	María Libertad Márquez	2012

²⁶ Artículo “Noel Palacios, músico sobreviviente de Bojayá”, en el portal WEB Verdad Abierta. 20 de diciembre del 2009.

<https://verdadabierta.com/noel-palacios-musico-sobreviviente-de-bojaya/>

San Carlos – Memorias del Éxodo de Guerra	N/R	2012
---	-----	------

Tabla 2: Relación de documentales producidos por el Grupo de Memoria Histórica

En el 2010 supuso el ascenso al poder de una derecha moderada abriendo nuevas posibilidades de diálogo con la guerrilla de las FARC, una puerta que estuvo cerrada durante los dos gobiernos de Álvaro Uribe Vélez. La nueva posibilidad de diálogo requirió un piso legal que permitiera reconocer el conflicto armado y sus víctimas, así como fortalecer la justicia transicional y las instituciones dedicadas a salvaguardar el derecho de las personas violentadas. Fue así cómo se sancionó la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, que le permitió al Grupo de Memoria Histórica adquirir nuevas tareas, mejor presupuesto y mayor alcance político al transformarse en el Centro Nacional de Memoria Histórica, iniciando así lo que llamamos su segundo periodo.

Con buena parte del territorio despejado, con la avalancha de las confesiones de los miembros de los grupos armados de extrema derecha desmovilizados y con las nuevas herramientas políticas y presupuestales a disposición; el segundo periodo de GNMH fue realmente fructífero en cuanto producción fílmica e investigativa. El CNMH se estrena como ente productor con un cortometraje documental llamado “*Los hijos del pueblo del agua*” (2013), dirigida por el docente e investigador de la Universidad del Magdalena, Edgar Deluque Jácome. El filme se vale de la entrevista directa, las imágenes periodísticas de archivo y las imágenes expositivas de la actividad pesquera para argumentar sobre los hechos acaecidos en el pueblo palafito de Nueva Venecia, en la Ciénaga Grande de Santa Marta al norte de Colombia. Allí fueron asesinadas 37 personas dedicadas a la actividad pesquera artesanal, entre el 21 y el 22 de noviembre del año 2000, por el frente de alias “Esteban” de las Autodefensas Armadas de Colombia.

En el 2013 el CNMH publica el que sería una de sus mayores investigaciones: “Basta Ya! Memorias de guerra y Dignidad” (2013), como colofón del trabajo realizado por el Grupo de Memoria Histórica. El informe se convirtió en el primer gran esfuerzo por construir una narrativa oficial sobre los orígenes del conflicto armado colombiano:

“Este informe da cumplimiento al mandato legal (Ley 975 de Justicia y Paz) de elaborar un relato sobre el origen y la evolución de los actores armados ilegales. En su desarrollo, el Grupo de Memoria Histórica —adscrito primero a la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación— (CNRR) y ahora parte del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) se propuso dar respuesta a este requerimiento desde la consideración de los actores armados ilegales no solo como aparatos de guerra, sino especialmente como productos sociales y políticos del devenir de nuestra configuración histórica como país.” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, pág. 16)

El informe vino acompañado por un documental que se tituló “No Hubo Tiempo para Tristeza” (2013) el cual, hasta el momento, ha sido el documental de mayor expectativa y difusión producido por el CNMH, toda vez que se transmitió en simultáneo por cadena nacional a todo el territorio colombiano. Con un tono evidentemente melancólico y emocional, el documental se sirve de diferentes elementos narrativos para dar cuenta del conflicto armado, entre ellos la elección de un actor como narrador que despojado de su carácter histriónico se enviste como un ciudadano más que narra y expone el hilo narrativo construido sobre el conflicto armado. El argumento sobre la guerra se cimienta sobre las diferentes narraciones de las víctimas sobrevivientes que van adquiriendo valor de verdad al ser apuntaladas a partir de entrevistas directas a los investigadores que hacen parte del Grupo de Memoria Histórica y que entregan el contexto sociohistórico. Los datos sobre el conflicto se van escurriendo sobre la pantalla a la par que se describen todas las prácticas de muerte y terror usadas en medio del conflicto armado, generando un shock emocional al receptor que mira con incredulidad la magnitud de una guerra que se desarrolló a la vista de un país totalmente desinteresado y apático ante la suerte del otro: “[...] tal vez por el fuerte arraigo del Conflicto por la lucha por la tierra, la mayor parte de la guerra se ha librado en el campo. Quizás por eso desde las ciudades el conflicto es visto como lejano, casi como una ficción”. (No Hubo Tiempo para Tristeza, 2013)

A pesar de que “No Hubo Tiempo para Tristeza” (2013) daba una narrativa oficial sobre el conflicto armado, esto no significó el punto final del objetivo misional del CNMH, por el contrario, para el 2013 aún quedaba mucho trabajo por hacer entorno a la verdad, la justicia y la reparación; aún más cuando los diálogos de paz con la guerrilla de las FARC

Á

abrían la posibilidad a nuevas confesiones y revelaciones acerca de un conflicto imbricado y soterrado que se había extendido, y aún se continuaba extendiendo, más allá de toda racionalidad humana. Es así como la labor del CNMH continuó con diferentes investigaciones y documentales audiovisuales a lo largo de los siguientes años.

En el 2014 sale a la luz “Perfiles contra el olvido”, una serie de cortometrajes que rescata la memoria de diferentes víctimas del conflicto que, a través de entrevistas directas editadas y musicalizadas para reforzar el impacto emocional, dan su verdad sobre su lucha por la memoria y la reparación efectiva. En este año también se produce el cortometraje documental “El arte está lleno de vida”, que recoge la experiencia de resiliencia de tres agrupaciones litorales que trabajan en el ejercicio de la memoria sobre el conflicto armado colombiano a partir del arte escénico y del arte del tejido.

A medida que los procesos judiciales contra los miembros de las autodefensas avanzaban en los tribunales, la verdad sobre el conflicto armado brotaba a borbotones y los hilos hasta ahora invisibles que unían a miembros de la sociedad política civil con los diferentes grupos armados de extrema derecha se hicieron evidentes. Para el año 2013 habían sido condenados 60 congresistas por sus vínculos con grupos armados ilegales, junto a numerosos funcionarios de diferentes niveles a lo largo y ancho del territorio nacional. La purga en el Estado permitió el avance hacia los diálogos de paz con la guerrilla de las FARC y, además, permitió destrabar numerosas investigaciones que habían sido viciadas desde el poder público. Esto significó más recursos, más informes y más producciones cinematográficas al interior del CNMH.

Entre el 2015 y el 2016, se da la mayor publicación de audiovisuales sobre el conflicto y la memoria unida a él, publicando en estos dos años siete largometrajes y siete cortometrajes documentales. Entre las producciones documentales de larga duración encontramos “Rostros de la Memoria” (2015) dirigido por Camilo Pérez Torres, donde se documenta diferentes ejercicios de memoria a lo largo del territorio nacional por parte de grupos de víctimas del conflicto armado. “Cuerpo 36” (2015), que retrata la dureza del conflicto desde la perspectiva de los investigadores forenses a partir de la investigación de los hechos ocurridos en Puerto Torres, departamento del Caquetá, donde el grupo de paramilitares del frente Sur Andaquíes instauraron una “escuela de la muerte” en la cual

fueron encontrados -de manera oficial- 35 personas torturadas y asesinadas, y una más de la que no se tiene registro debido a la presión ejercida por parte del Ejército Nacional sobre la Investigadora Forense Helka Quevedo. El documental está basado en el informe “Textos Corporales de la Verdad: memoria histórica y antropología forense” (2014)

También podemos destacar el documental “En las riberas del Igara Paraná” (2015), basado en la investigación “Putumayo: la vorágine de las Caucherías”. Allí se documenta las vicisitudes de los pueblos ancestrales de los huitotos, boras, ocainas y muinanes; quienes vieron morir a unos 40 mil miembros de sus comunidades desde la llegada del hombre blanco con su industria del caucho al corazón del Amazonas colombiano. Todas las noches en sus malocas las comunidades se reúnen para recordar a sus muertos y mantener viva una cultura que estuvo a punto de extinguirse por las diferentes prácticas de violencia que han sacudido su territorio a lo largo del siglo XX. “En las riberas del Igara Paraná” (2015) supuso un desafío técnico por el difícil acceso al terreno que implicó una travesía por aire y río hasta La Chorrera, punto de encuentro de los pueblos originarios amazónicos del Putumayo. Desde la entrevista directa se documenta la resistencia de las etnias indígenas que se vieron esclavizadas por la industria cauchera, algo que se denomina como “El Holocausto Indígena”, para luego ser desplazadas de sus territorios por la industria ilegal de la cocaína. La memoria oral de los pueblos amazónicos se traduce, en este producto fílmico, en memoria audiovisual digital.



Ilustración 21: Captura 'En las riberas del Igara Paraná' (2015)

El ciclo en la dirección del CNMH de Gonzalo Sánchez Gómez dejó como productos de la memoria oficial del conflicto los siguientes largometrajes documentales:

Largometrajes Documentales Grupo de Memoria histórica – segundo ciclo		
Película documental	Director	Año
No Hubo Tiempo para la Tristeza	N/R	2013
El arte está lleno de memoria	N/R	2014
Las musas de Pogue. Voces e imágenes desde Bojayá	Germán Arango Rendón (Luckas Perro)	2015
En las riberas del Igara Paraná	Jorge Mario Betancur	2015
Memorias de un Conflicto: Entre el cuerpo, la imagen y la música	Juan Sebastián Pérez Iván Andrés González	2015
Memoria Latente	Camilo Pérez Torres	2015
Cuerpo 36	N/R	2015
Santa Bárbara. El pueblo que no dejó de sembrar la esperanza	N/R	2016
Mujeres en la resistencia	Lavinia Fiori Marcela Lizcano	2016
Operación Cirirí – Caso de Doña Fabiola Lalinde	Andrés Lizarazo	2017
Ceder es más Terrible que la Muerte – Josué Giraldo	Andrés Lizarazo	2018
Juglares de la memoria de los Montes de María: creando la memoria	Carlos Cárdenas Ángel	2019
El Tigre no es como lo pintan	N/R	2019
Esmeraldas, la fe que persistió a pesar de la guerra	N/R	2019
Los colores de El Palmar	N/R	2019
Canaán, templo y cuna de campesinos	N/R	2019
Revitalización del Plan de vida: Proyecto Nasa	N/R	2020

Y los siguientes cortometrajes documentales, entendidos estos como producciones que están por debajo de los 30 minutos:

Cortometrajes Documentales Grupo de Memoria histórica – segundo ciclo		
Película documental	Director	Año
Perfiles contra el olvido	Álvaro Cardona	2014
El Garzal, una comunidad que resiste desde la fe	Felipe Paz	2015
Exposición Museos escolares de la memoria	N/R	2015
Tocó cantar: Travesía Contra el olvido	N/R	2015
Proyecto Danza por la Paz	John González Mahecha	2015
La Pola	John González Mahecha	2016

Durante la dirección de Gonzalo Sánchez Gómez los esfuerzos investigativos y documentalistas se enfocaron en desvelar el accionar de los grupos armados ilegales de extrema derecha, un posicionamiento político-narrativo que se dio por varios factores: 1. Mayor acceso a las víctimas del paramilitarismo y sus territorios gracias al despeje armado que significó el acuerdo de paz con las AUC; 2. Acceso a la verdad de los hechos por los diferentes testimonios y confesiones obtenidos por la justicia transicional por parte de los miembros desmovilizados; y 3. Mayor posibilidad de gestión gracias al desmantelamiento de las relaciones entre miembros del Estado y estos grupos armados.

Para el 2019 se dio la transición en la dirección del Centro Nacional de Memoria Histórica gracias al ascenso al poder de la derecha más conservadora, que buscaba, entre otros objetivos políticos, reformular la narrativa sobre el conflicto armado que hasta ahora se había construido de la mano del Grupo de Memoria Histórica y que no le era del todo favorable.

La derecha urgía un cambio en la narrativa oficial del conflicto relevando así de su cargo a Gonzalo Sánchez Gómez, para darle paso al profesor Darío Acevedo, doctor en historia de la Universidad de Antioquia cuya posición negacionista del conflicto armado es ampliamente conocida entre académicos y asociaciones de víctimas. La paradoja de asignar a un confeso negacionista del enfrentamiento civil colombiano en el organismo que debe salvaguardar la memoria de las víctimas tenía un solo objetivo: eximir al Estado y a las fuerzas armadas de su responsabilidad como actores activos en el conflicto civil y posicionarlos del lado de las víctimas y no del lado de los victimarios.

“Lo grave del asunto es que con un relato así, queda el Estado como actor del devenir nacional y del conflicto armado por fuera del escrutinio público y adquiere un único papel, el de atacado y por tanto víctima. Permanecen en la sombra o abiertamente censurados del relato, métodos como la tortura aplicada por la Fuerza Pública bajo el Estatuto de Seguridad promovido por el gobierno de Turbay Ayala; el proceso de desfiguración del Estado de derecho cuando en los setenta y ochenta se amplió el rango de actuaciones a ser juzgadas por la justicia penal militar y se catalogaron como delictivas conductas asociadas a la protesta social; el rol de ciertos sectores de las Fuerzas Militares y la Policía en el surgimiento y expansión del paramilitarismo y su maridaje con el narcotráfico; y la aplicación de la desaparición forzada en personas estigmatizadas de guerrilleras, y más recientemente en los casos de los mal llamados falsos positivos.” (Obregón, 2020)

Es así como el tercer ciclo del CNMH está signado por un cambio radical en el enfoque dado hacia el fenómeno del conflicto armado, poniendo el foco de atención en el accionar de los grupos armados de izquierda y en las víctimas que el conflicto ha dejado del lado de las fuerzas armadas estatales. En esta nueva narrativa podemos destacar el corto documental “Para Nosotras No Existe El Olvido” (2020), donde “10 madres de agentes de la fuerza pública visibilizan sus experiencias de dolor y las afectaciones vividas con motivo de la muerte de sus hijos y su ausencia en el hogar”²⁷. El cambio de foco narrativo

Á

²⁷ Á Reseña de “Para nosotros no existe el olvido”

implica la amplitud de miradas y posicionamientos sobre el conflicto armado, generando así narrativas más extensas, profundas e imbricadas, sin embargo, el equiparar a las víctimas de la sociedad civil con los agentes de la fuerza pública ha sido ampliamente cuestionado desde diferentes asociaciones de víctimas del conflicto armado, que han perdido la confianza en el Centro Nacional de Memoria Histórica al sentir que la institución ya no es un garante de su verdad y memoria.

De este tercer ciclo podemos destacar el largometraje documental “Secuestro en el km 18, 20 años después” (2021), que rescata la memoria de las víctimas de un secuestro masivo con fines extorsivos ejecutado por la guerrilla de las ELN en la ciudad de Cali, donde 66 personas perdieron su libertad el 17 de septiembre del año 2000. En la acción armada del grupo guerrillero tres personas perdieron la vida. Tras 45 días de presión militar y civil, la guerrilla dejó en libertad la totalidad de los secuestrados.

Bajo la dirección de Darío Acevedo el CNMH ha producido al menos trece documentales que, desde diferentes posicionamientos argumentativos, han dado cuenta de la memoria de las víctimas, especialmente de sus esfuerzos, rituales y ceremonias que la mantienen viva. A pesar del cambio evidente en el enfoque investigativo, también encontramos producciones que asumen la memoria de las víctimas del accionar paramilitar, como “Relatos de Resistencia en Los Montes de María” (2021), donde se guarda el testimonio de las víctimas sobrevivientes de las acciones violentas del Bloque Héroes de los Montes de María de las AUC, en la región agrícola que lleva el mismo nombre, al norte de Colombia; o “Cutí, ñra wãna: Cutí, fuimos desplazados” (2021), donde se recogen las voces de las víctimas sobrevivientes del pueblo Emberá Katío, desplazados de los departamentos de Córdoba, Antioquia y Chocó por las acciones violentas de las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá en noviembre de 1997. El documental se encuentra grabado en español y en lengua originaria Chocó; y expone la lucha de las

mujeres del resguardo Cuti, quienes se aferraron al territorio y a la vida, haciendo frente a la maquinaria de muerte del fenómeno paramilitar.

Dentro del tercer ciclo del CNMH encontramos las siguientes producciones:

Largometrajes Documentales Grupo de Memoria histórica – tercer ciclo		
Película documental	Director	Año
Ijua Tai Nae: Nuestra Madre Tierra	N/R	2020
Recetor, sembramos con amor el territorio de paz.	N/R	2020
Para Nosotras No Existe El Olvido	N/R	2020
La Reunión	Carlos Tellez	2020
Alargando El Tiempo	Natalie López Valencia	2020
Renacientes	N/R	2020
Secuestro en el km 18, 20 años después	Mauricio Cañon	2021
Vamo' a Sembrar: Lideresas Sociales y Memoria Histórica en Colombia	N/R	2021
Relatos de Resistencia en Los Montes de María	Julián Villegas Santamaría	2021
La resistencia sigue porque la guerra no para	N/R	2021
Cuti, ùra wāna: Cuti, fuimos desplazados.	Cesar Augusto Romero	2021

Pensar el recorrido del Centro Nacional de Memoria Histórica en tres ciclos marcados por su composición organizativa, deja en manifiesto la existencia de un proceso histórico dentro del CNMH que va en tándem con el proceso político del país y del conflicto armado mismo. Además, nos permite evidenciar que la producción documental audiovisual en torno a la memoria realizada por la institución es absolutamente política y en algunos casos politizada. Entendiendo así que el cine documental de la memoria generado por el Estado no solo posee una función predominante en la construcción de la narrativa histórica de la confrontación civil, sino que, además, cumple un rol en la

conciencia política social, adhiriendo al debate público entre el progresismo de izquierda y la derecha revisionista, profundizando un rasgo característico de la memoria histórica: la continua disputa por la hegemonía del relato.

Las producciones documentales del CNMH hacen parte de un engranaje aún mayor de producciones científicas e investigativas sobre el conflicto armado colombiano que adelanta esta institución, en su objetivo por obtener un relato final sobre el origen y desarrollo de la guerra civil. Cada una de estas piezas audiovisuales se suman a un hilvanado mayor que pretende dejar una verdad histórica que pueda ser abrazada por cada uno de los ciudadanos de este país, transformándolas inmediatamente en objetos que integran un sistema de memoria donde adquieren su pertenencia en cuanto tal por su valor simbólico, o mejor, por su funcionalidad simbólica.

Los objetos de la memoria social o histórica del conflicto deben poner en evidencia las huellas de la guerra, deben sacar a la luz aquellos hechos que la política del horror desea dejar en la oscuridad del olvido; para así permitir una construcción de un discurso público sobre los hechos de violencia que atravesaron a la sociedad afectada. Este discurso, como lo sugiere Xabier Etxeberria²⁸, debe posibilitar la creación de estructuras de recuerdos socialmente compartidos con identidad política, basados en una apuesta empático-solidaria hacia las víctimas que haga efectiva la afirmación “tu memoria es la mía”. (Etxeberria, 2013)

El CNMH instrumentaliza su producción cinematográfica sobre el conflicto armado en virtud de conseguir el objetivo de elaborar una memoria nacional sobre la guerra y sus

Á

²⁸ Xabier Etxeberria Mauleon es catedrático emérito de ética de la Universidad de Deusto en Bilbao (España). Mediante la articulación de la reflexión y el compromiso social, se ha ocupado ampliamente de la problemática de la violencia en el País Vasco, así como de la cuestión de las identidades colectivas en conflicto.

<https://www.cepal.org/es/equipo/xabier-etxeberrria-mauleon>

Á

víctimas. El cine se convierte así en vehículo que trasmite la voz y el recuerdo de las víctimas, ampliando el espectro de reconocimiento sobre una guerra que medió toda relación entre los ciudadanos y su territorio, resignificando el propio sentido de Lo Nacional, como vector de identidad de país. El nuevo relato de nación que se propone dentro de la producción audiovisual incluye a las víctimas, su sufrimiento y, en especial, su memoria; cumpliendo así con el marco normativo de la Ley 1488 de 2011.

Capítulo 4: Modelo de análisis narrativo para el cine documental de la memoria del conflicto armado colombiano

Hasta este punto hemos abordado los filmes documentales colombianos desde su evolución historiográfica, atendiendo sus devenires históricos en relación con los diferentes procesos de confrontación civil que se han presentado en el país y que, de una u otra manera, han determinado sus condiciones productivas y narrativas. Este hilo argumental que hemos hilvanado en los tres primeros capítulos, inevitablemente nos lleva a cuestionarnos acerca de la naturaleza diegética de este tipo específico de filmes, que intentan dar cuenta del mundo histórico de la confrontación civil dentro de su argumentación probatoria. Creemos que estos productos cinematográficos poseen características narrativas específicas en cuanto que las realidades apreñadas son singulares, al igual que singular es su instrumentalización como objeto de resarcimiento simbólico. Y es justamente esta premisa la que nos conduce a pensar en un modelo de análisis narrativo que pueda dar cuenta, en la mayor profundidad posible, de las formas del narrar el conflicto colombiano desde un producto audiovisual documentalista.

Esta intención de trabajo nos lleva, antes que nada, a asumir este tipo específico de cine como un *texto*, al que podemos abordar, diseccionar y analizar sus unidades fundamentales de sentido. Y aunque entendemos que un producto audiovisual no posee una concordancia sintagmática estructural lineal como ocurre en los sistemas lingüísticos, sí creemos que los productos audiovisuales poseen una estructura narrativa ponderable a la que podemos acceder a partir de la desestructuración de sus sistemas diegéticos, una premisa que estamos obligados a apuntalar en miras de alcanzar el objetivo plateado, y aunque entendemos la imposibilidad de la desarticulación de los lenguajes visuales, auditivos y verbales en el cine, ya que el sentido se transmite en la totalidad de su relación, sí creemos que podemos transitar el andamiaje narrativo para encontrar huellas de sentido que pongan al texto en relación de su contexto. En esta línea de acción, aceptamos que existe una narrativa de lo visual y por consiguiente existe un lenguaje de lo visual, como lo describe el teórico Christian Metz: *“Es evidente que se trata de un tipo de lenguaje; algunos han visto en él una lengua. Permite, e incluso requiere, una planificación y un montaje: se creyó que su organización, tan manifiestamente sintagmática, no podía*

proceder sino de una paradigmática previa, aunque ésta se presente como todavía poco consciente de sí misma. Resulta demasiado obvio que el filme es un mensaje como para no se le suponga un código.” (Metz, 2002)

La narrativa de lo audiovisual, en palabras del autor Jesús García Jiménez, nos permite *“descubrir, describir y explicar el sistema, el proceso y los mecanismos de la narratividad de la imagen visual y acústica fundamentalmente, considerada ésta (la narratividad), tanto en su forma como en su funcionamiento...”* (García Jimenez, 2003, pág. 31). Aceptamos la evidente capacidad del texto audiovisual de contar historias y transmitir sentido, y es precisamente ese “poder contar”, esa posibilidad de transmisión narrativa, lo que nos permite hacer un análisis desde sus unidades de expresión significantes. Las imágenes visuales y acústicas poseen esta capacidad narrativa y de sentido, que nace de su facultad de articulación, hasta el punto de configurar discursos constructivos de textos. (Casetti & di Chio, 1991)

Para definir un modelo de análisis que abarque las unidades de expresión, desde su función técnica hasta su función sónica, debemos atender -como dijimos antes- las singularidades de los filmes que serán puestos en escrutinio, porque solo desde esta singularidad podemos otorgar sentido a sus diferentes estructuras significantes dentro del contexto de producción y consumo. En este sentido creemos que lo más coherente es abandonar cualquier pretensión de análisis universal, para enfocarnos en las particularidades del filme, al menos en las particularidades que determinan su pertenencia al género propuesto.

Pensar el género cinematográfico implica, entre otras cosas, asumir al género en términos de un contrato de consumo con el público (Altman, 2000). Creando un dispositivo conformado por el filme, el público y la relación de sentido que se genera entre las dos primeras instancias. Este público al que aludimos no es masa pasiva exigida desde la industria fílmica, por el contrario, la sola idea de contrato expulsa al público de una posición pasiva y no definitoria de la narrativa del filme, y lo ubica en un lugar de par donde sus decisiones, gustos y formas de consumo influyen en la propias determinaciones narrativas y productivas del género. Es decir, entre el público y los desarrolladores fílmicos, existe una transacción de sentido de dos direcciones, que demanda un lenguaje

narrativo que honre el pacto propuesto. En ese orden de ideas no podemos, o al menos de manera a priori, establecer un modelo de análisis narrativo fuera del concepto del género cinematográfico, porque es dentro de los límites de este marco donde se asientan los códigos de correspondencia entre el público y el producto audiovisual, donde las unidades expresivas de la producción fílmica toman valor y sentido. El contrato de lectura que implica la existencia del género se cimienta sobre las expectativas que el público deposita en la obra, más allá de los términos del gusto o el agrado. Son expectativas que se materializan y encuentran sentido en las narrativas y en los códigos puestos en juego, con los que la producción caracteriza el proyecto fílmico. En ese sentido, el concepto del género implica toma de decisiones que definen desde el proceso de producción del texto fílmico hasta sus procesos de distribución y consumo.

Nuestro trabajo asume la premisa de la existencia de un género, o subgénero, de cine documental que asume la memoria del conflicto armado colombiano como principal preocupación argumentativa. Esta elección, supone una caracterización totalmente *sui generis*, que no encuentra mayor enclave en la industria cinematográfica universal, pero que nos permitimos establecer dada su tradición histórica dentro del cine colombiano, el contexto histórico específico como lugar común argumentativo y su valor sociohistórico al rescatar las memorias de eventos violentos generadores de víctimas en el marco del conflicto armado colombiano. En cuanto documental, este producto audiovisual pone al servicio su narrativa a una retórica argumentativa que da cuenta de la representación de un mundo histórico del de la confrontación civil insurgente y paramilitar en Colombia, teniendo como núcleo central la apuesta por la memoria. Esta postura diegética siempre se da como una mirada hacia el pasado inmediato, un traer al aquí y al ahora los acontecimientos que puedan activar el ejercicio de la memoria social, pero además retrotraen los acontecimientos como parte de un ejercicio de desvelamiento de la confrontación armada. Estas características definen el rol que jugarán las unidades expresivas, narrativas y sígnicas, porque éstas deben responder a la apuesta y el objetivo que enmarca el género, como campo de significación, de producción, de distribución y consumo.

Podemos catalogar a la película documental como un “filme”, en cuanto texto localizable con unidad de sentido autónoma. (Stam, Teorías del Cine, 2001) Un límite heredado del

pensamiento del crítico francés Christian Metz, que buscó cercar el objeto de estudio semiótico, y aunque en nuestro abordaje es tan importante el texto como el contexto y las tensiones entre estas dos entidades de análisis, pensar el producto audiovisual documental como film en términos de un lenguaje sígnico cinematográfico, nos permite realizar un abordaje a sus unidades autónomas de expresión o sintagmas, o comprender la totalidad de la narración a partir de ellas. Aunque el análisis sintagmático ha demostrado su incapacidad de aprehender de manera eficaz la diégesis del texto audiovisual, sí consideramos enriquecedor el abordar la pieza cinematográfica en cuanto lenguaje, como texto transmisor de sentido.

En ese sentido, asumir el estudio diegético o narratológico del filme documental resulta más pertinente en la postura de este trabajo, ya que asumimos efectivamente al texto cinematográfico como un condensador y transmisor de discursos. Para el filme, el mundo del lenguaje le es cómodo como área de reflexión, análisis y autorreferencia: “*En otros términos, un film expresa, significa, comunica, y lo hace con medios que parecen satisfacer esas intenciones; por ello entra en la gran área de los lenguajes.*” (Casetti & di Chio, 1991, pág. 65)

Análisis a partir de la sintagmática fílmica

Somos absolutamente conscientes que analizar el cine documental en sus unidades expresivas puede acarrear una pérdida total de sentido del texto narrativo y extraviar, en ese camino, el anclaje al mundo histórico que la pieza fílmica intenta asir. Cuando analizamos los sintagmas de un texto escrito, podemos entender su funcionamiento y sus leyes de elaboración sintácticas, pero podemos perder en el análisis los niveles interpretativos del texto. El núcleo del sintagma posee una unidad de sentido autónomo y unitario, pero incompleto, y centrarnos en él puede conducir a un estado de no completitud o de fraccionamiento del sentido. En este punto resulta clave aclarar que la sola concepción de un modelo de análisis de segmentos fílmicos nos deja en un plano de análisis descriptivo estructuralista que prioriza el estudio del elemento constitutivo de la secuencia por encima del estudio la narrativa total, es decir de un análisis crítico del filme.

Estamos en una posición que fragmenta la unidad textual, sin embargo, es esta brecha la que intentaremos estrechar a lo largo del diseño del modelo de análisis narrativo.

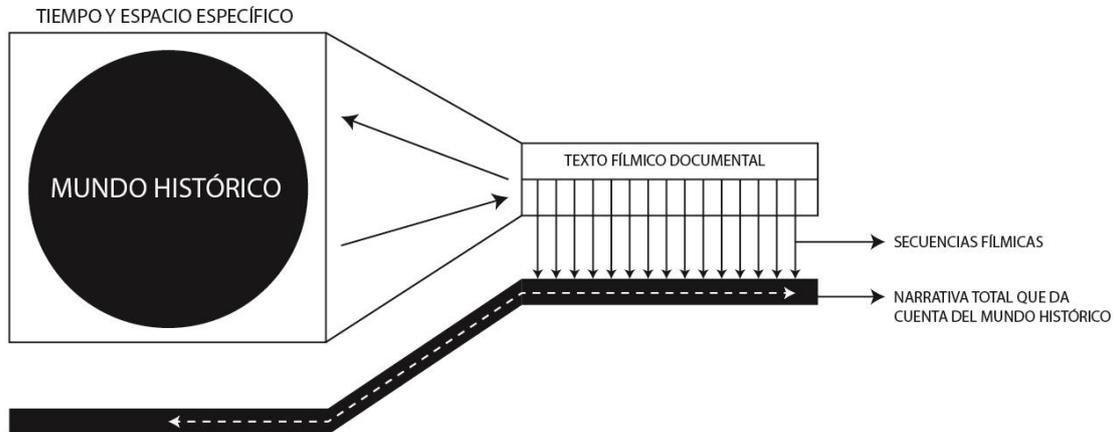


Ilustración 22: Composición del texto fílmico documental en relación con su mundo histórico

En todo caso, un análisis de unidades sintagmáticas debe estar al servicio de un ejercicio de comprensión narrativa, porque la unidad está dispuesta a un todo, y es, en últimas, la totalidad diegética del texto la que adquiere importancia dentro de la institución cine y dentro de las instituciones arte y cultura. Aunque no cabe duda de que podemos ponderar a las unidades de expresión automátatas, pero siempre su escisión del todo, de la obra total, es parcial y está al servicio de un ejercicio de crítica técnica y no narrativa.

La Gran Sintagmática de Christian Metz, pone especial atención en la idea del montaje “*La Gran Sintagmática constituye una tipología de las distintas maneras en que el tiempo y el espacio pueden ordenarse mediante el montaje dentro de los segmentos de un filme narrativo*” (Stam, Teorías del Cine, 2001, pág. 139) :

1. **El plano autónomo:** un sintagma compuesto por un solo plano), dividido a su vez en a) la secuencia en un solo plano y b) cuatro clases de insertos: el inserto no diegético (un solo plano que presenta objetos exteriores al mundo ficticio de la acción); el inserto diegético desplazado (imágenes diegéticas «reales» pero temporal o espacialmente fuera de contexto); el inserto subjetivo (recuerdos,

temores); y el inserto explicativo (planos únicos que clarifican acontecimientos al espectador).

- 2.° **El sintagma paralelo:** dos motivos alternantes sin una relación espacial o temporal clara, como los ricos y los pobres, la ciudad y el campo.
- 3.° **El sintagma paréntesis:** escenas breves que se ofrecen como ejemplos típicos de un cierto orden de realidad, pero sin secuenciación temporal, organizados con frecuencia en torno a un «concepto».
- 4.° **El sintagma descriptivo:** objetos mostrados sucesivamente que sugieren coexistencia espacial; empleados, por ejemplo, para situar la acción.
- 5.° **El sintagma alternante:** montaje narrativo paralelo que sugiere simultaneidad temporal, como una persecución en la que se alternan los planos del perseguidor y del perseguido.
- 6.° **La escena:** continuidad espaciotemporal percibida sin distorsiones ni rupturas, en la que el significado (la diégesis implícita) es continuo como sucede en la escena teatral, mientras que el significante está fragmentado en distintos planos.
- 7.° **La secuencia episódica:** resumen simbólico de las distintas etapas de un desarrollo cronológico implícito, que generalmente conlleva una compresión del tiempo.
- 8.° **La secuencia ordinaria:** acción tratada elípticamente con el fin de eliminar los detalles irrelevantes, en la que los saltos en el tiempo y en el espacio se ven ocultados por el montaje en continuidad.

Metz definió el uso de sus sintagmas bajo la idea de variable *booleana* de presencia o ausencia, de ser o no ser; en un mecanismo binario que puede perder de foco la relación temporal y espacial de la narrativa, al igual que el valor sígnico de los elementos en juego. La pregunta que acá surge es ¿puede la Gran Sintagmática de Metz dar cuenta de un producto fílmico documental y de su relación con el mundo histórico? Metz realiza una separación clara entre percepción y significación, donde la primera corresponde al acto natural –continuo y espontáneo-, y el segundo al acto narrativo – discontinuo y significante -. En ese sentido podemos decir que la sintagmática de Metz podría dar cuenta de la relación entre el documental y el mundo histórico, siempre y cuando el análisis se realice poniendo el foco de atención en la función significante de las unidades

sintagmáticas, para obtener lo que Metz denomina como “Objeto narrativo”. Solo de esta manera la sintagmática puede dar cuenta de la relación argumentativa entre el tiempo y espacio del mundo histórico y la pieza audiovisual documental.

El trabajar basados en el montaje nos obligaría a segmentar la secuencia fílmica en cada uno de sus planos de acoplamiento, lo que supondría un análisis extenso de unidades fílmicas concadenadas corriendo el riesgo de atender el plano fuera de la relación que supone el montaje, algo que el propio Christian Metz advirtió: “*El plano aislado ni siquiera es un pequeño fragmento de cine, no es más que materia prima, fotografía del mundo real.*” (Metz, 2002, pág. 59). El trabajar en la secuencia del montaje impide aprehender la totalidad heterogénea de elementos significantes que convergen en un segmento fílmico, tanto visuales como sonoros. Esto nos obliga a avanzar en una dirección teórica diferente que pueda asumir los diferentes elementos significantes que convergen, configuran y dan una estructura argumentativa al segmento fílmico.

Análisis a partir del código cinematográfico

El trabajo sobre el concepto de código de los catedráticos de letras italianos Federico Di Chio y Francesco Casetti, descrito en su libro “Cómo analizar un filme” (1991), es pertinente para el objetivo propuesto. Los investigadores abordan el concepto del código desde tres lugares de significación que definen su funcionalidad, siendo este siempre: a) *un sistema de equivalencias, gracias al cual cada uno de los elementos del mensaje tiene un dato correspondiente (cada señal tiene un significado, etc.); b) un stock de posibilidades, gracias al cual las elecciones activadas llegan a referirse a un canon (las palabras pronunciadas reenvían a un vocabulario, etc.); c) un conjunto de comportamientos ratificados, gracias al cual remitente y destinatario tienen la seguridad de operar sobre un terreno común (ambos usan la misma lengua, etc.)* (Casetti & di Chio, 1991, pág. 72) Teniendo esto podemos inferir que no puede existir un momento signifiante, y por ende un hecho argumentativo, sin la presencia de un código que permita la generación del sentido sígnico, que es la materia ontológica de la relación propuesta por el dispositivo de lectura de género entre el filme y el público. Al respecto los autores italianos proponen una gama amplia de códigos dentro del segmento fílmico,

que ellos denominan Códigos cinematográficos: “*Lo que debemos hacer es apretar la tecla de la multiplicidad de los elementos en juego, partir de la variedad de los medios expresivos de los que se sirve el film: así será más fácil ver a qué serie pertenecen los distintos componentes, y cómo cada uno de los films, asumiéndolos, los superpone y los engloba*” (Casetti & di Chio, 1991, pág. 73). Los códigos cinematográficos de Federico Di Chio y Francesco Casetti son:

1. **Códigos Tecnológicos de base:** Códigos del soporte, Códigos del deslizamiento y Códigos de la pantalla.
2. **Códigos Visuales:** Códigos de la denominación y del reconocimiento icónico, Códigos de la transcripción icónica, Códigos de la composición icónica, Fotograficidad, Movilidad y Códigos gráficos.
3. **Códigos Sonoros:** Naturaleza del sonido y Colocación del sonido.
4. **Códigos Sintácticos o del montaje:** Asociación por identidad, Asociación por analogía, Asociación por proximidad, Asociación Transitividad y Asociación por acercamiento.

La posición de Casetti y Di Chio, mueve el foco de interés narrativo desde el montaje a las unidades significantes. ¿Qué quiere decir esto?, que a diferencia de Metz la secuencia de montaje ya no se erige como fundamental en la construcción de un sentido narrativo, sino que este sentido se da gracias a las unidades sígnicas codificadas que se integran y, según los autores, se articulan siguiendo otras categorías codificadas a lo largo del texto fílmico.

Describir los códigos cinematográficos no posee valor narrativo si estos no se ponen en juego sobre un lienzo argumentativo, es decir sobre una narración que permita poner en relación una realidad conocida con la realidad transmitida por el filme. Esto implica que las unidades sígnicas deben estar en relación significativa con el mundo histórico que se intenta aprehender en la argumentación o en el hilvanado narrativo.

Los autores italianos basan su esquema teórico en la triada peirceana y en sus categorías faneroscópicas de primeridad, segundidad y terceridad aplicadas al objeto, en sus tres dimensiones del signo: el ícono, el índice y el símbolo. Si pensamos a los filmes

documentales en términos peirceanos podemos afirmar que hay una inclinación natural - a nivel narrativo- por el signo indicial en estas producciones: el objetivo primario de este tipo de cine por dar cuenta de una realidad que sucede en un espacio y tiempo determinado obliga al uso de un objeto dinámico que conecte la realidad, ya que en tanto segundidad, un índice es un signo que entabla con el objeto una relación existencial. (Vitale, 2002), sin embargo, esta inclinación narrativa no excluye el uso de los otros signos en el filme que coexisten articuladamente, reforzando y construyendo sentidos disímiles en la totalidad argumentativa. También es importante atender que pensarlos aisladamente se debe más al ejercicio analítico que a su realidad pragmática, ya que, como anotamos, están copresentes en la totalidad del texto fílmico. En la relación del signo a nivel de su interpretante aparecen tres signos que valdría la pena explorar como otorgadores de sentido: el rema, el dicente y el argumento; con los que podemos explorar intenciones de sentido del texto en relación con el contexto y al sujeto espectador.

A esta altura podemos develar algunos de los problemas que podemos entrever en este modelo, al ser evidentemente reduccionista y no tener la capacidad de analizar elementos fundamentales del ejercicio narrativo y especialmente del ejercicio narrativo documental. En ese sentido el modelo requiere un enfoque narrativo, en este punto recurrimos nuevamente a los críticos italianos Federico Di Chio y Francesco Casetti; que delimitan las funciones del modelo narrativo:

- **Á describe** el fenómeno narrativo (*modelo descriptivo*)
- **Á hace predecible** el sistema y el proceso (*modelo predictivo*)
- **Á configura** un conjunto de normas y principios (*modelo normativo*)
- **Á se apoya en teorías e hipótesis y, en cuanto tal, permite evaluar** la eficacia del resultado. (Casetti & di Chio, 1991, pág. 172)

A nivel narrativo proponemos abordar algunos puntos que son esenciales en la actividad documental del cine, que se aleja en su diégesis de la narrativa ficcional y se asienta, con cierta pretensión objetiva, como registro de una realidad. La narrativa argumental del documental solo adquiere sentido y función en relación con el mundo histórico, de ahí el hecho que cualquier análisis del filme documental debe iniciar por la comprensión en las dimensiones temporales y espaciales de la realidad histórica a la que se alude. En ese

orden de ideas el modelo propuesto inicia desde la comprensión del mundo histórico, desde allí se pasará a analizar la narrativa y finalmente los signos codificados a partir de un fraccionamiento de unidades fílmicas significantes:

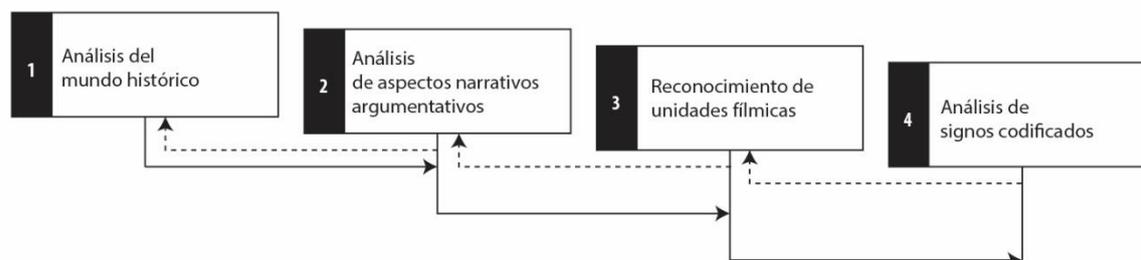


Ilustración 23: Modelo de análisis propuesto para los filmes documentales de memoria del conflicto armado

Análisis del mundo histórico

El mundo histórico está determinado por un espacio y un tiempo determinado, así que el análisis en este apartado debe enfocarse a dar claridad sobre estas dimensiones y los sucesos que se desarrollan en ellas. En nuestro caso específico el mundo histórico pertenece a sucesos acaecidos en el desarrollo del conflicto armado colombiano, donde las dinámicas propias de la confrontación, la cantidad de actores armados en juego y el tiempo prolongado en el que se ha desarrollado el conflicto nos obligan a determinar aspectos específicos de la realidad aprehendida en el documental. a) Debemos ubicar perfectamente en un eje diacrónico el momento exacto donde sucedieron los hechos violentos y ponerlos en relación con otros sucesos desarrollados en el periodo de tiempo señalado. b) Debemos geolocalizar, en lo posible, el lugar donde se desarrollaron los hechos en relación con las comunidades que lo habitan c) Se debe dar información acerca de los actores armados involucrados. d) Debemos realizar una crónica de los sucesos.

Análisis de aspectos narrativos argumentativos

El crítico y teórico de cine Bill Nichols, estableció categorías de acercamiento al documental según sus recursos narrativos y según su posicionamiento frente al mundo histórico que pretende argumentar. En el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: *expositiva*, *de observación*, *interactiva* y *reflexiva*. (Nichols, 1997, pág. 62) . Estas cuatro modalidades serán el punto de partida en nuestro análisis narrativo, desde allí expondremos el tipo de abordaje realizado desde la construcción argumentativa del filme. La modalidad expositiva, interpela directamente al espectador, en una retórica que puede tornarse ética y donde el montaje está al servicio de la continuidad retórica. La exposición argumentativa de los hechos es su principal preocupación. La modalidad de observación está relacionada al *cinema verité*, donde hay una pretensión de no intervención sobre el mundo histórico. La modalidad interactiva, sucede cuando el realizador interviene provocando alteraciones en el continuo sociocultural que se está registrando. Y, por último, la modalidad reflexiva, se configura cuando el realizador, se enfoca más en intervenir el meta relato que el mundo histórico. Dentro de las modalidades de representación de abre un abanico de categorías de análisis que determinan la estructura argumentativa del documental: alternativa, límite, tratamiento del conocimiento, sonido, tiempo y espacio, preocupaciones éticas y características de la voz.

Una vez se analiza el documental desde sus modalidades, el siguiente punto es analizar los actores en juego. Este punto supone un quiebre importante con los géneros cinematográficos ficcionales, donde el actor se enviste de un personaje para ejecutar una puesta en escena, que usualmente, está preconfigurada en un guion. En el documental entran en juego actores sociales y su ascendencia en el filme está relacionado con su aporte a la argumentación de la realidad histórica. En ese sentido el actor social no puede medirse en términos de rol, actante o persona. En este apartado la pregunta que se debe resolver es quién carga con el peso argumentativo en el documental y cuál es su aporte a la “verdad” construida.

Luego resolveremos el tiempo argumentativo, que no es igual al tiempo fílmico. Los escritores italianos Federico Di Chio y Francesco Casetti los denominan tiempo-colocación y tiempo-devenir: “*Existe un tiempo-colocación, es decir, un tiempo que se resuelve en la determinación puntual de la datación de un acontecimiento; por otro, hay un tiempo-devenir, que por el contrario se propone peculiarmente como flujo constante. Si el primero es el tiempo del «Se desarrolla en...», el segundo es el tiempo de «Se desarrolla por...», o más sencillamente de «Se desarrolla...»*” (Casetti & di Chio, 1991, pág. 151). El tiempo-devenir o el tiempo argumentativo es el tiempo del que nos debemos hacer cargo en el análisis narrativo. Aunque es cierto que, al ser cine documental de la memoria, la mirada se centra en el pasado, también es cierto que el pasado debe revitalizar el presente y proyectarse al futuro para convertirse en memoria; precisamente es este devenir temporal que da forma a la argumentación de la memoria.

Dentro del análisis temporal se pueden incluir algunas categorías de análisis como el *Orden*, entendido como el esquema de disposición de los acontecimientos, donde el tiempo se puede mover de manera lineal, cíclica, circular o no vectorial. La siguiente categoría temporal es la *Duración*, definido como la extensión sensible del tiempo representado, en esta apartado se atenderán a las dos formas de representación del cine: el plano secuencia y la escena, donde el tiempo se desarrolla de manera normal, cuando los acontecimientos representados y los acontecimientos reales poseen una correspondencia temporal; y anormal, cuando la amplitud temporal del acontecimiento no coincide con la del propio acontecimiento (Casetti & di Chio, 1991, pág. 158). Y finalmente tendremos como última categoría de análisis temporal la *Frecuencia*, entendida como la reiteración de un hecho representado, esta frecuencia se entiende como simple, múltiple, repetitiva e iterativa.

Reconocimiento de unidades fílmicas

El reconocimiento de unidades fílmicas que poseen un peso argumental significativo ya sea por su frecuencia, su duración o su ascendente actancial narrativo; es un paso fundamental previo al análisis de signos codificados. Y aunque nuestro modelo de análisis no asume la secuencia de montaje por la extensión que este supone y por la falta de

aprehensión narrativa que el análisis estructurado posee, sí debemos identificar secuencias que son, desde el punto de vista argumentativo, significantes para hacer la aplicación del modelo de análisis signifiante.

Análisis de signos codificados

Finalmente se inicia el estudio de elementos sígnicos codificados que sean relevantes en relación con la argumentación del mundo histórico. Estos signos encuentran sentido dentro de la estructura codificada que forman tipologías específicas de análisis. Debemos recorrer la escena en busca de códigos tecnológicos de base, códigos visuales, códigos sonoros y códigos de montaje. Es evidente que podremos rastrear un sinnúmero de signos en las escenas, en este caso queda a discreción total del analista el tamizar el conjunto de signos y elegir solo aquellos que sean preponderantes en la transmisión de sentido dentro del meta-relato del filme. Nuestro modelo de análisis lo podemos representar en ese diagrama de flujo:

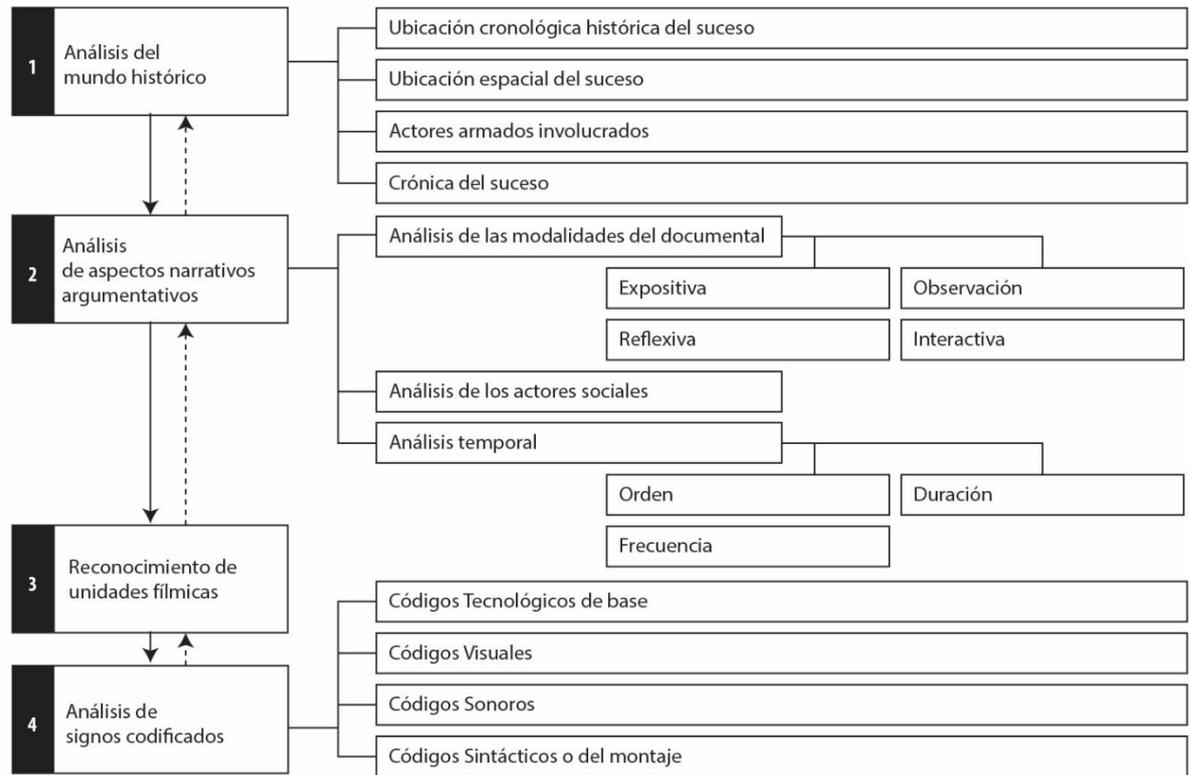


Ilustración 24: modelo final de análisis propuesto para los filmes documentales de memoria del conflicto armado

El alcance del modelo de análisis desarrollado no excede los límites establecidos en este ejercicio académico, sin embargo, su desarrollo final lo consideramos fundamental en nuestra pretensión de comprender la materialidad de la memoria narrada a través de medios audiovisuales. Sí el cine documental del conflicto armado se ha posicionado como soporte artificial de la memoria de la confrontación civil y de sus víctimas, es importante entender sus estrategias poéticas para desde allí comprender la forma del recuerdo dentro de la ley y la forma del recuerdo dentro de las comunidades. Las maneras del recordar están directamente unidas a las maneras del narrar: la memoria, individual o colectiva, se presenta como un relato del ayer simbólico. Y es justamente este rasgo del ritual del recuerdo el que le da valor al ejercicio metodológico realizado. En el siguiente capítulo, pondremos a prueba el modelo desarrollado con un filme documental, lo que nos permitirá por un lado medir el alcance del modelo de análisis y, por otro lado, acceder a un capítulo del proceso armado de la confrontación civil colombiana a partir del texto fílmico elegido.

Capítulo 5: Caso de estudio: “Trujillo: una tragedia que no cesa”

Nuestra siguiente parada no puede ser otra que la de hacer uso del modelo de análisis desarrollado en una producción documental del conflicto armado colombiano. En el presente capítulo analizaremos, a través del ícono diagramático de análisis diseñado en el capítulo anterior, el filme “*Trujillo: una tragedia que no cesa*” (2008)²⁹ del director Freddy Cusgüen Perilla. Esta película fue producida bajo el amparo de La Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR)³⁰ y el Grupo de Memoria Histórica (GMH), liderado por el investigador Gonzalo Sánchez quién fue el primer director del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) en el 2011. La película de Cusgüen fue elegida para nuestro análisis ya que esta inicia la producción cinematográfica documental basada en las investigaciones de CNRR, GMH y del CNMH; todas ellas instancias estatales de recuperación de la memoria del conflicto armado, concebidas por los marcos

Á

²⁹Á Enlace para ver el filme documental “*Trujillo: una tragedia que no cesa*”, en el canal institucional del Centro Nacional de Memoria Histórica:

<https://www.youtube.com/watch?v=cYBNJM5lgK4>

Á

³⁰Á La Comisión Nacional de Reparación y Conciliación, fue un ente creado al amparo de la Ley 975 de 2005 o Ley de Justicia y Paz, y cuyas funciones eran: garantizar a las víctimas su participación en procesos de esclarecimiento judicial y la realización de sus derechos, presentar un informe público sobre las razones para el surgimiento y evolución de los grupos armados ilegales, hacer seguimiento y verificación a los procesos de reincorporación y a la labor de las autoridades locales a fin de garantizar la desmovilización plena de los miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, y el cabal funcionamiento de las instituciones en esos territorios, recomendar los criterios para las reparaciones, coordinar la actividad de las Comisiones Regionales para la Restitución de Bienes, adelantar acciones nacionales de reconciliación que busquen impedir la reaparición de nuevos hechos de violencia que perturben la paz nacional. La comisión tuvo una vigencia de ocho años, dando paso al Centro Nacional de Memoria Histórica.Á

Á

FFHÁ

Á

de ley creados en los procesos de Paz con los paramilitares de las AUC y la guerrilla de las FARC.

A través del análisis intentaremos probar la capacidad heurística del modelo, así como sus limitaciones y las fricciones que se plantean al momento del análisis. Sí en los capítulos precedentes posamos la mirada crítica en el fenómeno global de la producción documental del conflicto armado, en este capítulo -gracias al modelo desarrollado- nuestra mirada se reduce a una producción cinematográfica específica, sin perder de vista que nuestra pretensión es global sobre el fenómeno del género cinematográfico y su instrumentalización como objeto de la memoria. De esta manera sostenemos que el ejercicio de análisis historiográfico de este género documental se debe desarrollar en un viaje de lo general a lo particular y de lo particular a lo general, para tratar de dar luz a todas las características formales y productivas que dan forma a esta producción cinematográfica.

Trujillo: una tragedia que no cesa



Ilustración 25: Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa". 0:56 m

A partir de los hechos de violencia ocurridos en el municipio de Trujillo, en el departamento del Valle del Cauca, al occidente de Colombia. El documental “*Trujillo: una tragedia que no cesa*” hace una radiografía a la *masacre* como una de las prácticas de violencia distintiva del conflicto armado colombiano: “Entre 1982 y 2007, el Grupo de Memoria Histórica ha establecido un registro provisional de 2.505 masacres con 14.660 víctimas. Colombia ha vivido no solo una guerra de combates, sino también una guerra de masacres” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2008, pág. 15). Una práctica de la mayor atrocidad que atenta contra la población civil inermes y que pretende socavar las bases sociales, amedrentar a las comunidades que habitan el territorio en disputa y liberar zonas a través de los desplazamientos masivos provocados por el terror infringido.

“Trujillo: una tragedia que no cesa”, está basado en el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica titulado “*La Masacre de Trujillo. Una tragedia que no cesa*”, publicado en el año 2008, en el marco del Primer Informe de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. En el documento en cuestión se realiza un relevamiento histórico y social de los hechos ocurridos en este municipio, entre 1988 hasta 1995, donde una ola sistemática de asesinatos selectivos, grupales y desapariciones forzadas; azotó este enclave campesino que se vio apresado por una asociación ilícita entre el Ejército Nacional y la organización narcoterrorista conocida como el Cartel de Cali (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2008). El informe también da cuenta cómo después de este periodo aparecen nuevos actores armados – herederos directos de los viejos actores-, que ven en Trujillo un lugar estratégico para la producción y movilización de productos opiáceos y alcaloides, generando una segunda ola de violencia con las mismas prácticas de terror y amedrentamiento social del primer escenario violento.

Contexto Histórico

Para 1988 la guerra entre los dos principales carteles de droga en Colombia estaba en uno de sus puntos más violentos. Los otrora socios en el negocio ilícito, el Cartel de Medellín y el Cartel de Cali, se peleaban palmo a palmo las zonas de producción, las rutas de

Á

extracción, las rutas de exportación y la logística de distribución de la droga. Las zonas rurales del país, tradicionalmente golpeadas por la guerra entre el Estado y los grupos armados insurgentes, ahora se veían arrastradas por la guerra entre carteles que buscaban fortalecer su presencia territorial y controlar los corredores de tránsito de la droga. Para este fin, los carteles se asociaron con diversos actores armados que ya hacían presencia territorial en las zonas productivas o en zonas con gran potencial de producción por su fertilidad de suelos, su condensación demográfica y sus accesos terrestres o fluviales. El avance de los carteles sobre el territorio rural incendió la guerra civil insurgente, ya que el dinero inyectado por el narcotráfico no solamente fortaleció las desgastadas estructuras guerrilleras marxistas, sino que, además, atrajo a nuevos actores armados estatales y paraestatales que deseaban tener una participación en el lucrativo negocio de la droga. En todos los casos, sin importar el sesgo ideológico del actor armado, la estrategia de control de las zonas de producción cocalera y de los corredores de tránsito, iniciaba por el debilitamiento del tejido social, por la destrucción de formas productivas tradicionales y el despojo territorial. Logrando a través del terror sembrado en la población y de la crisis económica inducida, mano de obra barata y descartable en los procesos de producción del alcaloide.

El Cartel de Cali tuvo una fuerte presencia en el occidente del país, donde ejerció el control del territorio a través de asociaciones ilícitas con la Policía Nacional, el Ejército Nacional o miembros de seguridad del Estado; cuyos mandos en estos lugares hacían parte de la nómina de la organización criminal. Este modelo de asociación, del Cartel con diferentes estamentos armados estatales, fue estratégicamente fructífera en el debilitamiento del Cartel Medellín; pero además, le sirvió para establecer contrapeso armado con agrupaciones insurgentes como las guerrillas de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y del ELN (Ejército de Liberación Nacional); que desde mediados de los años 80 participaban activamente en el negocio del narcotráfico, gracias al extenso control territorial que habían logrado en los últimos veinte años de acciones insurgentes. Estas organizaciones participaban en la producción y el transporte de los alcaloides y opiáceos; o bien, establecían sistemas tributarios a las organizaciones mafiosas por operar en sus territorios. En cualquier caso, su presencia y su participación en el negocio resultaba incómoda para los grandes carteles de la droga.

El pequeño municipio de Trujillo se vio envuelto en esta guerra, que tuvo en su territorio como principal actor armado a las fuerzas de control y seguridad del Estado, en asociación criminal con el Cartel de Cali. Para 1988 el pueblo y cabecera rural estaban inmersas en una política de amedrentamiento social, accionada a través del asesinato selectivo, las masacres, la desaparición forzada y las judicializaciones injustificadas.

Ubicación geoespacial

El municipio de Trujillo está ubicado en el departamento del Valle del Cauca, a solo 100km. de su capital Santiago de Cali y a solo 150km. del puerto de Buenaventura, uno de los mayores puertos marítimos sobre el Océano Pacífico en Sudamérica. Trujillo se sitúa sobre el pie de monte de la Cordillera de los Andes Occidental, una de las zonas más fértiles del país, propicia por su clima y altura para el cultivo de la hoja de coca y de la flor de la amapola.

El municipio es un punto de conexión entre el valle que forma el cauce del río Cauca y la cordillera de los Andes Occidental, lo que lo convirtió en un punto estratégico en el transporte de productos narcóticos, no solamente porque el Río Cauca es la segunda vía fluvial más importante en Colombia, sino, además, porque por su valle transcurre la Autopista Panamericana y la Ruta al Mar que conecta el centro del país con los puertos del pacífico que, tradicionalmente, han sido puntos de salida de la pasta de coca que va en dirección de Centroamérica y la costa oeste norteamericana.

Sobre su cabecera municipal, en la zona montañosa, históricamente hizo presencia la guerrilla del ELN, un hecho que motivó la movilización militar y policial al casco urbano del municipio, dejando a la población en el centro del conflicto y de los señalamientos como objetivos militares.

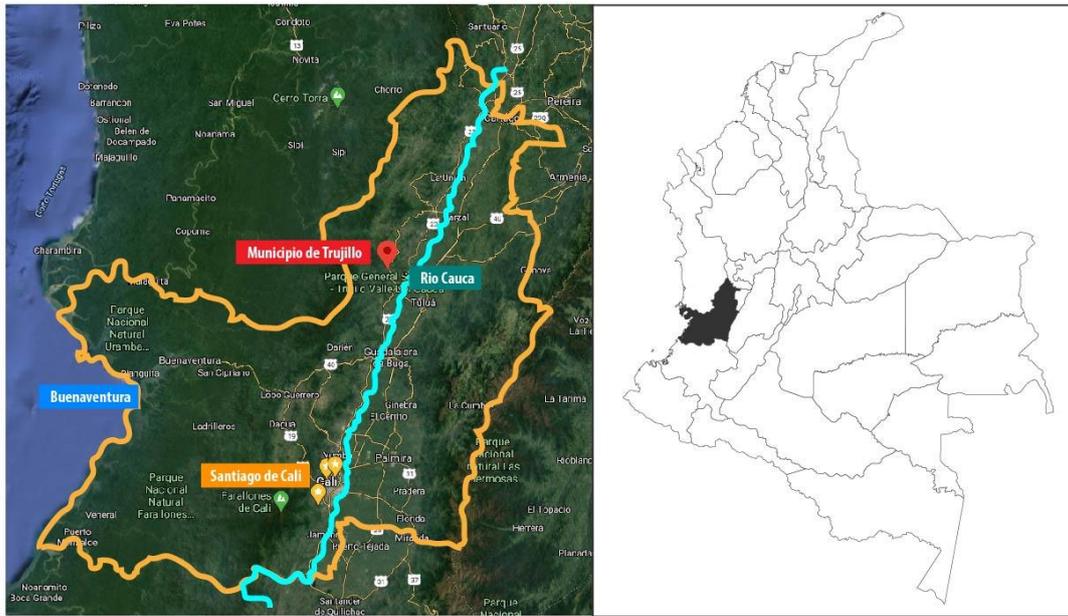


Ilustración 26: Geo posición del municipio de Trujillo

Al igual que muchos pueblos del norte del Departamento del Valle del Cauca, la etnia predominante en Trujillo es la mestiza de cultura campesina cafetera, aunque históricamente fue asentamiento de indígenas del pueblo de los Gorriones (Llanos, 1995). Los habitantes de este territorio son herederos de la Colonización Antioqueña, un fenómeno socioeconómico iniciado a finales del siglo XVIII y extendido por todo el siglo XIX, que buscó la expansión de la industria tabacalera, cafetera y ganadera hacia el sur del Departamento de Antioquia. Miles de familias antioqueñas, en su sueño de descubrir y fundar, se desplazaron lo largo de la codillera occidental y central, por los valles del río Cauca y del río Magdalena, llevando consigo su cultura campesina y sus tradicionales estructuras sociofamiliares basadas en el canon católico con su natural sincretismo mágico religioso que dio el mestizaje indígena. De este desplazamiento se nutre Trujillo, donde los colonos crearon una sociedad campesina organizada entorno a la producción de café, tabaco y frutas; alejada de la cultura pacífica negra dominante en el Departamento del Valle del Cauca.

Crónica de los sucesos

Aunque los sucesos violentos de Trujillo suceden a lo largo de 7 años, la Comisión Nacional de Reconciliación y Reparación determinan que los hechos centrales de la llamada Masacre de Trujillo se desarrollan entre el 29 de marzo y el 17 de abril de 1990. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2008).

Los hechos violentos de Trujillo fueron presentados en su momento por las organismos de inteligencia y seguridad del Estado como resultado de una “violencia política que involucra a fuerzas de izquierda representadas en el ELN y fuerzas de derecha no identificadas” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2008), sin embargo, desde la Comisión Intercongregacional de Justicia y Paz (CIJP)³¹ se propone que “los hechos centrales de la Masacre de Trujillo resultan explicables dentro de una estrategia perversa de lucha antisubversiva, materializada en la Operación Relámpago, el Plan Democracia y el Plan Pesca, que contemplaron la represión o eliminación de la protesta social y de los líderes comunitarios al ser acusados por los organismos de seguridad del estado como guerrilleros o sus auxiliares.” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2008). De esta manera se entiende que la violencia sistemática ejercida sobre la población de Trujillo hizo parte de un plan mayor de las fuerzas del Estado por debilitar el tejido social y las organizaciones comunitarias de aquellas zonas donde grupos guerrilleros de izquierda tenían presencia militar. Este plan mayor solo fue posible por la asociación ilícita del Estado con organizaciones criminales que tenían intereses sobre las zonas afectadas. Los hechos de Trujillo tuvieron la siguiente cronología, según la investigación de la Comisión Nacional de Reconciliación y Reparación:

Á

³¹ La Comisión Intercongregacional de Justicia y Paz, es una organización que por más de 29 años ha promovido, defendido y apoyado la exigencia y afirmación de los derechos económicos, sociales, culturales, ambientales, psicológicos, género, civiles y políticos de personas y procesos organizativos rurales y urbanos frente al Estado y a actores privados. <https://www.justiciaypazcolombia.com/Á>

1. 29 de marzo de 1990: *Enfrentamiento entre el ELN y una Patrulla Localizadora del Ejército en La Sonora (Municipio de Trujillo).*

El hecho dejó 6 civiles heridos y 7 militares muertos, y se considera como el detonante de la violencia subsiguiente, como forma de retaliación en la guerra subversiva.

2. 30 de marzo de 1990: *El rescate de los cuerpos de los militares muertos en el enfrentamiento por una comisión civil y militar.*

En el rescate de los cuerpos se dieron dos asesinatos selectivos a campesinos presentados como auxiliares de la guerrilla. Por esos asesinatos se judicializaron penalmente a los narcotraficantes del Cartel de Cali Diego Montoya y Henry Loaiza.

3. 31 de marzo de 1990: *La detención arbitraria del presunto guerrillero Wílder Sandoval, el asesinato del Inspector de Policía de La Sonora y las primeras desapariciones forzadas en La Sonora.*

Se produce la detención y posterior desaparición de 6 campesinos señalados de pertenecer al ELN. En el municipio es ultimado el jefe de la Policía luego de denunciar a miembros del ejército por la desaparición forzada.

4. 31 de marzo y 1 de abril: *Las desapariciones forzadas de La Sonora*

Una “caravana de la muerte” de treinta hombres recorrió la zona rural tomando a once campesinos que fueron torturados, asesinados mediante descuartizamiento y sus cuerpos arrojados al Río Cauca. Simultáneamente asesinaron en el parque central del corregimiento al ciudadano Jairo Ortiz

5. 2 de abril: *La desaparición forzada de los ebanistas y el atentado contra el concejal de Trujillo*

Las autoridades retienen de manera ilícita a seis miembros pertenecientes a las cooperativas de trabajo del sacerdote Tiberio Fernández. Según testigos fueron trasladados a diferentes estaciones de policía, finalmente llevados a la hacienda Las Violetas, donde fueron torturados y asesinados por orden de los narcotraficantes Diego Montoya y Henry Loaiza.

6. 8 de abril: Asesinato del dirigente Juan Giraldo

El dirigente social Juan Giraldo, junto a su sobrino y un mecánico, fueron retenidos por un grupo armado no identificado compuesto por miembros del ejército y sicarios a sueldo. Las tres personas fueron torturadas y ejecutadas. Sus cuerpos fueron encontrados el 11 de abril en el Río Cauca.

7. 13 de abril: La desaparición forzada de Carlos Alberto, Bermúdez, José Horacio Bermúdez y Nelson Hernández

Los tres pobladores fueron llevados al Mando Central del Ejército, días después sus cuerpos sin vida fueron encontrados en el Río Cauca.

8. 16 de abril: El asesinato de Abundio Espinosa

Líder cooperativo y amigo personal del sacerdote Tiberio Fernández, después de ser señalado como colaborador de la guerrilla del ELN fue asesinado por sicarios en el municipio de Tulúa.

9. 17 de abril: La desaparición forzada del Padre Tiberio Fernández Mafla y sus acompañantes: Ana Isabel Giraldo, José Norbey Galeano y Oscar Pulido Roza

Al regresar de los oficios religiosos por la muerte de Abundio Espinoza, el sacerdote y líder de las cooperativas de trabajo campesinas, el sacerdote Tiberio Fernández fue capturado con sus tres acompañantes, para luego ser conducido a la hacienda Villa Paola, propiedad del narcotraficante Henry Loaiza. El cuerpo mutilado del sacerdote fue encontrado a orillas del Río Cauca, los cuerpos de sus acompañantes nunca fueron recuperados.

En total se calcula que la llamada Masacre de Trujillo, entre 1986 y 1994, dejó un total de 245 víctimas mortales. Con diferentes móviles y diferentes actores armados involucrados. Siendo el año 1990 el más violento de todos, con 98 personas asesinadas.

Modalidad del Documental

Es difícil hablar de un modo específico de documental, en los términos planteados por Bill Nichols, en el filme “Trujillo: una tragedia que no cesa”. Sin embargo, podríamos plantearlo en un primer momento desde una modalidad expositiva, donde la cámara discurre, con una supuesta “transparencia”, por la vida de los protagonistas sociales, por sus rutinas, por su quehacer diario. Poniendo en relieve las preocupaciones que atañen al vivir del campesino o estrictamente de la mujer campesina como víctima sobreviviente y doliente de la masacre. La cámara muestra escenas cándidas, casi idílicas sobre la labor de la mujer campesina en comunión con la naturaleza, como lo vemos en la ilustración 27:



Ilustración 27: captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa". 2:02

De la contemplación se salta al dolor. Se yuxtapone a la escena casi idílica de la vida en el campo la narrativa testimonial de las víctimas, que inician a hilar los acontecimientos sucedidos en Trujillo desde la voz de los que ya no están. Las experiencias de la masacre puestas en narrativas yuxtapuestas de diversos sobrevivientes llevan la carga argumental del documento fílmico. Sin embargo, hay un momento específico donde el documental

FGGÁ

toma tintes de la modalidad reflexiva: el conocido periodista Javier Restrepo se apropia de la pantalla, en imagen y voz, para contextualizar los hechos de Trujillo y reflexionar sobre la importancia de darle voz a los ya no están. En una breve aparición, él se sitúa como un espectador más en una sala de proyección - como lo vemos en la ilustración 28 -, se pone al mismo nivel del receptor en cuanto posición de consumo, pero a diferencia de nosotros, él posee el control del argumento y la reflexión sobre lo visto. El periodista encarna la autoridad en esta disposición de set, que adopta la configuración de una clase magistral, donde la narrativa es guiada por aquel que ostenta el monopolio del saber.



Ilustración 28: captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa". 8:11

Parte de esta modalidad reflexiva también se da con las pantallas informativas que dan cierre al documental, donde el CNMH debe dar continuidad al mundo histórico en los datos recolectados por las comisiones encargadas de investigar los hechos. Allí, en esas pantallas, se advierte el estado de impunidad en el que siguen sumidos los crímenes sucedidos en Trujillo, Valle del Cauca.

**El informe acogido por
la Comisión Interamericana
de Derechos Humanos
señaló como presuntos responsables
de los hechos violentos de Trujillo
a algunos miembros de la fuerza pública
en alianza con narcotraficantes de la región**

Ilustración 29: captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa". 49:01

El documental transita en una pretensión expositiva de un mundo histórico que le es imposible aprehender desde la imagen que solo sabe capturar el ahora, y muta a una modalidad reflexiva donde la palabra institucional desplaza la voz de los sobrevivientes para hablar del pasado y la memoria.

Actores sociales

El testimonio argumental pesa directamente sobre los actores sociales en cuanto víctimas sobrevivientes que prestan su recuerdo y su cuerpo para dar voz a los que ya no están por la violencia desatada sobre Trujillo. Esa condición de sobrevivientes los habilita no solo como memoria viva de los hechos de violencia y voz de los muertos, sino, además, como agentes sociales en permanente búsqueda de justicia y reparación. Son ciudadanos en pie de lucha contra el olvido impuesto por las acciones políticas y judiciales del Estado colombiano. Los actores sociales en este documental son las víctimas sobrevivientes. Hay ciertos testimonios que por su tiempo de exposición se convierten en preponderantes, sin embargo, sus nombres no son dados, permanecen en el anonimato nominal, lo que convierte a los actores sociales en un cuerpo actoral social.

FG Á



Ilustración 30: captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa". 10:02

Análisis temporal

El filme documental suele exponer el aquí y el ahora, como texto indicial de una realidad que se pretende aprehender. El tiempo que toma la forma de prolepsis está ausente y la mirada al pasado aparece en la palabra, instrumento capaz de transitar a través del vector temporal. El pasado también se mira a través de la imagen periodística, como documento visual que da valor de verdad al testimonio de los actores sociales.

En cuanto documental de la memoria el filme "*Trujillo: una tragedia que no cesa*", se narra en un presente que mira el pasado, desde una revaloración de los hechos de violencia dentro de un marco de acción de la memoria como política pública. Por otro lado, la ausencia de justicia hace evidente que los actores sociales se encuentran atrapados en el pasado de la violencia, al no poder transitar a una etapa de reparación, y su testimonio se vuelve un ejercicio analéptico que retrotrae el pasado para darle valor al documento en su dimensión histórica, eso se apoya en una serie de imágenes de archivo periodísticas, que anclan el argumento a una noción de verdad a través del registro documental

periodístico. El aparato televisivo y la imagen del noticiero se revelan como prueba indicial de los sucesos, imágenes con pretensión de objetividad noticiosa que engrosan la argumentación hilada en el documental:



Ilustración 31: captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa". 8:59

Unidades argumentativas fílmicas

Seccionaremos el documento fílmico en sus unidades argumentativa, para, desde allí, entender de mejor manera la construcción de su meta-relato como documento de la memoria. En las unidades argumentativas entenderemos, más allá de la apuesta de edición, el ascendente narrativo en la construcción del relato fílmico.

Unidad argumentativa	Rol en la argumentación
<p>Introducción:</p> 	<p>En una metáfora visual de Colombia como una mujer embarazada donde se mapean las masacres en su cuerpo. El sufrimiento evidente, el dolor expresado en llanto y la gravidez como símbolo de esperanza.</p>

<p>Contexto sobre la vida en Trujillo:</p> 	<p>La cámara deambula por la intimidad del hogar y la vida de varias mujeres, que narran a un receptor invisible la operativa del quehacer. El sonido ambiente natural que anuncia la llegada de la mañana naturaliza la vida campesina.</p>
<p>Testimonios:</p> 	<p>Los testimonios cargan el peso argumentativo del documento fílmico. Ellos copan la mayor parte del documental. De manera alternada, casi que, construyendo un testimonio colectivo, varios sobrevivientes narran la atrocidad de los hechos ocurridos en Trujillo.</p>
<p>La lucha por la justicia:</p> 	<p>Con una pretensión de no intervención el documental se centra en la lucha de las víctimas sobrevivientes por alcanzar una instancia de justicia. Las víctimas viajan a la audiencia de uno de los dos capos narcotraficantes acusados de la masacre de Trujillo.</p>
<p>El testimonio noticioso:</p> 	<p>El documento noticioso, como ancla de verdad del suceso, como imagen que respalda el testimonio.</p>
<p>Presentador:</p> 	<p>En dos momentos: al inicio y promediando el documental, aparece el periodista Javier Darío Restrepo. Quién no funge como narrador, pero sí encausa el relato, aprovechando su posición en el ethos del discurso, reflexiona sobre los sucesos de Trujillo y</p>

	<p>la memoria que se construye a partir de la violencia estatal.</p>
<p>Viviendo la memoria:</p> 	<p>Como colofón del documental, la comunidad vive la ceremonia de la memoria. La cámara registra, en una transparencia aparente, la minga de trabajo y la celebración comunitaria de sus muertos y desaparecidos.</p>

Análisis signos audiovisuales codificados

Signos sonoros:

Podemos separar el sonido en tres operadores simbólicos: efectos, música y habla (Rodríguez, 2011) . Los tres operadores dan forma a la “arquitectura sonora” del documental.

Efectos:

Los efectos son los sonidos que nos conectan a cierta experiencia del mundo vivido, son los encargados de ensanchar la arquitectura sonora y crear signos más elaborados en nuestra mente. En el documental analizado podemos encontrar efectos muy ascendentes en la construcción del relato:

1. **Sonido de traqueteo de metralletas:** desde el minuto 0:18 en el documental suenan insistentemente disparos de armas de fuego. Este mismo traqueteo y algunos disparos aparecen cuando las víctimas cuentan hechos de enfrentamientos entre el ejército y la guerrilla, o cuando narran el asesinato de sus familiares. Un efecto que nos deja inmediatamente en una situación de barbarie nos deja inmerso en medio del conflicto.

2. **Testimonios sin contexto:** luego del sonido de los disparos el espectro auditivo se llena de una voz sin contexto, es por esa falta de contexto que la ubicamos dentro de los efectos. La voz sin rostro ni cuerpo dice “lo torturaron y lo mataron...”. Un efecto sonoro que integra a las víctimas a través del testimonio al relato.
3. **Contexto sonoro del campo:** en la unidad fílmica argumentativa que llamamos “Contexto sobre la vida en Trujillo” los efectos sonoros son vitales para darle sentido. El espectro auditivo se llena de los “sonidos del amanecer” en el campo: el canto del gallo, las ollas en la cocina listas para hacer café, la conversación mañanera, la lluvia sobre los techos, etc. Se crea el universo sonoro que da cuerpo a esta unidad fílmica.
4. **Motor de motosierra:** la motosierra, instrumento de trabajo en el campo, se convirtió en símbolo de la barbarie paramilitar. El descuartizamiento de las víctimas con este instrumento fue una práctica generalizada dentro de las Autodefensas Unidas de Colombia, como método para desaparecer el cuerpo de las víctimas y como instrumento de terror. El sonido del motor de la motosierra suena sobre un fondo negro, después que una víctima sobreviviente narra el destino final de su hermano y la práctica de profanación que sufrió su cuerpo sin vida.
5. **Sonido de zapping:** un efecto de zapping de televisor análogo les da entrada a los testimonios noticiosos. Como signo indicial del consumo televisivo de esta noticia vieja, que da valor de verdad a los relatos.

Música:

El elemento “música” está compuesto por el productor y músico colombiano David Pinzón. Este posee dos momentos de importancia, donde no solo aparece como creador de un ambiente sonoro, sino que, además, ejerce una función argumentativa.

1. Primera pieza musical – min. 17:57:

Se presenta en uno de los momentos más emotivos e íntimos del documental, donde una víctima sobreviviente reflexiona sobre la suerte de su hijo asesinado cuyo cuerpo nunca fue encontrado. La pieza musical se da en

FGJÁ

sonidos graves, repetitivos con disonancias sin resolver, es decir, intervalos musicales de tritonos y distancias disminuidas. La pieza presenta un sonido muy brusco y sorpresivo, carentes de periodicidad, produciendo sorpresa en el oyente, manteniendo la atención y el asombro. Abre la puerta al clímax narrativo con sus sonidos disonantes. Una pieza que provoca ansiedad, pues en ningún momento se llega a una satisfacción de la sonoridad esperada por el oyente, que anhela sonoridades más satisfactorias. Esta sensación de ansiedad se genera en el contraste entre los sonidos muy graves, producidos con el instrumento de viento indígena, y los sonidos muy agudos del piano, que se alternan sin un orden aparente, dejando un espectro sonoro vacío en frecuencias musicales intermedias, las cuales son captadas por el oyente de forma inconsciente.

2. Segunda pieza musical – min 47:00:

Esta pieza musical marca el cierre del documental. Inicia con un efecto de eco que genera sensación de soledad, que es reforzada con sonidos melódicos con movimientos ascendentes proporcionando un pensamiento de esperanza y reflexión. Dentro del contexto audiovisual se refuerza una sensación de inocencia, similar a la de un niño, desde la sonoridad de cuerdas frotadas y vientos con interpretación sutil, aduciendo que el sonido de la flauta se asocia con un estado de inocencia infantil. La forma en que se disemina la sonoridad del piano produce sensaciones de tranquilidad y de progreso en las acciones. Los elementos percusivos pasan a segundo plano, pues estos generarían distracción en el objetivo del final, temiendo que se quiera expresar la emoción de esperanza y el final de una tragedia.

Habla:

El sonido habla toma cuerpo en dos protagonistas, entendidos en este caso como entes discursivos y no como personas. El primero de ellos son las víctimas sobrevivientes, que cargan el peso de la argumentación en cada uno de sus relatos. La construcción de la memoria del conflicto se realiza desde la palabra como primer espacio de comunión del dolor compartido. El segundo protagonista que accede al signo habla, es el periodismo

televisivo, que tiene la carga de narrar el mundo histórico desde la objetividad del oficio. Este último desarrolla su acto sonoro desde la distancia marcada por el medio profesional, mientras las víctimas sobrevivientes, se dan espacio para el dolor, para el quebranto, para establecer la intimidad de lo perdido dentro de un relato sonoro emocional.

Dentro de los signos del habla, hay una expresión que adquiere valor simbólico, un mantra que recorre el documental en diversos momentos y que condensa la lucha de las víctimas por la verdad, la justicia y la reparación; que condensa, de cierto modo, el mismo sentido de la memoria: el resignificar el pasado para construir un futuro. Las víctimas sobrevivientes arengan “Trujillo, una gota de esperanza en un mar de impunidad”, un grito a una voz que retumba en todas las diligencias judiciales contra los miembros del Cartel de Cali y del Ejército Nacional acusados por los hechos violentos en este municipio.

Signos visuales:

Análisis planimétrico:

Los testimonios representan el pilar de aprehensión del mundo histórico de Trujillo, cargan el peso argumentativo del documental y están dispuestos en la estructura del guion para entablar una relación emotiva de intimidad entre la víctima sobreviviente y el espectador, quien toma cuerpo en la transparencia de la cámara, para establecer el diálogo con la tragedia de la guerra. Esta intimidad se logra con planos muy cortos, que ponen en contacto cercano a las dos entidades del pacto de comunicación: primerísimos planos, primeros planos y planos medios:



Ilustración 32: primerísimo plano. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa".



Ilustración 33: Plano medio. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa".



Ilustración 34: Primer plano. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa".

Estos planos logran el grado de intimidad necesaria para que el relato de la víctima sobreviviente cree empatía, es decir, para que establezca un horizonte común de comunicación donde las necesidades del otro se sienten como propias. La cercanía física se convierte en cercanía argumentativa.

Efectos visuales:

Hay diversos efectos visuales puestos ahí para reforzar la narrativa propuesta dentro del documental, a continuación, abordaremos algunos de los efectos rastreados.

1. **Efecto aparato televisivo análogo:** las noticias del pasado se insertan en un filtro que intenta emular la visualización de una televisión hertziana, con la deformidad que da su curvatura de pantalla y sus 525 líneas que configuran la imagen en pantalla.



Ilustración 35: Efecto Tv análogo. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 9:12 min

2. **Fantasmagoría del desaparecido:** después de la narración de la desaparición forzosa de una de las víctimas su imagen, como fantasmagoría de la máquina de guerra, como una presencia velada se sobrepone sobre la iglesia de Trujillo. Su “presencia ausente”, a través de su signo fotográfico indicial, se ancla al municipio.



Ilustración 36: Efecto Fantasmagoría. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 16:45 min

- 3. La desolación como recuerdo difuso:** el pueblo, se muestra en un pasar del tiempo brumoso que retrotrae la época del miedo en un efecto que oscurece los bordes, dejando el área visual en un tubo difuso, como el mismo ejercicio de la memoria de las víctimas sobrevivientes.



Ilustración 37: Efecto difuso. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 18:08 min

- 4. La narrativa del recuerdo en blanco y negro:** una de las estrategias que usa la producción del documental para narrar el recuerdo testimonial, es el modo de color blanco y negro, agregando un efecto visual de película de celuloide proyectada con algunos rasguños.



Ilustración 38: Efecto Blanco y negro, más celuloide. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 19:03 min

Elementos simbólicos:

Rastraremos algunos elementos que enriquecen desde su función hacedora de sentido a la narrativa:

- 1. El símbolo Colombia y conflicto armado:** Colombia es representado por una mujer embarazada tirada sobre el suelo de una selva. Sobre su piel se dibuja un mapa de hechos violentos ocurridos en el desarrollo del conflicto armado. Aunque la imagen de una mujer en embarazo es un *topos* de la esperanza en el futuro, existe una tradición pictórica de simbolizar a Colombia y el conflicto como una mujer embarazada tirada en el suelo, que está entre la desesperanza de la muerte

y la esperanza en el futuro por venir. En 1962 el artista Colombiano Alejandro Obregón presenta en el XIV Salón de Artistas la obra “Violencia”³²:

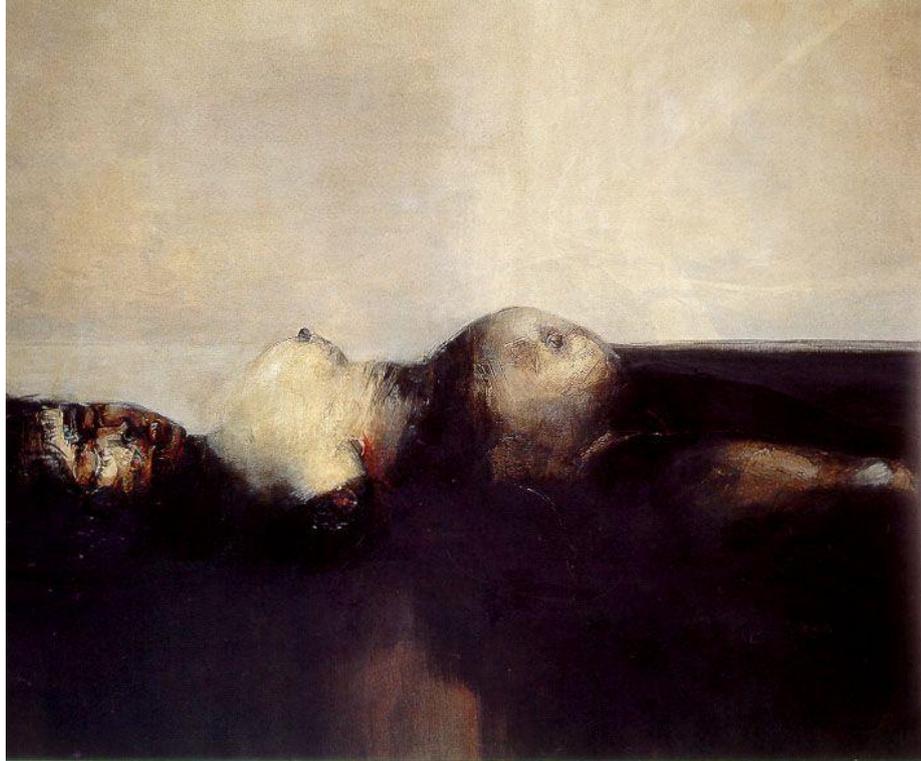


Ilustración 39: Violencia, del artista Alejandro Obregón. 1962

Este símbolo del país y el conflicto se repite en el encabezado de “Trujillo”

Á

³² “Basta darle un vistazo a Violencia de Alejandro Obregón para captar las implicaciones humanas y sociales de su tema político, como basta un vistazo a Bachué de Rómulo Rozo para penetrar el sentido de su tema mítico. La anterior no es una relación arbitraria. En mi trasegar por revistas, suplementos y diarios publicados desde 1840, una cosa tengo clara: que Violencia y Bachué son (como María, La vorágine y Cien años de soledad) obras que le han llegado al común de la gente de manera directa, por fuera de las explicaciones de los críticos.” Álvaro Medina.

<https://www.banrepcultural.org/noticias/dos-bocetos-de-violencia-la-obra-mas-representativa-de-alejandro-obregon>Á

FHÁ

Á



*Ilustración 40: Símbolo de Colombia y la violencia.
Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 0:36 min*

2. **ÁUna gota de agua en un mar de desesperanza:** el mantra de las víctimas sobrevivientes adquiere forma visual iconizada: en una superposición de planos se ve una gota de agua cayendo sobre la panorámica del pequeño pueblo.



*Ilustración 41: "Una gota de agua en un mar de impunidad".
Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 7:56 min*

3.ÁLa iglesia como símbolo de paz: la parroquia desde donde ofició sus servicios el párroco municipal Tiberio Fernández, quien también se convirtió en víctima de la masacre por sus constantes denuncias y por su trabajo social. El templo se muestra iluminado en medio de una tormenta, un faro de esperanza.



Ilustración 42: la iglesia como símbolo de paz. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 21:00 min

4.ÁEl cuerpo profanado: el cuerpo del párroco fue mutilado y castrado, sus restos fueron arrojados al Río Cauca donde solo se encontró su dorso. Los habitantes de Trujillo levantaron un pequeño templete en su memoria, allí habita una obra pictórica que es usada como signo de la barbarie que sufrió el sacerdote.



Ilustración 43: Cuerpo profanado. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 22:41 min

5.Á Recordando las víctimas: el documental cierra con un recorrido rápido por una cartelera donde se ven las víctimas con el pueblo de fondo. En un “prohibido olvidar” las víctimas tomas cuerpo a través del acto fotográfico. Su memoria sigue viva.



Ilustración 44: Cartelera de las víctimas. Captura de pantalla "Trujillo: una tragedia que no cesa" 48:00 min

Conclusión del análisis del documental:

El documental se presenta como una extensión del informe realizado por el Centro Nacional de la Memoria Histórica sobre los hechos de violencia sucedidos en el municipio de Trujillo, Valle del Cauca, por el cual el Estado colombiano fue condenado en 1995 como responsable por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos. Trujillo es un caso paradigmático dentro del conflicto armado colombiano por el tipo de asociación ilícita entre Carteles del Narcotráfico, grupos paramilitares y miembros de las fuerzas armadas de Colombia. Un entramado mafioso cuyo accionar criminal dejó un saldo cercano a las 245 víctimas mortales, y otras 2.837 víctimas sobrevivientes consideradas como sujetos de atención y/o reparación³³, entre 1988 y 1994, siendo el año de 1990 el más violento de todos.

El documental se configura como una pieza de memoria histórica, no solo por condensar y registrar el testimonio de las víctimas sobrevivientes sino, además, porque su organización narrativa otorga una explicación al fenómeno violento en el occidente del país donde se presentaron nuevas formas de organización y operacionales violentas unidas al conflicto armado insurgente colombiano. Como pieza fílmica documental, “Trujillo, una tragedia que no cesa”, hace aprehensión de un mundo histórico concreto y lo resignifica al narrarlo y evidenciar las fuerzas que accionaron su poder criminal sobre las víctimas. Una resignificación que busca poner en el discurso nacional la violencia desatada en este lugar, que sucedió a lo largo de los años con pleno conocimiento del cuerpo social y político del país.

El documental invita a ejercer una memoria del dolor de la violencia a través de un relato que se presenta íntimo y cercano, visceral y emotivo; un relato que trata de sensibilizar al ciudadano ajeno sobre los hechos sucedidos en este pequeño lugar y, a su vez, lanza una

Á

³³Datos otorgados por la Unidad para la Atención y Reparación integral de Víctimas.

<https://www.unidadvictimas.gov.co/es/reparacion-colectiva/la-sonora-en-trujillo-valle-recupero-sus-fiestas/44434>Á

Á

alerta sobre los hechos por venir, ya que los ciclos de violencia parecen repetirse con nuevos actores armados interesados en el control de la zona. La memoria que atrapa es memoria que se construye en nueva memoria, registrada en objeto fílmico que hace sentido ético, estético y político; un sentido que alerta sobre el avance incesante de la violencia y el despojo de la empatía en las gentes que conforman este país llamado Colombia.

Y es precisamente esta empatía despojada la que la pieza documental trata de revivir en los receptores, a través de una estrategia clara de humanización del conflicto y de transmisión del dolor. Las víctimas dejan de ser números estadísticos y toman cuerpo humano que miran directamente al ciudadano receptor, al que hablan desde la intimidad propuesta en la imagen. La palabra narrada de las víctimas sobrevivientes se convierte en el vehículo que acerca la memoria del dolor de la guerra y de las vidas perdidas. El dispositivo de la memoria de la guerra necesita del horizonte común que da la empatía con el otro, la transmutación de sentimientos por la pantalla es necesaria para hacer del filme una pieza que apela a la memoria colectiva de la violencia, que perdura en el tiempo gracias a la conmemoración del dolor vivido.

Conclusiones

El conflicto armado en Colombia ha perdurado por más de sesenta años incidiendo de manera determinante en las formas de organización social, jurídica y económica de este país; y, como no podía ser de otro modo, en la misma concepción del ciudadano merecedor de derechos. Entre 1958 y 2022 la guerra civil causó la muerte a 1.932.574 personas³⁴, una estela de víctimas difícil de conmensurar en un conflicto que ha mutado desde sus inicios, cambiando a lo largo del tiempo en sus motivaciones, sus actores principales y sus fuentes de financiación. Un conflicto que se fue enredando en su propia dinámica violenta, haciendo nudos que ataron a todos los ciudadanos y a todas las instituciones en el enmarañado de la guerra.

A pesar de que desde su inicio hubo un gran esfuerzo por datar el conflicto y comprender sus dinámicas bélicas y de violencia, en especial desde algunos sectores del periodismo y desde la naciente Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia, estos esfuerzos se vieron insignificantes frente al desinterés de los centros de poder sobre una confrontación que durante sus primeros veinte años se desarrolló exclusivamente en el área rural, apartada de las iluminarias capitalinas que solo repararon en él cuando alcanzó una magnitud colosal al iniciar la década de los ochenta, entonces ya no hubo tiempo para entender sus orígenes y dinámicas, y todo esfuerzo por comprender y narrar el conflicto fue acallado por el poder de las armas. La exacerbación violenta de los nuevos y viejos actores armados envolvió a toda la sociedad en una vorágine de muerte, desnudando la fragilidad moral de un país y la incapacidad de las instituciones para proteger el más básico de los derechos humanos: la vida.

Poco tiempo nos ha dado la guerra para el ejercicio de la memoria, sin embargo, este ha resultado vital para comprender la confrontación civil, develar sus actores y financiadores, y, lo más importante, permitir el acceso a las víctimas a la justicia y a la

Á

^HÁUnidad para la atención y reparación integral de las víctimas, fecha de corte 16/10/2022
<https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>

Á

FI GÁ

Á

Á

reparación integral. Debemos decir que el territorio de la memoria es un territorio en disputa donde las tensiones propias del conflicto se ven reflejadas y donde las voces de las víctimas, al ser el eslabón más débil de la confrontación civil, son constantemente acalladas o desestimadas por aquellos sectores que se han beneficiado de la economía de la guerra y que históricamente han desestimado la existencia propia del conflicto, reduciéndolo a un enfrentamiento entre bandas criminales y agentes del Estado. La memoria del conflicto armado se presenta como una narrativa inacabada y fragmentada que ha sido hilada en la tensión viva de la confrontación violenta y no sobre las ruinas de un tiempo pasado, haciendo de ella una memoria en desarrollo conflictivo que ha sobrevivido gracias a los rituales aislados, locales, casi comunitarios de los cientos de grupos de víctimas que buscan a toda costa, aún a costa de su propia vida, que los actores bélicos completen -a través de la confesión de sus crímenes- el hilo de la verdad de un conflicto que los ha despojado de toda dignidad humana.

Las diferentes organizaciones de las víctimas, las organizaciones no gubernamentales y las instituciones estatales que buscan reconstruir relatos de la memoria del conflicto armado poseen un doble desafío: por un lado, lograr relatos consistentes que les permitan a las víctimas acceder a una reparación integral y, por otro lado, conciliar el imaginario del conflicto que se construye desde dos lugares opuestos: desde el país urbano y desde el país rural. La relación que los colombianos civiles poseen con la violencia y la guerra tiene dos orígenes distintos: una primera relación nacida en el seno del conflicto, dentro de los acontecimientos propios de la guerra, como víctimas o como testigos; y una segunda relación nacida del consumo de los relatos mediáticos sobre el conflicto, que a su vez se alimentaron durante años del relato oficial. Para unos la guerra es el monstruo que llama cada día a la puerta de sus casas; para otros -quizás más afortunados- la guerra es un relato televisivo, un hecho que transcurre dentro de los límites seguros de la pantalla del electrodoméstico televisual. Para los segundos, el conflicto es una narrativa contada desde el emisor noticioso con sus limitaciones temporales, espaciales, ideológicas y económicas. Más para los primeros, el conflicto es su realidad inmediata, son sus protagonistas y sus historias se confrontan de manera brutal con las vivencias de aquellos que experimentan al conflicto como una realidad que discurre entre la ficción y el imaginario mediático. Sin embargo, para unos y para otros, en diferentes profundidades

y secuelas, la guerra hace parte de su construcción espacial, simbólica y social; y conciliar estas dos relaciones es una labor que solo la construcción de una memoria oficial de alcance nacional e histórica puede lograr,

En este sentido, los diferentes ejercicios de memoria realizados por el Centro Nacional de Memoria Histórica no solo alimentan una versión oficial del conflicto, sino que, además -y por sobre todas las cosas-, permiten la no repetición de los hechos violentos al forjar una memoria histórica colectiva, que le permite a la sociedad en su conjunto entender las circunstancias y motivaciones primarias del enfrentamiento y visibilizar la estela de destrucción y muerte que la máquina de la guerra ha dejado a su paso. En un país fragmentado y, como lo dijimos antes, con vivencias tan disímiles sobre el conflicto, los diferentes documentales desarrollados por el CNMH, en cuando productos culturales, son los nodos donde pueden converger todas las miradas y todas las memorias que sobreviven en los ciudadanos que habitan el territorio nacional.

Estas producciones cinematográficas documentales del CNMH, en tanto productos culturales -y culturizantes- de la memoria del conflicto armado, han sido nuestro objeto de estudio a lo largo de los capítulos que componen esta investigación. De ellas hemos intentamos describir en la mayor profundidad que nos fue posible, los condicionantes sociohistóricos que permitieron su realización y circulación bajo el manto estatal. Ahora a manera de colofón, expondremos cinco ideas que, a pesar de estar enmarcadas dentro de las conclusiones, han sido transversales en el documento y han caracterizado el hilo argumentativo planteado:

- 1. Género inédito en la tradición documental colombiana:** por el abordaje temático y el tratamiento diegético propuesto, además, por el pacto de consumo que se establece con los ciudadanos, las producciones documentales sobre la violencia subversiva y paramilitar adelantadas por el Centro Nacional de Memoria Histórica, en su conjunto, se establecen como un nuevo género en la tradición cinematográfica documental en Colombia.

Esta producción audiovisual no es un mero síntoma de la industria de la producción masiva cinematográfica (Stam, 2001), ya que no nace de las

condiciones impuestas por el mercado, muy por el contrario, y como lo vimos en la investigación, la producción cinematográfica de la memoria nace por condicionantes sociohistóricos únicos nacidos en el mismo proceso del conflicto armado interno. Esta producción nace dentro de una política pública de reparación y garantía de los derechos de las víctimas del conflicto armado, con un fin aún mayor: el de construir un relato oficial y perenne sobre los hechos ocurridos en el desarrollo de enfrentamiento civil. Esta génesis cambia por completo el dispositivo cine en términos de financiación, distribución y consumo: no podemos pensar más al receptor en términos de usuario consumidor, sino en términos de ciudadanías que ejercen un derecho a la verdad histórica. Así pues, debemos pensar al género fuera de los términos de mercado y de ahora en más, entenderlo en términos de derechos ciudadanos.

Y aunque abordar cualquier análisis cinematográfico desde el concepto de género supone una serie de problemas o dificultades, como la extensión o la normatividad, pensar a este cúmulo de producción como género o subgénero nos permite pensar en sus particularidades diegéticas, financieras e históricas. Para descubrir los elementos disruptores de una tradición documental cinematográfica que históricamente ha sido cercana al llamado cine de autor: un cine ligado a un proyecto personal y no a una apuesta narrativa nacional.

2. **La empatía como motor de la memoria:** aunque el objetivo es aprehender un mundo histórico violento y hacer un registro “objetivo” de lo sucedido, las piezas audiovisuales documentales producidas por el Centro Nacional de Memoria Histórica buscan, antes que nada, establecer un vínculo emocional con las víctimas. En otras palabras, el objetivo primario de estas piezas es generar un lazo empático entre la ciudadanía con los hechos atroces vividos por las víctimas allí retratadas. Y desde ese lugar de identificación emocional, establecer una memoria colectiva.

Los ritos de la memoria ligados al conflicto armado colombiano son, en general, ritos colectivos circunscritos en las comunidades afectadas por el accionar de la violencia, sin ninguna aspiración a convertirse en una narrativa de alcance

nacional. El CNMH trabaja a través de sus investigaciones y producciones audiovisuales en la recuperación y visibilización de las historias de resiliencia, permanencia y lucha de las comunidades afectadas por el conflicto armado. Estas comunidades muchas veces comparten su testimonio a costa de su propia seguridad -ya que siguen amenazadas por nuevas formas de violencia- con la esperanza de confrontar sus narraciones con la de otros conciudadanos que viven ajenos a su realidad y así crear instancias de reconocimiento, validación y justicia. El trabajo del CNMH no se agota en las fases de producción de los medios artificiales que se disponen para ser soporte de los discursos de la memoria, la fase de difusión y circulación de las investigaciones impresas, de los especiales digitales y de los productos audiovisuales que soportan los testimonios de la memoria, es fundamental en el objetivo de llegar a un acuerdo social sobre las causas, los protagonistas y los efectos del conflicto armado colombiano. La obligación del CNMH de hacer de la memoria del conflicto una memoria social, implica instancias de confrontación, donde la verdad y los recuerdos de un colectivo afectado deben entrar en diálogo con la verdad del resto de la población, para que así el conjunto social encuentre lugares de aceptación y asimilación de la memoria ajena para hacerla propia.

La vivencia *in situ* de un hecho, no es una condición *sine qua non* para la existencia de la memoria. En la memoria colectiva sobreviven hechos de los cuales no fuimos partícipes, sin embargo, la sociedad elige recordarlos, y nuestra identificación con el grupo social hace que los integremos en nuestra propia historia; en ese sentido, la cristalización de la memoria colectiva exige un grado de pertenencia a un colectivo social, que solo es alcanzable a través de la identificación empática con el otro.

- 3. Un modelo de análisis diegético debe tener en cuenta las especificidades históricas:** el desarrollo de un modelo de análisis diegético para estas piezas documentales debe permitirnos abordar el mundo histórico que se pretende

aprehender. Es decir, no podemos escindir la narrativa, en el caso del cine documental de la violencia, de los aspectos históricos que la nutren. Esto nos obliga a entender que la pieza documental es un texto que está nutrido, y a su vez nutre, un contexto mayor. De esta manera todo análisis narrativo de estas piezas audiovisuales es inevitablemente un análisis histórico.

La memoria requiere del apoyo de la historia, pero no se interesa tanto por el acontecimiento, la narración de los hechos (o su reconstrucción) como dato fijo sino por las huellas de la experiencia vivida, su interpretación, su sentido o su marca a través del tiempo (Sánchez, 2006, pág. 11). Los documentales de la memoria producidos por el CNMH son huellas de la experiencia del conflicto, en ellos las víctimas y los investigadores han dejado un hilo que se suma al gran tejido de la memoria histórica oficial en el que las víctimas, gracias a la Ley de víctimas 1488 de 2011, tienen la voz principal del proceso de reconstrucción y pacificación nacional.

Y así como el conflicto tiene un arraigo en el territorio y sus habitantes, debemos pensar a los documentales del conflicto armado producidos por el CNMH como piezas que articulan un fenómeno violento con un territorio y sus habitantes, en este sentido todo análisis debe hacerse desde una perspectiva histórica que permita enlazar la pieza audiovisual en el proceso del conflicto civil, para desde allí darle sentido a su diégesis, en relación a un espacio y tiempo específico en el devenir violento.

4. **Estrategia narrativa común en pos de la memoria:** las piezas documentales que asumen la aprehensión de hechos de violencia en el marco del conflicto armado interno, y muy a pesar de poseer diferentes estilos direccionales y fuentes de financiación distintas, poseen características diegéticas comunes que no responden a un estilo del género sino a las exigencias propias del testimoniar los hechos de la violencia y sus memorias.

Á

Los productos cinematográficos documentales del CNMH poseen, en su conjunto, dos ejes argumentativos: por un lado, tenemos las producciones que se enfocan en el descubrimiento de los hechos violentos, en desenmarañar el hilo oculto de la guerra a partir de las investigaciones hechas. Y, por otro lado, tenemos aquellos documentales que registran los rituales de memoria de las comunidades y sus víctimas, donde observamos las ceremonias que han permitido que la violencia y sus dolientes no caigan en el olvido de la cotidianidad de la vida.

El tratamiento argumentativo de las producciones de la memoria del CNMH hace uso de elementos y estrategias narrativas que son comunes a lo largo de la producción cinematográfica:

- **Á Banda sonora en escala menor:** la música como elemento direccionador de las emociones argumentales toma vital importancia en los documentales porque viabilizan la preocupación empática y activan la emocionalidad frente a los hechos narrados.
- **Á Escenas de observación estilo *vérité*:** las escenas donde la cámara discurre entre la normalidad de la vida de los actores sociales o del paisaje que da la rutina propia de la labor en el campo son continuamente usadas por los directores de estos documentales. Estas escenas llevan el peso narrativo de mostrar el mundo truncado por la violencia del conflicto, como la imposibilidad propia de llevar adelante la vida. Estas escenas de normalidad se contraponen a la guerra como testimonio de un mundo social frágil.
- **Á Placas expositivas con datos contextuales:** las placas cumplen una función primordial en el hilo argumental al fungir como anclajes al devenir violento del conflicto. A través de estas placas llenas de datos históricos y cuantificables se contextualiza el documental y las voces que en él sobreviven, dentro de la dinámica de la confrontación civil.
- **Á Imágenes de archivo periodístico:** las imágenes de archivo periodístico son vitales, funcionan como signos indiciales a una realidad palpable ocurrida en un espacio-tiempo específico. Estas

Á

imágenes traen a la memoria del público hechos que fueron transmitidos dentro del dispositivo televisivo, que es su momento -por razones propias de la parrilla noticiosa- no ahondaron ni en las motivaciones ni en las víctimas, pero que conllevan consigo un áurea de objetividad que funciona para apuntalar el relato de las víctimas dentro de un mundo histórico real y palpable.

- **Á Testimonios de actores sociales en cuanto víctimas:** en el caso de los documentales de la memoria producidos por el CNMH el hilo argumental se sostiene enteramente en los testimonios de las víctimas que, en cuanto actores sociales, narran desde su experiencia el cúmulo de violencia del conflicto civil. La producción de la memoria del CNMH solo abre sus narrativas a las víctimas y no a los actores armados, esto garantiza a las víctimas tener un espacio sin confrontación dialéctica que salvaguarde su memoria frente al horror vivido.

5. **El Estado como productor de la memoria:** los documentales de la memoria son dispositivos discursivos estatales, ya que es al estar la producción audiovisual en manos del Estado, es él quien se establece como enunciador de la memoria de la violencia. Una situación que subordina la memoria de las víctimas a los requerimientos del aparato estatal, administrando sus derechos como ciudadanos comunicantes y como víctimas.

Podemos pensar que una memoria que devenga únicamente desde el accionar del Estado es un discurso oficial y monolítico, que entra en conflicto con la multiplicidad de visiones y de vivencias que los ciudadanos poseen sobre la guerra civil. Pero como vimos, las acciones del Estado se enmarcan en la Ley 1448 de 2011, que protege el derecho de las víctimas y garantiza una memoria orgánica y múltiple, lejana de formas narrativas hegemónicas donde solo se escuche la voz del Estado. La Ley permite una construcción de la memoria territorial y comunitaria, lejana de una apropiación efectiva del discurso, permitiendo que los rituales que mantienen viva la memoria se mantengan en el tiempo. El narrar la

Á

guerra o el compartir el dolor del conflicto desde muchas voces, es la única manera para que el cuerpo social fortalezca sus lazos a partir del reconocimiento del dolor propio y del dolor del otro.

La memoria histórica es un ejercicio netamente social que le permite a una comunidad reevaluar su pasado para reformular el futuro. Las producciones documentales del CNMH son los objetos donde el Estado colombiano, dentro del marco de una política pública, construye esta memoria histórica, como ejercicio de reconstrucción del horror del conflicto y garantía de justicia, reparación y no repetición. Convirtiendo a sus producciones documentales de la memoria en objetos que superan el fenómeno cinematográfico para convertirlas en piezas de reparación simbólica hacia las víctimas y elementos perennes en la construcción sobre la verdad de los hechos ocurridos en el conflicto armado colombiano.

Los documentales producidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica se establecen como soportes artificiales de la memoria social que buscan vitalizar del ejercicio del recuerdo colectivo y los rituales de recordación sobre el conflicto armado. La construcción de una narrativa oficial e histórica sobre la confrontación civil exige acciones políticas estatales que con voluntad y recursos, puedan salvaguardar la memoria de las víctimas y transmitirla a cada miembro de la sociedad para que la asuma, la viva y la transmita a futuras generaciones, haciendo de ella un eje vital de la supervivencia del cuerpo social, al permitir el reconocimiento de sus miembros en una experiencia común de dolor que articule las diferentes y disímiles experiencias de un conflicto que ha atravesado el tiempo y el espacio de este lugar llamado Colombia. En los contextos de violencia la memoria colectiva queda expuesta ante los riesgos de la aniquilación de la vida misma y su conservación es fundamental para que esta vida en riesgo logre estadios de supervivencia, legalidad y reparación. De ahí la importancia de las piezas fílmicas documentales del conflicto, porque en ellas trasciende la voz de las víctimas que continúan su lucha por el reconocimiento social de su dolor y despojo.

Bibliografía

- Altman, R. (2000). *Los Géneros Cinematográficos*. Madrid: Paidós ibérica.
- Álvarez, A. (2015). Guerra Insurgente, Negociación del Conflicto y Memoria. *Política y Estrategia*.
- Álvarez, M. P., & Manfredi, L. (2012). *Estrategias de la memoria: de lo político a lo cotidiano. Miradas desde el cine documental surcoreano*. Buenos Aires.
- Araque, J. (2016). *Análisis del documental: No Hubo Tiempo para la Tristeza inspirado en el informe ¡Basta ya! Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad*. Gandía.
- Arbeláez, Ó. (2018). *La representación documental de iniciativas y procesos de la memoria histórica en Colombia*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Arostegui, J. (1995). *La Investigación Histórica: Teoría y Método*. Madrid: Crítica.
- Barbero, J. M. (1993). *De Los Medios a las Mediaciones*. Bogotá: Ediciones G. Gill.
- Betancur, J. M. (Dirección). (2015). *En las riberas del Igará Paraná* [Película].
- Bojayá: La guerra sin límites* (2010). [Película].
- Burke, P. (1996). *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Universal.
- Cañón, M. (Dirección). (2021). *Secuestro en el km 18, 20 años después* [Película].
- Casetti, F., & di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2008). *La Masacre de Trujillo. Una tragedia que no cesa*. Bogotá: ISBN 13: 978-958-42-1964-0.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2009). *La Masacre de El Saladao: Esa guerra ni era nuestra*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad*. Bogotá: CNMH.

Centro Nacional de Memoria Histórica (Dirección). (2013). *No Hubo Tiempo para Tristeza* [Película].

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014). *Gerrilla y Población Civil. Trayectoria de las FARC 1949 - 2013*. Bogotá: CNMH.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014). *Lucho Arango, el defensor de la pesca artesanal*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.

Centro Nacional de Memoria Histórica (Dirección). (2015). *Cuerpo 36* [Película].

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Textos Corporales de la Crueldad. Memoria Histórica y Antropología Forense*. Bogotá: CNMH.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018). *Paramilitarismo. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. Bogotá: CNMH.

Centro Nacional de Memoria Hostórica. (2014). *Textos Corporales de la Verdad: memoria histórica y antropología forense*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Hostórica.

CNMH (Dirección). (2015). *Cuerpo 36* [Película].

Cristancho Altuzarra, J. (2014). Memoria, oposición y subjetividad política en el cine argentino. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*.

- Cusgüen, F. (Dirección). (2008). *Trujillo: una tragedia que no cesa* [Película].
- Da Silva Catela, L. (2018). Prólogo. En T. Liponetzky, & X. Triquell, *CINE Y MEMORIA: Narrativas audiovisuales sobre el pasado* (pág. 7). Córdoba: Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Dijk, J. V. (2016). *La Cultura de la Conectividad: Una historia crítica a las redes*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- El Espectador. (6 de 9 de 2008). Del Estatuto de Seguridad a la Seguridad Democrática. *El Espectador*. Obtenido de <https://www.elespectador.com/impreso/judicial/articuloimpreso-del-estatuto-de-seguridad-seguridad-democratica>
- Esteve, L. Q. (2013). De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas. *Memorias en segundo grado: Posmemoria de la guerra civil y el franquismo en la España del siglo XXI*.
- Etxeberria, X. (2013). *La construcción de la memoria social: el lugar de las víctimas*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Feierstein, D. (2014). *Genocide as social practice : reorganizing society under the Nazis and Argentinas*. New York: Rutgers Press.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2010). *Historia del Cine Colombiano*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Galán-Fajardo, E., & Rueda, J. C. (2011). Narrativizando la historia: un enfoque interdisciplinar aplicado al relato televisivo. *Palabra Clave*, 85-99.

- García Jimenez, J. (2003). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Getino, O. (1998). *Cine Argentino. Entre lo Posible y lo Deseable*. Buenos Aires: CICCUS .
- Godoy, M. (2017). Alias Alejandro y Sibila, retrato familiar del conflicto armado interno en el Perú . *Comunicación y Conflictos Sociales* , 32-47.
- González, V. (2010). Memoria e historia del cine nacional. *Revista Comunicación y ciudadanía*, 134-141.
- Guzman, G., Fals Borda, O., & Umaña Luna, E. (1962). *La violencia en Colombia: Estudio de un proceso social*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Halbawachs, M. (2004). *La Memoria Colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Halbwachs, M. (1968). *La Memoria Colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Higuita, A. (2013). El Cine Documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972 - 1978. *Historia y Sociedad*, 107-135.
- Higuita, A. M., & López Diez, N. (2011). *MEMORIA E IMAGEN: CINE DOCUMENTAL EN COLOMBIA, 1960 – 1993*. Medellín, Colombia.
- Histórica, C. N. (2009). *La Masacre de El Salado: Esa guerra no era nuestra*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Histórica, G. d. (Dirección). (2012). *San Carlos – Memorias del Éxodo de Guerra* [Película].
- Jácome, E. D. (Dirección). (2013). *Los hijos del pueblo del agua* [Película].
- Ley 1488 de Víctimas y Restitución de Tierras. (2011).

Llanos, A. V. (1995). Evolución de los pueblos de indios en el Valle del Cauca. *Anuario de Historia Regional de las Fronteras No. 2-3*, 99-122.

Márquez, M. L. (Dirección). (2012). *Mujeres tras las huellas de la memoria* [Película].

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el Cine (1964 - 1968)*. Barcelona: Paidós.

Molano, A. (2006). *Los Años del Tropel, Crónicas de La Violencia*. Bogotá: Editora Aguilar, Atea, Taurus, Alfaguara, S.A.

Moradiellos, E. (2001). *Las Caras de Clío. Una Introducción a la Historia*. Madrid: Siglo XXI.

Nichols, B. (1997). *La Representación de la Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Nichols, B. (1997). *La Representación de la Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Obregón, M. E. (06 de 03 de 2020). *Darío Acevedo y la batalla por la memoria*. Obtenido de Cerosetenta Uniandes: <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/dario-acevedo-y-la-batalla-por-la-memoria/>

Pastrana Borrero, M. (1972). Alocución del Presidente de la República, doctor Misael Pastrana Borrero en el año nuevo de 1972. Obtenido de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/alocucion-del-presidente-de-la-republica-doctor-misael-pastrana-borrero-en-el-ano-nuevo-de-1972-963208>

Á

Peña, M. A. (2010). *Las FARC, la guerrilla campesina 1949 - 2010. ¿Ideas circulares en un mundo cambiante?* Bogotá DC.: ARFO Editores.

Rodríguez, Á. (2011). Narrativa radiofónica: ritmos, duraciones y arquitecturas sonoras. En F. García García, & M. Rajas, *Narrativas audiovisuales: los discursos* (págs. 239-258). Madrid: Icono 14 Editorial.

Romero, C. A. (Dirección). (2021). *Cuti, ùra wãna: Cuti, fuimos desplazados* [Película].

Rubio, T. (Dirección). (2009). *Salado: Rostro de una masacre* [Película].

Rubio, T. (Dirección). (2012). *Mapuján: Crónica de un desplazamiento* [Película].

Ruta Pacífica de Mujeres. (2013). *La Verdad de las Mujeres en el Conflicto Armado Colombiano*. Bogotá: G22 Editores.

Sánchez, G. (2006). *Guerras, memoria e historia*. Bogotá: La carreta histórica.

Santamaría, J. V. (Dirección). (2020). *Para Nosotras No Existe El Olvido* [Película].

Santamaría, J. V. (Dirección). (2021). *Relatos de Resistencia en Los Montes de María* [Película].

Sentencia Primera Instancia en contra de José Peña, Wilmer Morelo, Manuel Hernández, 1100160002532008-83194 (TRIBUNAL SUPERIOR DEL DISTRITO JUDICIAL DE BOGOTÁ 2011 de diciembre de 2011).

Sierra, J. R. (20 de Enero de 2015). *seguridadinternacional*. Obtenido de Breves notas sobre el conflicto colombiano tras la llegada de Álvaro uribe Vélez: <https://www.seguridadinternacional.es/?q=es/content/breves-notas-sobre-el-conflicto-colombiano-tras-la-llegada-de-%C3%A1lvaro-uribe-v%C3%A9lez>

- Silva, F. (2018). Conflicto, Identidad y Crítica de la Memoria en Colombia. *Tabula Rasa, REvista de Humanidades*, 229-244.
- Silverstone, R., Hirsch, E., & Morley, D. (1996). Tecnologías de la información y de la comunicación y la economía moral de la familia. En R. Silverstone, & E. Hirsch, *Los efectos de la nueva comunicación. El consumo de la moderna* (págs. 39-57). Barcelona: Bosch.
- Stam, R. (2001). *Teorías del Cine*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Stam, R. (2001). *Teorías del Cine*. Barcelona: Paidós.
- TELLEZ, E. (23 de Junio de 1991). *El Tiempo*. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-157080>
- Torres, C. P. (Dirección). (2015). *Rostros de la Memoria* [Película].
- Unidad de Investigación y Acusación, JEP. (2019). *Protocolo de Comunicación de la Unidad de Investigación y Acusación con las Víctimas de Violencia*. Bogotá.
- Uribe Alarcón, M., & Riaño, P. (2017). Construyendo memoria en medio del conflicto: el Grupo de Memoria Histórica en Colombia. *Asociación de colombianistas*.
- Vallina, C. (2015). *El Tercer Relato*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Verdad Abierta. (13 de 5 de 2009). *El oscuro paso del paramilitarismo por Caquetá*. Obtenido de Verdad Abierta: <https://verdadabierta.com/solita-y-las-confesiones-de-los-paras-en-el-caqueta/>

Verdad Abierta. (20 de 5 de 2015). *Puerto Torres, el pueblo que los 'paras' convirtieron en escuela del terror*. Obtenido de Verdad Abierta: <https://verdadabierta.com/puerto-torres-el-pueblo-que-los-paras-convirtieron-en-escuela-del-terror/>

Verdad Abierta. (15 de 9 de 2016). Exterminio de la UP fue un genocidio político. *Verdad Abierta*. Obtenido de <https://verdadabierta.com/exterminio-de-la-up-si-fue-un-genocidio-politico/>

Villegas, A., & Alarcón, S. (2017). Historiografía del cine colombiano 1974 - 2015. *Historelo*, 346.

Vitale, A. (2002). *El Estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Buenos Aires: Eudeba.

Zuleta, E. (1992). *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Medellín, Colombia: Altamir ediciones.