

SOBERANÍA AUDIOVISUAL: Una mirada desde la perspectiva de tres cortometrajes  
documentales en el marco del conflicto armado en Colombia

Johan Estiven Ruiz Josa

Trabajo de grado presentado para optar al título de:  
Licenciado en Artes Visuales

Directora y director:  
Laura López Duplat y David Ramos Delgado

Línea de profundización:  
Cultura Visual

Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Bogotá, Colombia

2025

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a mi familia por acompañarme en cada momento de mi vida. A Juliana Morales, Nikol Hernández, Vittoria Sarmiento, Valentina Castaño y David Gutiérrez, con quienes me es posible seguir soñando y caminando. A Jean Corso y Ricardo Sosa, porque en medio de la camaradería trabajamos por un cine desde el barrio. A Paula Martín que con cariño aportó significativamente desde sus apreciaciones y conocimientos a esta investigación. Además, a todas las personas que han estado en mi camino y que conservo fervientemente en mi corazón.

Asimismo, quiero agradecer al profesor David Ramos y a la profesora Laura López, quienes con paciencia y dedicación nunca dejaron de guiarme en mi camino como futuro docente e investigador. A la profesora Laura Rodríguez, quien para mí es un referente por su compromiso político con la educación. A la profesora Gloria Sáenz, por acompañarme en la etapa final de mi formación y permitirme varios espacios para reflexionar sobre la educación artística y la creación. Finalmente, agradezco a la Licenciatura en Artes Visuales por ser ese lugar de formación que me permitió comprender desde una perspectiva crítica la relación entre las artes y la sociedad como una posibilidad de imaginar otros mundos.

*A María Josa, Yuri Ruiz, Ricardo González,  
Diego Olarte, Joel González y Pedro Ruiz.*

## Contenido

Índice de recursos gráficos .....	5
Resumen .....	9
Introducción .....	10
Planteamiento del problema .....	13
Justificación.....	17
Pregunta problema.....	18
Objetivos .....	19
Objetivo general .....	19
Objetivos específicos.....	19
Capítulo 1. Marco teórico.....	19
Archivo-memoria .....	20
El archivo como portador del pasado .....	21
Archivo, memoria e historia, ¿un punto de partida? .....	25
Archivo y audiovisual .....	29
Del archivo personal al falso documental .....	29
Archivo y conflicto armado en el audiovisual: del silencio a la pirotecnia .....	41
Archivo y audiovisual comunitario .....	57
Lo comunitario y la comunidad desde una perspectiva crítica .....	58
El audiovisual comunitario en cuanto archivo desde una perspectiva crítica y propia.....	64
Hay que seguir caminando, hay que seguir creando, hay que seguir soñando. ....	69
Capítulo 2. Marco Metodológico (Hacer camino al andar) .....	74
Tipo de investigación .....	74
Análisis visual .....	75
Diseño metodológico.....	77
Primera fase: identificación y selección.....	80
Segunda fase: recolección, clasificación y sistematización de datos .....	84
Fase tres: desarrollo en cascada .....	88
Procesos, alcances y consideraciones éticas .....	90
Capítulo 3. Aquello que me punza .....	92
I.....	93
II .....	95
III.....	98
Capítulo 4. Resistencia, arraigo y lucha: análisis visual de tres cortometrajes documentales .....	102
Umbrales: movilización del archivo.....	105
Uso del periódico y la pintura .....	105
Uso de fotografías y objetos.....	110
El audiovisual como archivo .....	116
La presencia del conflicto armado.....	121
Los actores del conflicto .....	121
Visualización de la paz.....	130
Ruinas, mujeres y luz .....	135
La comunidad en la imagen.....	143

Entre lo íntimo/expuesto .....	143
Cuerpos en movimiento .....	149
Mujeres desde un rol de cuidado.....	156
Cotidianidad .....	164
Hay que seguir creando .....	169
Un modo en el que se sueña y se construye con miras hacia un futuro .....	170
Rearraigo: una forma de habitar el mundo.....	178
Conclusiones .....	189
Bibliografía.....	198

### Índice de recursos gráficos

Imagen 1. Primera página de mi libreta de investigación. ....	8
Imagen 2. Página de mi libreta de investigación.....	31
Imagen 3. Página de mi libreta de investigación.....	32
Imagen 4. Página de mi libreta de investigación.....	37
Imagen 5. Página de mi libreta de investigación.....	38
Imagen 6. Página de mi libreta de investigación.....	46
Imagen 7. Página de mi libreta de investigación.....	47
Imagen 8. Página de mi libreta de investigación.....	52
Imagen 9. Página de mi libreta de investigación.....	53
Imagen 10. Imagen construida por el autor con IA. ....	79
Imagen 11. Fragmento del documental Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer (2017).....	81
Imagen 12. Póster del documental Arraigo (2022). ....	82
Imagen 13. Póster del documental Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia (2023).....	83
Imagen 14. Fragmento del Anexo 1. ....	85
Imagen 15. Fragmento del Anexo 3. ....	87
Imagen 16. Reiteraciones visuales. Imagen construida con ayuda de IA. ....	89
Imagen 17. Fragmento extraído del documental Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer, 2017. ....	93
Imagen 18. Extraída de mi libreta de investigación. ....	94
Imagen 19. Fragmento extraído del documental Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer, 2017. ....	95
Imagen 20. Bandeja sobre las particularidades de la imagen 61.....	96
Imagen 21. Último registro del fotógrafo Henrichsen al momento de ser asesinado. Extraído de la página de eldestape.....	97
Imagen 22. Fragmento extraído del documental Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer, 2017. ....	98
Imagen 23. Bandeja sobre las particularidades de la imagen 64.....	100
Imagen 24. Reiteración visual de periódicos y pinturas.....	105
Imagen 25. Secuencia extraída del documental Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia, 2023. (05:38:05 - 06:54:20). ....	107
Imagen 26. Reiteración visual de fotografías y objetos. ....	110

Imagen 27. Detalle de los fragmentos 2.1, 2.3, 2.4, 2.6, 2.7 y 2.9.....	111
Imagen 28. Secuencia extraída del documental Arraigo, 2022. (00:05:00 - 02:25:00). ....	113
Imagen 29. Reiteración del audiovisual como archivo. ....	116
Imagen 30. Detalle de los fragmentos 3.2, 3.3 y 3.13.....	119
Imagen 31. Reiteración visual de actores del conflicto.....	121
Imagen 32. Detalle del fragmento 4.1 y 4.9. ....	122
Imagen 33. Detalle de los fragmento 4.1, 4.2, 4.3, 4.7, 4.10 y 4.13. ....	123
Imagen 34. Detalle de los fragmentos 4.4, 4.6, 4.11 y 4.16.....	123
Imagen 35. Secuencia extraída del documental Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer, 2017. (04:06:00 - 04:52:13).....	125
Imagen 36. Detalles de los fragmentos 4.4 y 4.6. ....	127
Imagen 37. Detalles de los fragmento 4.1, 4.4, 4.9 y 4.6.....	128
Imagen 38. Reiteración visual de la paz.....	130
Imagen 39. Detalles de los fragmentos 5.3 y 5.7. ....	131
Imagen 40. Detalles de los fragmentos 4.5, 4.9, 4.16, 5.2, 5.8 y 5.9. ....	131
Imagen 41. Secuencia extraída del documental Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia, 2023. (09:33:05 - 09:57:20). ....	132
Imagen 42. Paleta de blancos de la reiteración visual Visualización de la paz.....	134
Imagen 43. Reiteración visual de ruinas, mujeres y luz.....	135
Imagen 44. La “O” de la obra Silencios de Juan Manuel Echavarría. ....	136
Imagen 45. Detalle de los procesos de duelo de la Imagen 34.....	137
Imagen 46. Secuencia extraída del documental Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer, 2017. (08:26:00 - 09:10:25).....	139
Imagen 47. Reiteración visual de primeros planos de la comunidad. ....	143
Imagen 48. Detalle de los fragmentos 7.1, 7.3, 7.5, 7.7, 7.8 y 7.12.....	144
Imagen 49. Secuencia extraída del documental Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer, 2017. (09:11:10 - 10:18:25).....	146
Imagen 50. Detalle de los fragmentos 7.6 y 7.15.....	147
Imagen 51. Reiteración visual de cuerpos en movimiento.....	149
Imagen 52. Detalle de los fragmentos 8.2, 8.4, 8.6, 8.7, 8.11, 8.14 y 8.15.....	150
Imagen 53. Secuencia extraída del documental Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia, 2023. (10:12:09 - 11:15:20).....	152
Imagen 54. Peregrinaciones en Parque Monumento a Trujillo. Extraído de <a href="https://afavit.webnode.com.co/parque-monumento">https://afavit.webnode.com.co/parque-monumento</a> .....	153
Imagen 55. Reiteración visual de mujeres desde un rol de cuidado. ....	156
Imagen 56. Secuencia extraída del documental Arraigo, 2022. (06:17:09 - 06:54:20).....	161
Imagen 57. Reiteración visual de cotidianidad. ....	164
Imagen 58. Secuencia extraída del documental Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia, 2023. (02:13:11 - 03:37:02).....	166
Imagen 59. Secuencia extraída del documental Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia, 2023. (15:20:05 - 17:06:20).....	171
Imagen 60. Secuencia extraída del documental Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia, 2023. (17:40:20 - 17:54:13).....	177
Imagen 61. Secuencia extraída del documental Arraigo, 2022. (08:17:00 - 08:54:26).....	179
Imagen 62. Secuencia extraída del documental Arraigo, 2022. (08:56:00 - 09:51:17).....	182
Imagen 63. (izq.) Imagen extraída de la página de RCN Radio.....	184
Imagen 64. (der.) Imagen extraída de la página web del periódico El Universal. ....	184

Imagen 65. Imagen comparativa .....187



*"Cuando la lucha acompaña cada latido del corazón; esto no muere en la boca; Prevalce en las manos actuales."*

*- esto es algo que me dijo María Luisa Jara -*



*Imagen 1. Primera página de mi libreta de investigación.*

## **Resumen**

Las formas en las que aparecen las imágenes de la violencia del conflicto armado en la pantalla, dejan un espacio abierto a múltiples interpretaciones, la mayoría de veces sesgadas y direccionadas a opiniones que no solo desfiguran el acontecimiento, sino que eclipsan todo su contexto: las comunidades afectadas, los actores armados y las consecuencias, así como las causas del conflicto en varias zonas del país. Las imágenes que solamente se quedan en el acto violento, distorsionan de múltiples maneras el relato en el que el espectador se satura ante lo que observa. Frente a esta problemática, algunas comunidades han decidido disputar el control de su propia narrativa a través del audiovisual.

Por tal razón, la presente investigación analiza tres cortometrajes documentales comunitarios: *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017), *Arraigo* (2022) y *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023), para indagar su relación con la soberanía audiovisual; es decir, en la construcción de una mirada propia en torno a las memorias del conflicto armado por medio del audiovisual. Identificando, además, cómo dichas producciones se establecen como estrategias visuales que configuran relatos donde, lejos de ser solo registros, se constituyen en prácticas de resistencia y de re-existencia, para la construcción de memoria.

Palabras clave: conflicto armado, soberanía audiovisual, archivo-memoria y comunidad.

## **Introducción**

Pensar en la imagen supone una serie de tensiones en torno a un espacio de disputa que carga consigo un significado cultural y político que incide directamente en el imaginario social. Dicha tensión, no solo recae en la imagen sino en la carga que le otorga la sociedad, en este caso en las imágenes que son difundidas a través del cine, la televisión y los medios de comunicación, cuyo alcance de espectadores es masivo y supone una serie de tensiones en torno a relaciones de poder que advierten una incapacidad por parte de los espectadores en distinguir entre realidad y ficción (Bonilla & Tamayo, 2007).

Pensar en las formas en las que aparece en la pantalla las imágenes de la violencia del conflicto armado, deja un espacio abierto de múltiples interpretaciones sesgadas y direccionadas a opiniones que no solo desfigura el acontecimiento, sino todo lo que abarca como las comunidades que aparecen en ellas, los actores armados y las consecuencias, así como las razones del conflicto armado en varias zonas del país. Las imágenes del conflicto que solamente se quedan en el acto violento presentan consigo la construcción de un enemigo interno que responde a una estética de lo atroz en el que el espectador rinde culto a la atrocidad sin ser consciente de ella, “pues el efecto es una especie de encantamiento social que destruye la capacidad crítica en el sujeto e instala la sentimentalización ingenua a nivel masivo” (Barrero, p.121). Las imágenes toman una posición que desconoce los múltiples procesos que realizan diferentes comunidades en medio de la guerra en nuestro país.

Frente a estas problemáticas que suponen las imágenes en movimiento, resulta necesario pensar en una soberanía audiovisual que reconozca el valor de la construcción colectiva de imágenes desde una narrativa propia sobre los procesos de memoria en el marco del conflicto armado. La llegada de las imágenes como formas de poder y control significó para el mundo, al menos en temas de relaciones sociales, culturales, políticas e históricas, nuevas formas de establecer discursos que se instauraron como relatos oficiales. Esto significó el desmantelamiento de muchos procesos del pasado y el fortalecimiento del poder sobre la sociedad, por ello, un espacio que subvierta estas lógicas ubica el audiovisual comunitario como una posibilidad de disputa por el derecho a narrarnos en la pantalla.

En ese sentido, es menester abogar por una consciencia y una mirada crítica al hacer imágenes, por tal razón, lo que pretendo con esta investigación es el análisis de tres audiovisuales comunitarios a la luz de una soberanía audiovisual como elemento fundamental, no solo en los procesos de construcción colectiva de imágenes en movimiento sino como una posibilidad de narración propia que se establece como formas de acción y agenciamiento político, donde no recae lo soberano solamente en valores estéticos de la imagen, sino en la toma de decisiones en los procesos de memoria en Colombia.

Cabe mencionar, que el presente trabajo se vinculó al proyecto *FORMAS DE HACER EL PASADO EN COLOMBIA: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COMUNITARIAS Y MEMORIAS DEL CONFLICTO ARMADO*, desarrollado por el docente David Ramos y la docente Laura López de la Universidad Pedagógica Nacional. Por medio de una revisión documental indagamos sobre las *formas de hacer* memoria de las comunidades a través de las prácticas artísticas comunitarias (PAC). De allí, que esta investigación recibiera aportes que nutrieron la construcción del corpus teórico y metodológico. En ese sentido, la selección de los tres cortometrajes comunitarios analizados recibió los aportes de selección del proyecto sobre las PAC, nombre con el que haré referencial del mismo a lo largo del documento.

Los criterios de selección fueron por: contraste territorial, contruidos en contextos diferentes del país (departamento, ciudad, vereda); contraste poblacional, realizados por diferentes tipos de población (excombatientes, campesinos, mujeres); contraste de contenido, cada pieza aborda procesos de memoria desde diferentes perspectivas. En aspectos técnicos, se priorizaron cortometrajes de libre acceso y de orden comunitario con una duración inferior a 20 minutos. Con base a estos criterios seleccioné los audiovisuales comunitarios: *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017), liderado por mujeres de la Organización Femenina Popular en Barrancabermeja; *Arraigo* (2022), realizado por la productora de cine La Rotativa, integrada por firmantes de paz y por último, *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023), realizado por líderes pertenecientes al Comité de Integración Social del Catatumbo (CISCA).

El presente trabajo de investigación se organiza en cuatro capítulos: el primero se presenta una revisión teórica de los conceptos de archivo-memoria, comunidad, conflicto armado y soberanía audiovisual, con la intención de evidenciar la comprensión del cine audiovisual como archivo como posibilidad de narrar y construir memorias del conflicto armado. El capítulo 2 hace parte del marco

teórico en el que se describe cada una de las fases metodológicas desarrolladas a lo largo de la investigación como criterios de selección así como instrumentos y herramientas de análisis. El capítulo 3 corresponde al análisis visual de los documentales *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017), *Arraigo* (2022) y *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023), identificando las reiteraciones visuales que corresponden a elementos y formas en las que las comunidades construyen sus propias imágenes y por último, el capítulo 4 que hace parte del último nivel de análisis semiótico Barthesiano que corresponde al punctum que corresponde al valor afectivo que como investigador encuentro en cada una de las imágenes complementando con una lectura crítica de las mismas.

## **Planteamiento del problema**

El conflicto armado es un asunto que nos interpela como investigadores y docentes, y requiere de un compromiso como sociedad para comprender y hablar del pasado. La construcción de memoria se establece como una lucha contra el olvido, una resistencia frente a los problemas estructurales que cada vez más propician la impunidad y la necesidad de reconocer las acciones de las comunidades para resistir a las atrocidades de la guerra. De ahí que la realización audiovisual se presente como una posibilidad que contribuye no solo a procesar los acontecimientos del pasado, sino como agenciamiento para las comunidades víctimas.

Respecto al conflicto armado, a lo largo del tiempo, historiadores han dividido la violencia en Colombia en diferentes sucesos y años. Autores como Restrepo (1999) datan la transformación de la violencia bipartidista a la insurgencia armada contra el Estado con el surgimiento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (Farc-ep) en el año 1964. El nacimiento de la guerrilla campesina se establece como una respuesta política a las intervenciones y hostilidades militares en varias zonas rurales del país. Este enfrentamiento dio paso al surgimiento de más grupos insurgentes como el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y el Ejército Popular de Liberación (EPL) en los años sesenta. No obstante, ante el movimiento armado activo de los grupos revolucionarios, para la época de los años ochenta surge el paramilitarismo para contrarrestarlo.

Este periodo se comprendió como un ‘fenómeno histórico y social’ impuesto por las élites y terratenientes del país (Lozano, 2006). Adicionalmente, de allí se desprende en el marco del conflicto la llegada del narcotráfico con el aumento de las guerrillas y el paramilitarismo. “Entre 1996 y 2005, la guerra alcanzó su máxima expresión, extensión y niveles de victimización. El conflicto armado se transformó en una disputa a sangre y fuego por las tierras, el territorio y el poder local” (CNMH, 2013, p.156). Se trató de un periodo en el que se instalaron mecanismos de intimidación, agresión y muerte.

No obstante, para el año 2016 en el Teatro Colón de la ciudad de Bogotá se firmarían los acuerdos de paz entre el Estado colombiano y las Farc-ep, lo que significaría en parte el final del conflicto. Dicho proceso al que se le atribuye como el periodo de los acuerdos de paz va desde el año 2012 al 2016 en la presidencia de Juan Manuel Santos. Dicho acuerdo constó de seis puntos en la agenda

los cuales tenían lugar de diálogo entre los líderes del grupo insurgente representados por Rodrigo Londoño (Timochenko) y un gabinete del gobierno colombiano a la cabeza del presidente junto con intermediarios y facilitadores internacionales en la Habana, Cuba.

Los seis puntos en la agenda fueron los siguientes: primero, una Reforma Rural Integral (RRI) con la finalidad de mitigar los efectos del conflicto y hacer un aseguramiento de la paz desde el bienestar de los habitantes rurales, impulsando el desarrollo social y económico de las zonas rurales colombianas. Segundo: la participación política de los firmantes de paz como una herramienta para impulsar la democracia. Tercero: un fin del conflicto que daría por terminado el accionar de la Fuerza Pública y las Farc-ep culminando en la entrega de armas y dando paso a la reincorporación de los excombatientes a la vida civil. Cuarto: la solución al problema de las drogas ilícitas promoviendo una nueva visión sobre el consumo respecto al problema de los cultivos de uso ilícito y la criminalidad asociada al narcotráfico. Quinto: sobre las víctimas del conflicto se reconoce las múltiples causas que han causado sufrimiento de varias tipologías al pueblo colombiano a lo largo de la guerra.

El sexto y último punto: Implementación, Verificación y Refrendación el cual presenta una ruta para la implementación y los compromisos establecidos en términos de seguimiento, verificación y garantías al cumplimiento del Acuerdo<sup>1</sup>. En este marco al que se refiere el último punto de la agenda, se centra la presente investigación, pues este corresponde al periodo del posacuerdo que parte del año 2016 con la firma de los acuerdos de paz en adelante.

En ese sentido, tanto en medio de la guerra y después de la firma de los acuerdos de paz, las comunidades han empezado a liderar múltiples acciones de agenciamiento y de denuncia ante la barbarie, es allí donde toman relevancia los valores en los que desde las imágenes las comunidades han empezado a tomar acción. Pues frente a las opiniones públicas que generan los medios de comunicación respecto a los acontecimientos y las imágenes de los combatientes bajo estéticas de lo atroz, como menciona Barrero (2011), se ha presentado una urgencia por parte de las comunidades en disputar su propia narración por medio del audiovisual comunitario como posibilidad de reafirmación y resistencia.

---

<sup>1</sup> Extraído de: <https://portalparalapaz.gov.co/explicacion-puntos-del-acuerdo/>

De esta manera, el audiovisual comunitario, más allá del metraje, “forja, con ellas y a partir de ellas, tejido social, pensamiento colectivo y memoria. En consecuencia, lo audiovisual entra a formar parte de estrategias [...] de resistencias políticas, de construcción de identidad, etc.” (Polanco, 2022, p.14). Por su parte, Benavente (2022) menciona que hacer audiovisual comunitario “en tanto experiencia de comunicación popular, es leer y narrar situaciones. Es un mirar situado que se produce desde los márgenes, que se hace con la rabia de esas intemperies, esas fragilidades, estas heridas que se repiten” (p.19), nunca desaparecen y con las cuales no podemos ser indiferentes, por lo tanto, el audiovisual comunitario se convierte en una herramienta de agencia cultural que nace desde el margen, desde un *nosotros* que construye las imágenes con sus propios ojos y con sus propias manos.

En consecuencia con las acciones de las comunidades frente a los rezagos del conflicto, los procesos de duelo y la construcción de memoria, el marco de análisis del presente trabajo de grado se sitúa entre los años 2017 y 2023, periodo que corresponde a la producción de los tres metrajes analizados y que se inscriben en el periodo del posacuerdo. Igualmente, se reconoce que en este periodo se siguen presentando problemáticas como la persecución a excombatientes que como expone el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (INDEPAZ), entre 2017 y 2023 se registraron a lo largo del país el asesinato de 407 firmantes de los acuerdos de paz<sup>2</sup>. Lo que evidencia un marco de violencia latente en la reinserción de los excombatientes a la vida civil.

Por esta razón, se seleccionaron los siguientes metrajes: *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017), liderado por mujeres de la Organización Femenina Popular en Barrancabermeja quienes resaltan la historia de guerra y el valor de las mujeres frente al conflicto en el Magdalena Medio; *Arraigo* (2022), realizado por la productora de cine La Rotativa, integrada por firmantes de paz quienes a través de su autorrepresentación generan espacios de dignidad respecto a los imaginarios de la sociedad sobre los excombatientes y la persecución que siguen viviendo. Por último, *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023), realizado por líderes pertenecientes al Comité de Integración Social del Catatumbo (CISCA), quienes a través de su testimonio como víctimas señalan las acciones que en el presente llevan a cabo para denunciar la guerra y la construcción de Paz.

---

<sup>2</sup> Extraído de: <https://indepaz.org.co/visor-de-asesinato-a-firmantes-del-acuerdo-de-paz-en-colombia/>

Cabe mencionar que, para esta investigación es menester retomar hechos de la historia reciente del conflicto armado con la finalidad de comprender lo que ocurre en cada uno de los metrajes. Aunque estos se sitúan en el periodo del posacuerdo, recurren a acontecimientos del pasado para dar cuenta de la incidencia del conflicto armado en el presente. Por esta razón, a lo largo del documento se abordan, con fines analíticos, momentos del conflicto anteriores al posacuerdo, específicamente desde el 2012 en el marco del inicio de los acuerdos de paz. Con esto no busco realizar una caracterización del conflicto, sino asumir una lectura histórica del conflicto como un elemento fundamental en el abordaje analítico, para así conocer el nuevo camino que emprenden las comunidades en la construcción de un territorio digno y en paz a través del audiovisual.

Por otro lado, el tratamiento de los audiovisuales se conciben como archivos, ya que contribuye a los valores de la comunidad y lo comunitario, y los modos de construcción de memoria respecto a un campo de tensiones, pues el audiovisual comunitario en cuanto archivo respecta una serie de discusiones en las que se encuentran asuntos de representación, la preservación de la memoria, la lucha constante frente a la institucionalidad y las formas en las que nuestros territorios y comunidades han sido expuestos desde los ojos externos.

Por consiguiente, la investigación busca comprender cada uno de estos metrajes como una acción soberana con la finalidad de proponer una lectura crítica y situada del concepto de soberanía audiovisual. Para González (2014), la soberanía audiovisual se puede identificar como un “horizonte político que a su vez es un elemento clave de la cultura viva comunitaria” (p.83). Esta se concibe como el derecho que tienen las comunidades de tomar los medios audiovisuales y desarrollar sus epistemes, devolviendo el valor de lo simbólico y representativo frente a las formas en las que siempre han sido mostrados. El audiovisual comunitario nace de ahí, de dislocar el campo audiovisual generando puntos de vista propios por medio de las imágenes en movimiento.

Es desde este marco que la investigación al identificar el valor del audiovisual comunitario como una posibilidad para hablar del pasado, que se requiere de un abordaje analítico de cómo operan estas memorias desde el lugar de lo simbólico y las comprensiones que tienen las comunidades a través de sus propias imágenes. Abordar la soberanía audiovisual implica una pregunta por las posibilidades que tenemos como sociedad para elaborar el duelo y el lugar que, como hacedores de imágenes podemos tener desde la re-existencia.

## Justificación

Quiero empezar este documento con un fragmento de mi libreta de investigación que hace parte del origen y derrotero en medio de las peripecias que conllevó este proceso. En la *Imagen 1* se ubican dos fotografías donde se observa a mi abuela, una líder social y militante asesinada en el año 2002. No tengo recuerdos de ella, pero sí las historias que me cuentan sobre todos los procesos comunitarios y colectivos que lideró como la fundación de un centro de salud para la clase obrera de la plaza de mercado de Corabastos en el barrio María Paz en Kennedy. Desde ahí empecé a preguntarme por la importancia de hacer para los otros, sin entender todavía la incidencia política y afectiva que esto implica.

Después, durante mi adolescencia conocí el cine en el cineclub La Caja Negra del colegio INEM Francisco de Paula Santander, allí, un lugar tan lejano como el de hacer una película se volvió palpable. La primera experiencia que tuve con el cine fue en frente de la cámara, mi actuación era la de un soldado en medio del monte el cual era advertido por un niño que le lanzaba bolas de papel para avisarle que lo iban a matar. En medio de la terquedad, en la película muere dicho joven soldado a manos de otro joven uniformado que aparentaba ser un guerrillero. Los pelos que hacían la película –digo hacían porque en ese entonces era incapaz de sentirme autor– querían problematizar el impacto del conflicto armado en la infancia, principalmente en las zonas rurales. Rodamos en el Parque Cantarrana en Usme, en medio del frío, las montañas y la quebrada en la que tuve mi primera muerte, brotó mi interés por las imágenes en movimiento. En ese descubrimiento de hacer imágenes y sonidos con otros, empecé a preguntarme por la posibilidad no solo de “hacer para” sino *con* las demás personas, y sus implicaciones en un contexto barrial.

Con dicha inquietud ingresé a la Universidad Pedagógica Nacional a la Licenciatura en Artes Visuales donde entendí que parte de esa respuesta se encontraba en lo pedagógico, en el encuentro ético y humano desde una mirada crítica sobre el mundo. Aparece la educación como una forma de hacer con y para las otras personas desde una responsabilidad política y social. En esa relación entre educación y creación, el cine se presenta como una posibilidad de pensamiento pedagógico, un territorio en disputa frente a las lógicas de poder que contienen los medios de comunicación. Con dichas definiciones, al pensar en otras formas de hacer cine surge el concepto soberanía audiovisual, que entiendo como la capacidad de las personas de construir sus propias imágenes y sonidos desde una mirada propia.

Por tal razón, se vuelve imprescindible un abordaje analítico desde lo visual identificando el lugar que toman las imágenes en la cultura y las formas en las que las personas se desenvuelven en ellas, de ahí la importancia de analizar el agenciamiento que pueden tomar las personas para construir sus propias imágenes. Al respecto surgen las preguntas: ¿hay diferencias en las imágenes que construyen las comunidades respecto a las del cine o los medios de comunicación? Si hablan de los mismo, ¿serían las mismas imágenes? ¿cómo operan en el marco del conflicto armado?

De estas preguntas empieza a brotar un interés incipiente sobre una gramática de la imagen y la responsabilidad ética y política al concebirnos hacedores de imágenes y sonidos. En este punto surge la necesidad de abordar los audiovisuales comunitarios que empezaban a desarrollar las comunidades en el marco del conflicto armado en Colombia, por tal razón, resultó pertinente abordar piezas que hablaran del conflicto con una mirada propia desde un contraste poblacional: mujeres, excombatientes y campesinos líderes sociales. Por ello, se abordaron los siguientes cortometrajes documentales: *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017), *Arraigo* (2022) y *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023), con la finalidad de indagar y establecer si es posible situarlas en un marco de soberanía audiovisual.

Para acercarme a este proceso de comprensión de la imagen propia, establecí un análisis visual que diera cuenta de las narrativas que se construyen por medio del audiovisual comunitario para profundizar en las formas en las que la comunidad se representa a sí misma y la gramática presente en la construcción de cada metraje. El principal aporte de la presente investigación recae en contribuir en la definición de soberanía audiovisual, puesto que, es un concepto que no tiene una conceptualización vasta en Colombia, especialmente en el contexto del conflicto armado. Por lo que se propone un acercamiento teórico y metodológico a cada metraje disseminando la imagen e indagando si se presenta como un espacio soberano de agenciamiento político, creación y resistencia.

### **Pregunta problema**

¿Cómo se configura la soberanía audiovisual en tres cortometrajes documentales comunitarios que abordan la memoria del conflicto armado en Colombia producidos entre los años 2017 y 2023?

## Objetivos

### Objetivo general

Determinar cómo se configura la soberanía audiovisual en tres cortometrajes documentales comunitarios que abordan la memoria del conflicto armado en Colombia producidos entre los años 2017 y 2023.

### Objetivos específicos

- Explorar las formas en que los cortometrajes articulan memorias del conflicto desde una mirada situada y comunitaria.
- Identificar los sentidos de estos ejercicios audiovisuales como prácticas de resistencia y re-existencia desde la autorrepresentación.
- Interpretar sobre los sentidos de comunidad emergentes en el análisis visual.
- Realizar una lectura crítica y situada del concepto de soberanía audiovisual.

## Capítulo 1. Marco teórico

El marco teórico de este proyecto se construye a partir de tres ejes que se corresponden y que se desarrollan de manera articulada a lo largo del capítulo. Primero, la memoria del conflicto armado desde sus tensiones y discusiones, donde el archivo –en su dimensión fragmentaria y discursiva– permite generar relaciones entre el audiovisual y la memoria. Segundo, el audiovisual en su construcción de nociones de realidad, además de su dimensión comunitaria como una posibilidad de pensar las formas de hacer con los otros. Por último, el abordaje de la soberanía audiovisual como un espacio de discusión de iniciativas que se han presentado soberanas frente a problemáticas sociales y políticas con relación a los relatos “oficiales” y la forma en las que las comunidades han sido representadas.

En ese sentido, inicio con el apartado *Archivo-memoria* compuesto por los subapartados: *El archivo como portador del pasado* donde se reconoce el valor del archivo en cuanto a su activación y diálogo constante con el presente y su incidencia en la interacción con el pasado desde tensiones y relaciones dentro de un campo discursivo. En *Archivo, memoria e historia ¿un punto de partida?* resalto un entramado de tensiones al concebir el archivo como un lugar para la conservación de la

memoria, lo que conlleva a su vez, un valor ético en su abordaje en torno a las narrativas que se construyen y silencian en medio de relaciones de poder que la manifiestan.

El apartado *Archivo y audiovisual* se divide en los siguientes subapartados: *Del archivo personal al falso documental* donde hago un análisis del metraje *Cesó la Horrible Noche* (2013) indagando en los modos en lo que a través del archivo personal se construyen relatos sobre el pasado. Asimismo, analizo el falso documental *Un Tigre de Papel* (2008) identificando las posibilidades del cine en la construcción de nociones de realidad tensionando el sentido entre realidad y ficción. En *Archivo y conflicto armado en el audiovisual: del silencio a la pirotecnia*, se analizan dos metrajes sobre las ejecuciones extrajudiciales, *Silencio en El Paraíso* (2011) y *Pirotecnia* (2019) revelando la incidencia de las imágenes en la construcción de relatos de “verdad” por medio de imágenes de guerra construyendo consigo una opinión pública que da paso a la conformación de una estética de lo atroz por parte de la sociedad colombiana.

Por último, el apartado *Archivo y audiovisual comunitario* se divide en los subapartados: *Lo comunitario y la comunidad desde una perspectiva crítica* en el que abordo múltiples discusiones sobre la definición de comunidad y comunitario entendiendo cada concepto como algo que no es homogéneo ni establecido. En *El audiovisual comunitario en cuanto archivo desde una perspectiva propia y crítica*, se entiende el audiovisual comunitario como un mirar situado donde por medio de narraciones propias es posible narrarnos a nosotros mismos. Para finalizar, en *Hay que seguir caminando, hay que seguir creando, hay que seguir soñando*, el audiovisual comunitario se presenta como una posibilidad para las acciones de resistencia frente a una realidad que requiere ser cambiada construyendo sujetas y sujetos políticos pensantes y críticos.

### **Archivo-memoria**

En el abordaje de concebir el audiovisual como forma de construcción de memorias del conflicto armado se realiza una articulación entre el archivo y la memoria identificando sus relaciones en torno a las interpretaciones del pasado. De allí que el archivo más allá de un espacio físico o material se defina desde un campo discursivo que recoge las tensiones entre lo que se dice y lo que no. Asimismo, aspectos como la memoria se reconocen como prácticas sociales que ponen en diálogo olvido y recuerdo respecto al pasado. En ese sentido, a continuación se aborda las comprensiones de archivo como portador de pasado y la relación de comprender el archivo, la memoria y la historia como un punto de partida para la investigación.

## **El archivo como portador del pasado**

Un acercamiento a la concepción de archivo nos lleva a entenderlo como un lugar de almacenamiento de registros y documentos, cuyo carácter físico remonta a las condiciones en las que se crearon, sus medios de producción, así como la carga histórica y cultural que lo componen (Guasch, 2009). Esto permite comprender el archivo desde su trabajo en auxiliar y conservar la memoria frente a las investigaciones de acontecimientos que establecieron el pasado en cuanto a su materialidad.

Este complejo físico de información (imágenes, textos, objetos) tiene especial interés por la memoria, no desde una perspectiva diacrónica temporal, sino en términos de una sincronía espacial que busca nuevos modelos de escritura e imagen de los relatos frente al pasado. Es preciso entender que la dinámica del archivo está frente a las memorias que no son contadas y están dispuestas a ser narradas. La relación entre archivo y memoria encuentra y construye sentidos del pasado, los cuales a su vez son construcciones sociales que son comunicables a otros.

Jelin (2012) menciona que el acto de recordar comprende dos notas centrales: “Primero, el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar. Segundo, esta interrogación sobre el pasado es un proceso subjetivo; es siempre activo y construido socialmente, en diálogo e interacción” (p.60). Es decir que, el acto de recordar presupone una experiencia pasada que se trae al presente. Siguiendo a Jelin (2012), traer el pasado al presente se da por un deseo o un sufrimiento, que se unen algunas veces con la intención de comunicarlo. Esta intención puede encontrar un lugar en el archivo que desde una movilización física (documentos, fotografías, etc.) puede traer ese pasado al presente, que necesariamente se alimenta del pasado.

Dicho lo anterior, esta relación entre archivo y memoria nos lleva a la distinción de dos procesos de memoria que define Jelin (2012): lo activo y lo pasivo. Si bien pueden existir múltiples documentos, objetos, relatos públicos y privados guardados en formatos electrónicos o bibliotecas, como parte de una huella del pasado, la existencia de estos centros de documentación no garantizan la evocación de la memoria, puesto que estos son reservorios pasivos si no existe una activación de dicho archivo frente a la actividad humana. Por lo tanto, el archivo requiere de una relación activa frente a una movilización social que lleva esas huellas del pasado al presente, esto permite comprender el archivo y la memoria como presente del pasado.

Es preciso entender que el archivo responde necesariamente a un carácter físico; el tipo de papel de los documentos, los objetos, los rollos de celuloide, los CD'S, los estantes organizados categóricamente y numéricamente. Estos archivos requieren de un lugar especializado para su preservación como parte de un método que garantice clasificación y conservación, de lo contrario, este archivo se perdería con el tiempo. Es por ello que se establece una relación estrecha entre tipo de documento-objeto y su referenciación, lo cual determina su finalidad, manejo y uso. Cierta archivo, ya sea histórico o personal, debe responder a ciertas lógicas que propicien la reconstrucción del pasado, ya que no se limita a la comprensión de un simple depósito de documentos o información, sino que se convierte en una serie de activos de construcción de significados y narrativas (Guasch, 2011).

Bajo esta perspectiva, el archivo se comprende como una memoria tangible del pasado, es decir, un dispositivo de conservación física de información (imágenes, textos, objetos) que resguarda la memoria. Por lo tanto, no debe concebirse como solo un depósito estático de información, sino como un dispositivo dinámico que, a lo largo del tiempo, teje significado y entreteje narrativas que movilizan el pasado. El archivo, lejos de ser un simple depósito inerte, se revela como un espacio de continua construcción y reinterpretación del pasado con miras al futuro. En palabras de Derrida (1997):

Otra forma de decir que el archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable *pasado* que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o que habrá sido. No, la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. (p.24)

El pasado cobra relevancia cuando hablamos de archivo y memoria. No obstante, esto no se establece como algo fijo y definitivo ya que los sujetos<sup>3</sup> que se acercan a la realidad sociopolítica

---

<sup>3</sup> Entiéndase que, al referirme a sujeto, me sitúo en lo propuesto por Zemelman (2010), quien menciona que: “los sujetos son siempre sujetos situados en relaciones múltiples y heterogéneas, las cuales conforman el espacio que los determina en la naturaleza de su movimiento, que se traduce, en primer lugar, en el surgimiento de la necesidad de ocupar un espacio en el que tiene lugar el reconocimiento a pertenencias colectivas, lo que se acompaña de la conformación de una subjetividad social particular.” (p.357). Esta noción permite reconocer tanto la dimensión histórico-social del sujeto (afin a los postulados de Foucault), como su capacidad de agencia colectiva. Así se comprende al sujeto no como una entidad preexistente sino como una configuración situada la cual posee una capacidad de enunciación y autodeterminación –sujeción y subjetivación–, es allí donde surgen las posibilidades políticas del sujeto.

plantean continuamente preguntas y dilemas que llevan a reinterpretaciones y resignificaciones del pasado. Aun así, como menciona Richard (2007) frente a las roturas de la memoria ocasionadas en la dictadura chilena:

...la figura de la memoria ha sido la más fuertemente dramatizada por la tensión irresuelta entre recuerdo y olvido, y también, entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución, etc., ya que el tema de la violación a los derechos humanos ha puesto en la filigrana de la narración chilena del cuerpo nacional la imagen de sus restos sin hallar y sin sepultar. (p.109)

Siguiendo a Richard (2007), la falta de sepultura de las víctimas de la dictadura chilena marca un fragmento temporal de la historia del país, en el que los familiares de las víctimas no terminan de asimilar el sentido de la pérdida, manteniendo ese duelo inacabado en una versión transicional. Este a su vez se presenta como una “condición metafórica de una temporalidad *no sellada*, inconclusa: abierta entonces a la posibilidad de ser reexplorada en sus capas superpuestas por una memoria activa y disconforme” (p.109). En esta relación entre archivo y memoria, el olvido opera como un activo que interfiere en los procesos de duelo al producir discontinuidades que impiden el esclarecimiento de un pasado violento.

Un ejemplo de esto son los procesos de lucha y resistencia contra el olvido en contextos de violencia política como es el caso del Parque Monumento a la Vida en Trujillo, Valle del Cauca, proceso que abordamos y analizamos en el proyecto sobre las PAC. El Parque Monumento se establece como un lugar que permite abordar procesos de duelo y reparación para las víctimas (Ramos-Delgado & López-Duplat, 2024, p.11). Este espacio nace como un lugar de memoria para las víctimas de la masacre ocurrida en el municipio de Trujillo entre 1984 y 1986 en el marco del conflicto armado colombiano, en el que asesinaron y desaparecieron alrededor de 342 personas entre líderes sociales y pobladores. El parque fue una medida de reparación simbólica acordada en 1995 entre el Estado colombiano y la Asociación de Familiares de Víctimas de Trujillo (AFAVIT), tras el reconocimiento de la responsabilidad estatal en la masacre por parte del presidente Ernesto Samper.

El Parque Monumento tiene una extensión de 6,3 hectáreas, cuya distribución se divide en áreas como osarios, áreas de entierro, espacios de diálogo, monumentos y murales de la memoria.

Además, cada año se realizan conmemoraciones con marchas y peregrinaciones lideradas por AFAVIT, que terminan en el Parque Monumento donde los familiares transmiten la memoria de lo ocurrido. Estas peregrinaciones se presentan como un acto de movilización y expresión de resistencia colectiva en el que se conmemoran a las víctimas y se celebra la resistencia contra la impunidad, asimismo, se vinculan de manera multitudinaria a diferentes colectivos que develan sensibilidad y sentido de solidaridad con las víctimas, uniéndose a este clamor que trabaja por la memoria, la justicia y la búsqueda de la verdad.

El en marco de estas peregrinaciones se desarrolló Magdalenas por el Cauca, una práctica artística comunitaria liderada por Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, la cual ha tenido varias facetas entre el año 2008 y 2010. Una de las acciones más reconocidas fue la construcción entre la artista y la comunidad de la figura de la Llorona junto con las Magdalenas, pinturas a gran formato que eran ubicadas en balsas en el Río Magdalena como acto de memoria. Estas acciones performativas a través de los rituales, “las prácticas artísticas, la participación comunitaria en la construcción del parque y el desarrollo de las peregrinaciones, suponen la consolidación de una posición política frente a la memoria colectiva, la justicia y la denuncia por la impunidad” (Ramos-Delgado & López-Duplat, 2024, p.11). Es así que El Parque Monumento a Trujillo, no solamente permite procesos de construcción del pasado, sino que permite procesos de duelo a través de la resignificación del río, lugar en el que grupos armados desaparecieron miles de cuerpos.

Esta práctica conmemorativa, pone en relación los procesos de esclarecimientos del pasado por medio de la acción colaborativa en el que resulta como una necesidad de las víctimas. En el caso de la desaparición forzada, la tercera modalidad de tramitación es la más empleada, pues no hay un cuerpo que confirme la muerte del ser querido, y por esto es necesario buscar otros mecanismos que permitan aceptar lo que ocurrió con ellos y liberarse del dolor. La elaboración simbólica del duelo puede generarse a través de los ritos, en particular de los ritos funerarios. (Mariño, 2011, p.146)

Las acciones lideradas por AFAVIT han tratado de mantener viva la historia de sus víctimas tratando de impedir un olvido, pues “son aquellas prácticas artísticas y culturales que trabajaron en reelaborar los significados más tortuosos de la memoria histórica, las mejores preparadas para intervenir en este conflictivo teatro del recuerdo, reescenificando lo *"quedado a medio camino"*” (Richard, 2007, p. 132). Por medio de la construcción del relato, víctimas y sobrevivientes

construyen de manera colectiva la rememoración de los hechos ocurridos. Esta fluctuación y periodización del pasado conduce a una comprensión de la memoria en una no linealidad temporal (Jelin, 2012).

Por lo anterior, podemos comprender el archivo como un dispositivo material y simbólico del pasado para la construcción de memoria. El valor del archivo en cuanto a su activación y diálogo constante con el presente se deriva de su interacción con el pasado. Estas evocaciones, a su vez, responden a herramientas simbólicas, narrativas y significados que se construyen en torno al pasado, los cuales son mediados por el lenguaje, la cultura y los sistemas de significación de la sociedad (rituales, documentos, testimonios, monumentos...). Esto contribuye a los procesos de construcción de memoria, puesto que dan forma al recuerdo y le dan una resignificación al pasado.

### **Archivo, memoria e historia, ¿un punto de partida?**

Ivonne Pini (2009) en su trabajo *Memoria y violencia: reformulando relatos*, menciona las múltiples discusiones entre las y los historiadores sobre la relación historia-memoria, en el que se discute el valor de fuentes primarias donde muchas veces la memoria termina excluida por su subjetividad, pero que se presenta como un aspecto necesario para el análisis con relación a la construcción del relato histórico. Al respecto, la autora menciona que:

Se amplían los vestigios del pasado que se aceptan en la construcción del relato histórico; de allí que la experiencia cotidiana, el testimonio, la tradición oral, pasando a formar parte de las fuentes históricas, abran un espacio que la historiografía tradicional descartaba por poco fiable. (p43)

No obstante, memoria e historia son conceptos mediados por una vehemencia rodeada de debates, por lo tanto, la historia y la memoria no son lo mismo, puesto que “la historia busca revelar las formas del pasado y la memoria, por su parte, las moldea como lo hace la tradición” (Pini, 2009, p.44). Es decir, la memoria representa una ampliación frente a los vestigios del pasado que empiezan a hacer parte del relato histórico; la experiencia cotidiana, el testimonio, la tradición oral, empiezan a formar parte de las fuentes históricas, de las cuales se empiezan a valer las y los historiadores.

Por su parte, Paul Ricoeur (2003) en su libro *La memoria, la historia y el olvido*, sostiene que la historia debería partir de los testimonios de la memoria, no en forma de una función indagatoria de esta, sino para “instruirla”, “ilustrarla” y desenmascarar los falsos testimonios. Se concilia la memoria y la construcción histórica en la búsqueda de una “memoria Justa” (Ricoeur, 2003). Esta “memoria justa” tiene un aspecto que no debe dejarse de lado: el olvido. Siguiendo al autor: “El olvido es percibido primero y masivamente como un atentado contra la fiabilidad de la memoria. Un golpe, una debilidad, una laguna. La memoria a este respecto se define, al menos en primera instancia, como lucha contra el olvido” (p.540).

En ese sentido, el olvido se presenta como una condición necesaria para la memoria, ya que sin olvido no habría espacio para la reflexión y la reinterpretación del pasado. Este no se presenta simplemente como una ausencia de memoria, sino como un proceso activo que permite la reevaluación y la reinterpretación del pasado:

... el olvido propone una nueva significación dada a la idea de profundidad que la fenomenología de la memoria tiende a identificar con la distancia, con la lejanía según una fórmula horizontal de la profundidad; el olvido propone, en el plano existencial, algo como una situación abismal, realidad que intenta expresar la metáfora de la profundidad vertical. (Ricoeur, 2003, p.541)

El olvido se comprende como un proceso activo frente a la construcción de una memoria justa, no obstante, este olvido también puede ser forzado para implicar la manipulación de la memoria cuya intención proviene de ideologías que imponen el olvido o por conmemoraciones forzadas que imponen el recuerdo, es por ello, que resulta indispensable la postulación de una política de la “justa memoria” que aborde la representación del pasado de manera crítica y reflexiva, pues no puede dejarse de lado que tanto la memoria como la historia son modos de representación del pasado (Ricoeur, 2003).

Por otro lado, Halbwachs (2004) menciona que hay momentos en los que lamentamos no haber vivido en dicha época que difícilmente se conocerá salvo desde fuera, por la historia, la pintura o la literatura, postulando que la formación de memoria no se basa simplemente en hechos. Es decir, la construcción de la memoria no se basa simplemente en hechos vividos sino desde las mismas comprensiones y conocimiento respecto a la historia por medio de objetos culturales (literatura,

pintura, libros de historia), que a su vez están mediados por la subjetividad de los sujetos. Siguiendo al autor, la memoria no se reduce simplemente a fechas, nombres y fórmulas, sino que representa corrientes de pensamiento y experiencias en las que solo encontramos nuestro pasado porque han sido atravesadas por ellas.

Relacionado con lo anterior, para el autor la historia es la recopilación de los hechos que han ocupado la mayor parte de la memoria de las personas, esto se debe a que:

La historia comienza en el punto donde termina la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria social. Mientras un recuerdo sigue vivo, es inútil fijarlo por escrito, ni siquiera fijarlo pura y simplemente. Asimismo, la necesidad de escribir la historia de un periodo, una sociedad, e incluso de una persona, no se despierta hasta que están demasiado alejados en el tiempo como para que podamos encontrar todavía alrededor durante bastante tiempo testigos que conserven algún recuerdo. (Halbwachs, 2004, p.80)

De este modo, podemos considerar que la historia desde lo que postula el autor representa una serie de tensiones frente a la historia y quienes escriben la historia, ya que se presenta como un campo que igualmente responderá a intereses, relegando relatos vivos que vivenciaron o escucharon ciertos hechos históricos. Uno de los “objetos de la historia pueden ser, precisamente tender un puente entre el pasado y el presente” (Halbwachs, 2004, p.80), restableciendo un sentido de continuidad respecto a los hechos que acontecieron, sin embargo, esto supone un campo problemático puesto que, aunque la historia busque abarcar de cerca cada detalle de los hechos, igualmente estará envuelta en los intereses de algunos respecto a la historia escrita que se lee.

Ahora bien, al pensar una relación entre archivo, memoria e historia como un punto de partida, surgen consigo una serie de preguntas: ¿quién construye la historia? Al hablar de archivo, ¿quién lo media o conserva? ¿Cuál es la relación del archivo en cuanto a la historia?

Para acercarme a estas cuestiones, retomo parte del trabajo de Foucault (2002) en *arqueología del saber*, en el que propone algunas relaciones entre el archivo y la historia, así como su concepción. Sostiene que el archivo no es solo un lugar físico donde se conservan documentos, sino que es un sistema de clasificación y de regulación de la información que influye en la construcción de narrativas históricas y en la configuración de identidades y subjetividades (Foucault, 2002). Esta

definición resulta sumamente imprescindible porque, de manera crítica, postula que el archivo es un lugar donde se manifiestan las relaciones de poder de una sociedad, ya que determina qué información se conserva, quién tiene acceso a ella y cómo se interpreta; por lo tanto, el archivo no es neutral, sino que está imbuido de relaciones de poder que moldean la forma en que se construye el conocimiento y se narra la historia.

Dichas construcciones discursivas que están atravesadas por relaciones de poder y que por lo tanto tienen implicaciones políticas y éticas en cuanto al archivo y la historia, me remontan al trabajo de Derrida (1997) en *Mal de archivo*, en el que sostiene que debe existir una responsabilidad y ética de la interpretación. Plantea que la interpretación de los archivos conlleva una responsabilidad ética, ya que las decisiones interpretativas pueden influir en la memoria colectiva y en las narrativas históricas. Por lo tanto, lo que él denomina *mal de archivo* tiene que ver con la conciencia de las implicaciones éticas y políticas de la interpretación de los documentos. Asimismo, esto alude a la carga que representa el pasado en la construcción de la identidad individual y colectiva. Los archivos pueden ser testigos incómodos de eventos traumáticos o conflictivos, y “el *mal de archivo* puede manifestarse en la imposibilidad de olvidar o de dejar atrás ciertos aspectos del pasado” (Derrida, 1997, p.88).

Asimismo, el autor menciona que el *mal de archivo* respecto al trauma de Freud se da como resultado de la represión, la supresión de los recuerdos y los deseos produciendo neurosis y angustia, impidiendo que se pueda archivar y conservar la memoria de manera completa y fiel. Es decir, el *mal de archivo* se presenta como un obstáculo para la construcción de la memoria y la identidad frente al trauma al desestabilizar la fiabilidad de lo que se recuerda. Además, se puede mencionar que “el archivo es un lugar donde se producen tensiones y ambigüedades entre la conservación y la destrucción de la memoria” (Derrida, 1997, p.61), respecto a las mismas implicaciones de su conservación.

El asunto por el archivo, la memoria y la historia revela un entramado de tensiones en el que se halla una disputa por el sentido del pasado y su inscripción en el presente. El archivo, lejos de ser un depósito neutro como advierte Foucault (2002), es un dispositivo que regula lo que puede ser dicho y recordado. Mientras que la historia como menciona Halbwachs (2004) se empieza a escribir cuando se disipa la memoria en el que muchas veces se despoja de los recuerdos de su vitalidad. En ese sentido, se puede entender la memoria como un espacio de resistencia, “como efecto

encarnado que desafía los criterios de lo verificable para comprenderla como una fuente legítima respecto a la construcción del pasado” (Pini, 2009, p.68).

No obstante, ante una memoria que puede ser instrumentalizada, manipulada o reprimida (*mal de archivo*), esto expone una urgencia ética y crítica en el que es necesario interrogar desde dónde, quiénes y con qué silencio se narra y se conserva el archivo en el que es necesario cuestionar el relato frente a las narrativas que se desarrollan o que quedan relegadas en el olvido en relación con los hechos.

### **Archivo y audiovisual**

A continuación, se aborda el audiovisual en cuanto archivo como parte del sentido discursivo que se construye en él por medio del análisis de algunos metrajes de cine colombiano que hablan sobre el conflicto armado. La intención recae en entender que el cine como archivo responde a una serie de relaciones de poder y un *mal de archivo* que recae en la decisión de qué se dice y qué no, además de las nociones de realidad que construye, reconociendo que es a través de estas que los medios de comunicación, por ejemplo, son capaces de construir opiniones públicas, así como la tergiversación de hechos del pasado. De esta forma se ofrecen algunos puntos de vista para tensionar la incidencia del audiovisual en torno a la construcción de narrativas sobre el conflicto armado.

#### **Del archivo personal al falso documental**

Un caso cinematográfico para adentrarse en la relación entre archivo y audiovisual se ubica en el ensayo documental colombiano *Cesó la Horrible Noche* del director Ricardo Restrepo en el año 2013. Documental construido con imágenes inéditas de Bogotá entre los años 30 y 50 que hacen parte del archivo personal de Roberto Restrepo su abuelo, quien según menciona el director: “era un hombre interesado intensamente por las imágenes en movimiento”<sup>4</sup>, por lo que a lo largo de su vida en medio de su oficio como médico y escritor se dedicó a retratar cada rincón de la ciudad desde su cámara personal.

Dicho archivo personal mantuvo más de 65 años oculto y fue Ricardo quien se dedicó a buscarlo por mucho tiempo con la curiosidad de conocer aquello que había retratado su abuelo. Fue 30 años

---

<sup>4</sup> Fragmento tomado de: *Entrevista a Ricardo Restrepo (1/2)* [Archivo de Video]. [https://youtu.be/eZOr7yPdrIo?si=-mLHi8TpQB\\_4rVv1](https://youtu.be/eZOr7yPdrIo?si=-mLHi8TpQB_4rVv1)

después que Ricardo encontró dicho material que estaba compuesto por 25 latas de 400 pies, 16 milímetros y una caja con 100 bobinas de cien pies, que contenían imágenes de familiares, viajes, bienes personales y algunas tomas de Bogotá el día 9 de abril de 1948. El hallazgo de este archivo significó para Ricardo los insumos suficientes que junto con los textos de su abuelo, le permitieron la construcción de una película que diera cuenta de la mirada de un personaje familiar que capturó inéditamente imágenes de lo que se denominó el ‘Bogotazo’.

La construcción de este metraje parte de la búsqueda de dicho archivo filmico por parte de Ricardo pasando por su digitalización, revisión, selección, la construcción de un guion y, por último, un proceso de montaje que dé cuenta de un hito histórico desde lo que fue la mirada de su abuelo. Por lo anterior, en las siguientes dos páginas adjunto dos imágenes que hacen parte de mi libreta de investigación en la cual analizo una parte del metraje en fotogramas con la finalidad de indagar el modo en el que este metraje trabaja con el archivo. Por tal razón, divido en fragmentos parte del metraje con la finalidad de profundizar en su valor físico, discursivo y de montaje.

# FRAGMENTOS ARQUEOLÓGICOS



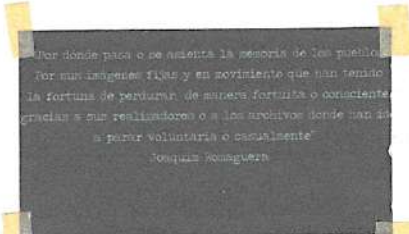
Abuelo de Ricardo.



"los de a pie"



Salto de tejumbina → Temporalidad.



"El pasado no puede ser olvidado"

Ricardo menciona una necesidad de construir memoria por medio del archivo.

↳ la memoria individual / la memoria colectiva. Historia.

Archivo Personal. Ricardo Restrepo

## Características

- \* Material fragmentado
- \* En su mayoría son imágenes en movimiento
- \* Carecen de sonido (limitación tecnológica)
- \* Material perdido en el tiempo
- \* Material recuperado
- \* Testigo
- \* Netamente personal e íntimo.
- \* Carece de dueño cuando quien lo crea muere.
- \* Materia física y simbólica
- \* Retrata hechos personales e íntimos.

- Diarios  
- Textos  
Materialidad.

¿Se puede hablar de barbarie desde la mirada íntima?

Archivo del abuelo de Ricardo Restrepo, el cual encuentra 68 años después de la muerte de su abuelo.  
"Material histórico oculto" → Arqueología.

↳ Obra realizada desde la postproducción con imágenes ya creadas.

Momentos íntimos → Sucesos históricos

- Viajes
- familia
- amigos
- Violencia
- Terror
- Bogotazo

Herramienta para la construcción del archivo - Cámara  
↳ la imagen en cuanto a archivo (filmado, rollo, película)

↳ El ojo, la mirada → construcción de imágenes  
específico tiempo

Montaje → Cotidianidad → Hechos → coincidencias → relato

↳ la línea narrativa no la dan las imágenes sino la voz. Ricardo coloca las imágenes y habla sobre ellas. → Du curso. (vacíos) → Fragmento

Secuencialidad

↳ Sentido narrativo.

Imágenes en serie organizadas y categorizadas  
Intención (RETÓRICA)

Imagen 2. Página de mi libreta de investigación.



Imagen 3. Página de mi libreta de investigación.

En la *Imagen 2* se observa el sentido fragmentado del archivo filmico de Roberto respecto a las siguientes características: se trata de un material que estuvo oculto durante varias décadas. Se presenta como un testigo de los sucesos que presenta en imágenes que además se encuentra dividido en fotogramas y secuencias. Asimismo, esto supone un carácter pasivo al encontrarse conservado y oculto, pasando a un proceso de selección, preservación y reorganización con el fin de construir una narrativa por medio de sus imágenes en movimiento, el montaje.

Foucault (2002) señala que el archivo se presenta como un sistema de enunciability sobre el pasado y por ende como un lugar legitimador para la historia cultural. Este espacio de “enunciability que pasa de estar oculto a ser activado por parte de un interés incentivado por la búsqueda de nuevos modelos de escritura e imagen del relato histórico” p.114), da pie a metrajes como *Cesó la horrible noche*, que por medio de dispositivos de cine no solo propone una relectura de la muerte de Gaitán, sino que aporta a las formas en las que se ha relatado este hecho histórico desde un material filmico íntimo.

El archivo y su relación con la memoria se identifican en este documental al encontrar que dicho archivo personal que construía Roberto, respondía a situaciones de la vida cotidiana en cuanto a una memoria individual que se conserva. En ambas imágenes de mi archivo personal se logra observar que cada fotograma extraído del metraje, que a su vez hace parte de dicho archivo personal, muestra una serie de situaciones que se enmarcan en una temporalidad diferente desde las vivencias de Roberto en el que filma viajes, familiares y amigos. Sin embargo, al organizar cada fotograma y observarlos desde una generalidad, se observa un aspecto de memoria individual que se conserva, albergando un relato que contiene parte del pasado desde la mirada subjetiva gracias a su valor material (archivo fílmico).

Revisar el valor que toma el archivo en *Cesó la horrible noche* se empieza a comprender en lo que Ricoeur (2003) menciona como un “lugar social” desde un sentido de preservación así como de consulta que, como menciona el mismo Ricardo Restrepo, hay una necesidad de construir memoria por medio del archivo.

El archivo se presenta así como un lugar físico que aloja el destino de esta especie de huella, que, con todo cuidado, distinguimos de la huella cerebral y de la huella afectiva, es decir, la huella documental. Pero el archivo no es sólo un lugar físico, espacial; es también un lugar social. (Ricoeur, 2003, p. 219)

Frente a esta memoria individual que se conserva, resulta indispensable mencionar a Halbwachs (2004) sobre los puntos de vista característicos de la memoria individual respecto a la memoria colectiva al indicar que “el punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este mismo lugar cambia según las relaciones que se mantienen con otros entornos” (p.50). Asimismo, la memoria individual no se encuentra aislada ya que al evocar un pasado propio, se recurre a los recuerdos de los demás. Desde el archivo del documental se presenta un medio para la conservación de una memoria individual que dialoga y recurre a las evocaciones de las otras personas llevando a nuevas interpretaciones del pasado.

Por otro lado, el archivo, por su carácter material, posibilita un manejo, uso y reinterpretación, así como una resignificación del material que, al ser activado y reorganizado, construye una narrativa; por lo tanto, el archivo es manipulable frente a quien tiene acceso a él. Esto se evidencia en la segunda imagen de mi archivo personal en el que realizo una reinterpretación del proceso de

montaje, reconstruyendo una línea narrativa y una descripción de los aspectos técnicos en cuanto al montaje para la reinterpretación del material. Si bien el metraje ya cuenta con una línea narrativa establecida, este ejemplo busca exponer el valor que tiene el archivo al ser un material susceptible de ser manipulado.

Este aspecto requiere de una perspectiva crítica, ya que el archivo representa un campo de tensión al ser manipulable. Para Derrida (1997), este *mal de archivo* del cual se describe una serie de problemáticas frente al valor ético del archivo y de quien tiene acceso al él respecto al valor interpretativo, supone un problema ya que el archivo implica una carga en la forma en la que se representa el pasado entorno a la construcción de la identidad individual y colectiva, incluso desde su valor respecto a la memoria y las reinterpretaciones del pasado. En ese orden de ideas, poniendo en tensión la misma elaboración del documental, este no deja de representar un espacio de tensión en el que incluso desde mi ejercicio reorganizando cada fotograma del metraje, se expone lo manipulable que puede ser el archivo y la necesidad de un valor ético de quien tiene acceso a este.

El archivo personal también se convierte en un dispositivo para crear memoria desde que su intervención responda a intereses políticos, es decir, cuando se enuncia en la esfera pública. Esto se evidencia en la entrevista de Ricardo, donde menciona su interés por la construcción de una memoria frente a los acontecimientos que atraviesan el presente, estableciendo un contraste entre el pasado desde los hechos ocurridos el 9 de abril de 1945 en el ‘bogotazo’ y la realidad que atraviesa el país en medio de un conflicto armado interno<sup>5</sup>. Cabe aclarar que para el año 2014, fecha de la entrevista de Ricardo Restrepo, todavía no se firmaba el acuerdo de paz entre el gobierno y las FARC-EP, ya que este sucedió en el año 2016<sup>6</sup>.

En ese orden de ideas, el metraje se construye trayendo el pasado al presente con la intención de construir una memoria respecto a los hechos ocurridos. Siguiendo el trabajo de Guasch (2005), la autora asocia el archivo desde dos principios básicos: “la *mnéme* o *anámesis*, la propia memoria, la memoria viva o espontánea y la *hypomnema* (la acción de recordar)” (p.158). Estos elementos se refieren al interés por almacenar la memoria y salvar la historia (cosas salvadas como la información) frente a una ofensiva que ella denominará ‘*pulsión de muerte*’ como parte de una

---

<sup>5</sup> Fragmento tomado de: Palabras Más. (3 de julio de 2014). *Entrevista a Ricardo Restrepo (2/2)* [Archivo de Video]. <https://youtu.be/PSpekNUhN5I?si=7rVYvOClachnRbcP>

<sup>6</sup> Aspectos más específicos sobre los acuerdos de paz se encuentran en: <https://www.comisiondelaverdad.co/el-acuerdo-de-paz>

fuerza o tensión que empuja al olvido, la amnesia y por ende a la aniquilación de la memoria. Es entonces que el archivo con relación al metraje se presenta como un dispositivo para preservar la memoria.

Cabe resaltar el valor del sonido en el documental desde la voz en off que guía todo el discurso narrativo sobre las imágenes que van corriendo en pantalla y la construcción del ambiente sonoro realizado por medio de foleys. Este archivo al ser tan antiguo carece de sonido, por lo que se limita simplemente en la imagen, no obstante, como se observa en la segunda imagen de mi archivo personal, la construcción de un ambiente sonoro y una voz que narra y guía el discurso de las imágenes, deja en evidencia lo que se postuló en el tercer aspecto frente a la manipulación del archivo utilizando los medios técnicos del cine en el proceso de montaje de un audiovisual, lo cual permite la construcción de narrativas audiovisuales “verosímiles”.

En ese sentido, el documental *Cesó la horrible noche*, es un ejemplo claro de la relación entre archivo, memoria y audiovisual. Retomando lo mencionado por Guasch (2011), podemos comprender el audiovisual en cuanto a archivo como un medio para reflexionar sobre la memoria individual y colectiva, así como cuestionar la construcción de discursos respecto a la historia. El audiovisual no se limita a ser un simple depósito de difusión de información, sino que se presenta como un espacio activo para la construcción de significados y narrativas.

Otro ejemplo para comprender esta relación entre archivo, memoria y audiovisual, está liderado por el director caleño Luis Ospina con su obra *Un Tigre de Papel* del año 2008, un documental que por medio de una línea narrativa que parece verosímil, material de archivo congruente y entrevistas que a simple vista son reales, le mostró al país la imagen de Enrique Figuroa quien el metraje anuncia como el precursor del collage en Colombia. Todo un personaje aventurero, dogmático y completamente comprometido con el pensamiento comunista, quien también viajó por varios países del mundo desde Rusia, Cuba y China, como parte de sus intereses y decepciones políticas e ideológicas.

Lo paradójico de este gran personaje y expositor del collage, es que en 1981 desaparece sin dejar rastro alguno. El filme de Ospina finaliza preguntándose por esta gran incógnita que a cualquier historiador inquietaría, y en la que además se rumora que su cuerpo aparece como una momia en un sótano del Museo Nacional de Colombia sin que las autoridades del museo se dieran cuenta de

cómo llegó allí. Esta serie de acontecimientos alimentó de misticismo la vida de Figueroa, ocasionando que las personas que veían el documental lo tomaran como un personaje real al mismo tiempo que algunos se preguntaran si realmente lo era.

Ahora, la razón por la cual Figueroa desaparece un día de la faz de la tierra sin dejar rastro alguno, es porque nunca existió. Se trata de un personaje que nació en los años de universidad de Lucas Ospina que, junto con Bernardo Ortiz y la ayuda de François Bucher, construyen a Pedro Manrique Figueroa como un proyecto en el que por medio del seguimiento de su “vida” y “obra” a través de sus collage, que además son enmarcados en el contexto intelectual colombiano de finales de la década de los cincuenta y de los setenta<sup>7</sup>, hacen de un personaje que a simple vista es verídica su existencia. Luis Ospina retoma a este personaje y lo lleva a la pantalla alimentando aún más el mito de quien se denominó “el precursor del collage en Colombia”.

Como parte de esta relación anecdótica he agregado dos páginas de mi libreta de investigación en la cual describo los elementos utilizados en el documental de Luis Ospina con la intención de identificar cómo por medio de entrevistas y material de archivo como fotografías y videos, el metraje *Un tigre de papel* (2008) sigue dando vida y alimentando la leyenda de Pedro Manrique Figueroa y cómo un mito como el de él se presenta como algo tan real que parece casi imposible pensar que se trata de un falso documental.

---

<sup>7</sup> Véase en la página de International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1133754#?c=&m=&s=&cv=4&xywh=-899%2C-80%2C3072%2C1719>

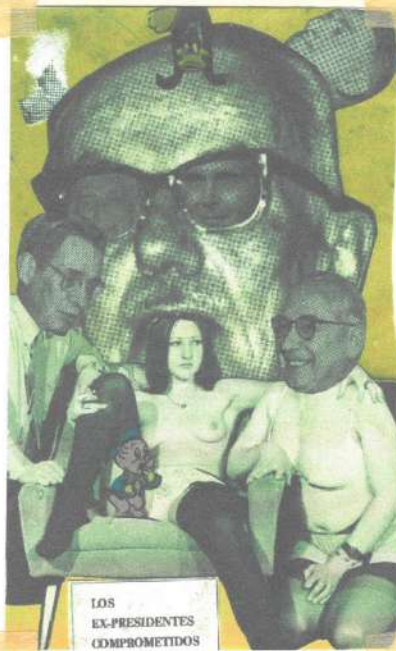
\*Que y video desde su capacidad de registrar las cosas que están en tránsito de morir o desaparecer".

Luis Ospina.

¿De qué manera se escribe la historia?

- la historia la construyen quienes pueden escribirla
- la escriben los vencedores
- Así como se escribe, esta se reescribe y cambia.

+ Cuestionar la verdad política y el concepto de verdad en el cine.



Collage de Lucas Ospina.

\*Pedro Henrique Figueroa.

Personaje creado en una investigación realizada por Lucas Ospina, Francois Bucher y Bernardo Ortiz, con la colaboración de Carolina Semán.

\*Figueroa simplemente es la excusa para hablar sobre algunos acontecimientos mundiales, así como la realidad nacional.

Construcción de una pieza artística desde fragmentos, citas, imágenes ya creadas.

Luis Ospina habla de la teoría de Walter Benjamin.

Imagen archivo - Revolución Cubana



Collage de Enrique Figueroa



Una mirada con escepticismo del presente frente a las utopías del pasado.

- \*Revoluciones.
- \*Juventudes rebeldes y revolucionarios.
- \*Sueños libertarios.



Archivo indicativo de la ubicación de Figueroa.



Archivo de Revolución

Los mismos mecanismos para decir la verdad sirven para decir mentiras.

Pero...

Decir mentiras nos puede llevar a decir la verdad.

¿Quién tiene la verdad?

- Partido Comunista - FARC-EP → Pro Soviético
- ELN → Guebristas
- M-19 → Maoísta
- Partido Socialista → Trotskistas

Discusiones Políticas.

Hablar de historia

Historia - Memoria Verdad y mentira

Imagen 4. Página de mi libreta de investigación.

Un Tigre de Papel - falso documental (Parte de su estructura)

- \* Construcción de un relato que parezca real aunque parte de la falsedad.
- Documental recurso para hablar de algo que en el pasado no era posible.

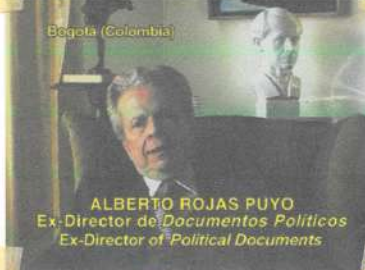
Testimonios verídicos para que sea creíble  
Cada persona "conoció a Figueras"

Amigo de Ospina



Colabora con la investigación de Lucas Ospina.

Decir mentiras pero de cierto modo decir la verdad.



No hay imágenes de cada persona con Figueras

No existen imágenes donde se muestre a Figueras.



Autoridad intelectual colombiana (políticos, artistas... personas comunes)

- Testimonios falsos que fueron puntos de cruce en cuanto a la historia de Enrique Figueras.

→ Cada artista, político... se caracteriza porque su trabajo de cierto modo era la verdad en cuanto a la realidad social, cultural y política en Colombia.

\* Diferentes ubicaciones geográficas.

\* China → Maoísmo - Francia - Mayo del 68 - Colombia → Procesos Sociales Mundiales que marcaron una generación.

Imagen 5. Página de mi libreta de investigación.

Como se observa en las dos imágenes anteriores, uno de los elementos utilizados por Ospina fueron las entrevistas a personas que hacían parte del ámbito artístico e intelectual en su mayoría colombianos y que según el metraje “conocían” a Figueroa. El uso de estos falsos testimonios buscaba generar una credibilidad de la narrativa que se construía de dicho personaje ficticio, poniendo en tensión la idea de quién dice la “verdad” y qué es o no real.

En la *imagen 4*, se ve una plaza con una flecha roja señalando a un hombre de espaldas indicando que se trata de Figueroa, acompañado de varias imágenes de archivo con la bandera cubana y algunos de sus collages. Esto resalta lo que Ospina en una entrevista en el BAFICI de 2008 menciona sobre el uso de imágenes de archivo, “los mismos mecanismos para decir la verdad sirven para decir la mentira”, lo que disloca la idea de que el documental necesariamente es un lugar para la verdad, ya que haciendo uso de los mecanismos que principalmente se usan en los metrajes documentales (imágenes de archivo, testimonios, entrevistas) fueron utilizados para la construcción de una narrativa que reelabora otras lecturas sobre el pasado, dislocando la pasividad con la que nos acercamos a las imágenes en movimiento.

Otro punto respecto a esta discusión sobre un *Tigre de Papel* lo encuentro en lo que Fontcuberta (2011) menciona:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. (p.20)

Si toda fotografía miente y en este caso lo paso a imágenes en movimiento al tratarse de un metraje, lo que tendría principal foco de atención y siguiendo la línea del autor, no sería solamente la mentira inevitable que la imagen en movimiento trae consigo al enmarcar una parte de la “realidad”, sino la dirección ética de su realizador. Ospina en la Cátedra Inaugural 2017-I para la Maestría en Estudios Artísticos - Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas menciona: “el cine y el video los entiendo desde su capacidad de registrar las cosas que están en tránsito de morir o desaparecer”, enfatizando en su valor para la conservación de narrativas que dan lugar para hablar de temas que antes no eran posibles mencionar, más allá de discutir solamente si se tratar de algo real o no.

Por ejemplo, en los 80's que es cuando desaparece Figueroa, curiosamente es la misma época en la que Julio César Turbay Ayala (1978-1982) “expidió el Decreto 1923 a través del cual se adoptó el Estatuto de Seguridad [...] Con este, el Gobierno permitió la violación de los derechos humanos con métodos similares a los de las dictaduras del Cono Sur”<sup>8</sup>. El precursor del collage desaparece en una época en la que la caballeriza del entonces presidente de Colombia ocasionó varias detenciones y encarcelamientos a varias personas relacionadas con las artes y la cultura. *Un Tigre de Papel* (2008) toma como excusa un personaje ficticio para hablar de las coyunturas políticas que atravesaba el país, en el que “el buen fotógrafo es el que miente bien la verdad” (Fontcuberta, 2011, p.10), dejando claro que Ospina por medio de un *Tigre de Papel* revela sentidos que a lo mejor en la muestra de una “realidad” inmediata no se encontrarían.

Ahora bien, respecto al relato ficcional, López (2014) menciona que “tiene que ver en cuanto al storytelling, con la creación, invención y construcción de narrativas históricas” (p.519), la narración de los medios televisivos, noticieros y producciones audiovisuales, responden a una intencionalidad que si bien podrían ejercer un manejo entre la ficción y la realidad para ofrecer una información “objetiva”, distan de ella. La perspectiva y orientación de quien construye las imágenes responden a una *ficcionalización de la realidad*, un *Mal de archivo* en el que el *arconte* selecciona qué se muestra y qué se omite (Derrida, 1997), por lo que, nuestro acercamiento a las imágenes en movimiento no debe recaer en una exigencia de veracidad, sino a una lectura crítica respecto a su retórica.

En este orden de ideas, tanto *Cesó la horrible noche* (2013) como *Un Tigre de Papel* (2008) exponen la posibilidad de generar una narrativa respecto a la historia que como menciona Ricoeur (1999), la historia no se distancia del relato mediante la ficción, sino más bien por su indagación:

La historia consiste en llevar a cabo una indagación, una *inquiry*, una *Forschung*. Su intencionalidad específica reside en dicha indagación. ¿Qué quiere decir esto? Que por mucho que sea fruto de la ficción, de la ideología o de una institución, la historia ha de amoldarse a una exigencia específica: el archivo. Desde luego, esa exigencia es un componente de la indagación, pero añade una preocupación inversa a la del juego que

---

<sup>8</sup> Extraído de la página web de la Comisión de la Verdad: <https://www.comisiondelaverdad.co/el-estatuto-de-seguridad>

caracteriza la ficción literaria: juego con el tiempo, la distancia, con la perspectiva o con la voz. (p.199)

El archivo trata de dislocar con la ficción y la ideología del relato. La exigencia del archivo se presenta en su “nivel léxico” al ser inaudito e inédito, “no porque sean ficticios, sino porque precisamente fueron reales. Por lo tanto, por paradójico que sea lo que sucedió se confunde con la ficción” (Ricoeur, 1999, p.180), alterando la comprensión del mismo, de manera que, se resaltan de ambos metrajes el nivel de indagación con los que ambos ejemplos juegan, por un lado, un metraje que por medio de material de archivo reconstruye un acontecimiento como ‘El Bogotazo’ y por el otro, mostrar momentos “verídicos” como un juego de apariencias para hablar de la situación política del país.

Si bien el interés del presente trabajo de grado no recae en analizar a profundidad estas problemáticas que representa el archivo en cuanto a temas de representación y narrativas de la historia en el audiovisual, sí resulta indispensable mencionarlo, ya que hablamos de un mecanismo que construye discursos y nociones de realidad. El audiovisual es un marco en el que los límites entre realidad y ficción son difusos, esto representa a su vez una serie de debates frente a los intereses políticos en temas de representación y la formación de nociones de realidad en la construcción y recepción de imágenes en movimiento.

### **Archivo y conflicto armado en el audiovisual: del silencio a la pirotecnia**

A lo largo del tiempo, historiadores han dividido la violencia en Colombia en varios sucesos y años. Autores como Nicanor Restrepo en su libro, *Derecho a la Esperanza* de 1999, datan la transformación de la violencia bipartidista entre conservadores y liberales a la insurgencia armada contra el Estado con el surgimiento de las Farc-ep en Marquetalia en el año 1964. El nacimiento de la guerrilla campesina se establece como una respuesta política a las intervenciones y hostilidades militares en varias zonas rurales del país. Este enfrentamiento dio el nacimiento de más grupos insurgentes como el ELN y el EPL en los 60's. Sin embargo, ante el movimiento armado activo de los grupos revolucionarios, para la época de los 80's surge el paramilitarismo como respuesta a la insurgencia y el miedo de la oligarquía y terratenientes con un posible establecimiento del comunismo en el país.

Para adentrarnos en la incidencia de esta nueva etapa del conflicto armado, es preciso remontarnos al conflicto entre liberales y conservadores, quienes durante décadas disputaron una guerra civil por el poder del país, este periodo se denominó La Violencia. En medio de la guerra bipartidista se realiza la firma del Frente Nacional en 1958 en el mandato de Rojas Pinilla en el que la mayoría de personas votaron “sí” con la intención de que terminara la violencia y hubiera un equilibrio de poderes entre el partido Liberal y Conservador. Sin embargo, La Comisión de La Verdad (2022) en su informe final *No matarás* señala lo siguiente:

Este arreglo entre los partidos Liberal y Conservador, para repartirse el poder de manera paritaria, desconoció que en la sociedad había otros actores políticos, especialmente de izquierda, como el Partido Comunista Colombiano (PCC) y los líderes agrarios (o considerados «bandoleros»). En algunos de estos sectores se radicalizó la percepción de que las armas eran el único camino para obtener las reformas saboteadas en momentos anteriores. (p.76)

Dicho pacto no significó un cambio significativo respecto al sistema oligárquico colombiano, más bien contribuyó a la unificación de los diferentes sectores de la clase dominante. Esta agitación en Colombia hacía parte de un contexto en el que América Latina empezaba a encontrar una solución en la insurgencia con el referente de la Revolución Cubana, “esto repercutirá positivamente en la aparición de grupos armados que buscan disputar el poder político al Estado colombiano, en aras de una revolución y transformación estructural del mismo (Ríos, 2023, p.50), dando paso a una nueva forma del conflicto donde las armas ya no eran solamente de autodefensa, sino como una lucha armada por la toma del poder. Asimismo, este síntoma insurgente que nacía principalmente en la ruralidad colombiana enfrentaba un mayor crecimiento en el que la tasa de homicidios aumentó drásticamente en 1963 según señala la Comisión de La Verdad (2022) en consecuencia del crecimiento paulatino y reorganizado de las guerrillas en el territorio, “pasó de conflictos armados residuales en algunas regiones a un conflicto armado interno de carácter nacional” (p.79).

El conflicto se presenta en lo que Lozano (2006) menciona como un ‘fenómeno histórico y social’ impuesto por las élites, de allí se desprende en el marco del conflicto la llegada del narcotráfico con el aumento de las guerrillas y el paramilitarismo. “Entre 1996 y 2005, la guerra alcanzó su máxima expresión, extensión y niveles de victimización. El conflicto armado se transformó en una disputa a sangre y fuego por las tierras, el territorio y el poder local” (CNMH, 2013, p.156). Se

trató de un periodo en el que las relaciones entre la población civil y los grupos armados, que ya no partía desde la relación por medio de la persuasión, instalaron mecanismos de intimidación, agresión y muerte.

En esta nueva etapa del conflicto que se denominó el recrudecimiento de la guerra, las masacres se transformaron en mecanismos comunes ejercidos principalmente por el paramilitarismo, ocasionando así múltiples éxodos a lo largo del país como consecuencia a lo que señala el CNMH (2013) en su informe:

Entre las varias razones que permitieron el resurgimiento del paramilitarismo, una primera es el hecho de que el Gobierno restableciera un esquema legal para las autodefensas 133 a través de las Cooperativas de Vigilancia y Seguridad Privada (Decreto 356 de 1994), más conocidas como las Convivir. (p.158)

Dando paso así a la operación de grupos con antecedentes en violaciones de derechos humanos o con nexos con el narcotráfico que al ir aumentando las Convivir se fueron desplazando a la clandestinidad engrosando el brazo del paramilitarismo, trayendo consigo una política de aniquilación de la insurgencia y cualquier ala ideológica del comunismo. Para el año 2002 después del fracaso de los diálogos de paz entre las Farc-ep y el gobierno de Pastrana dio paso a la elección de Álvaro Uribe Vélez, que gracias a sus políticas de Defensa y Seguridad Democrática, ocasionó su reelección en el año 2006 (CNMH, 2013). Dichas políticas consistían en una recuperación del territorio por medio de acciones militares desconociendo cualquier postura política o ideológica de los grupos insurgentes, provocando que no se realizara ningún tipo de diálogo.

En el periodo del gobierno de Uribe, se establecieron múltiples presiones e incentivos a las fuerzas militares con la finalidad de tener resultados notorios en cuanto al exterminio de la insurgencia en el país. Esto desencadenó comportamientos criminales como lo fueron las ejecuciones extrajudiciales, mal llamadas “falsos positivos” que desde el 2002 hasta el 2008 –periodo del mandato presidencial de Uribe– se evidenció el aumento de siete veces la cantidad de ejecuciones extrajudiciales en comparación de años anteriores, realizadas por parte del Ejército Nacional en varias ocasiones con el apoyo de grupos paramilitares (Comisión de La Verdad, 2022).

Las ejecuciones extrajudiciales son ejecuciones bajo la modalidad de combates simulados, donde, personas son asesinadas señalándolas como miembros de grupos guerrilleros. Allí los cuerpos son manipulados, uniformados con prendas militares y desaparecidos o abandonados en montañas o zonas rurales como resultado positivo de bajas en combate. Asimismo, cabe mencionar que dichas acciones criminales tomaron el apoyo de gran parte de la sociedad civil colombiana gracias a la difusión maquinada y sesgada de los medios de comunicación donde tenían lugar los mensajes patrióticos que anunciaba en ese momento Uribe, comunicando públicamente que la guerra contra las guerrillas era una responsabilidad no solo en la construcción de una nación y el progreso sino como un trabajo solidario entre la población civil y la fuerza pública.

el llamamiento a la movilización general de la sociedad tomaba ribetes de guerra patria, pues el rol de la población civil en la lucha contra el terrorismo fue señalado por el presidente Álvaro Uribe en los siguientes términos, en el año 2003: “Los colombianos no cederemos ante esa amenaza. La vamos a derrotar con la colaboración de la ciudadanía. El concepto clave aquí es solidaridad. Solidaridad entre los ciudadanos y solidaridad con la fuerza pública” (CNMH, 2013)

Por otro lado, en este fenómeno del conflicto armado recae además la responsabilidad de las imágenes en movimiento, por lo que conviene preguntarnos: ¿Cuál es el interés del audiovisual en hablar del conflicto? y ¿en qué incide que el audiovisual hable del conflicto armado en Colombia? Con la intención de indagar en ambas cuestiones, se abordarán dos películas colombianas sobre las ejecuciones extrajudiciales: *Silencio en El Paraíso* (2011) y *Pirotecnia* (2019) con la finalidad de indagar sobre la capacidad del audiovisual en interpretar el pasado y cómo a través de él es posible o no tener una lectura crítica frente a las imágenes de la violencia.

### **“Vaya al cielo en El Paraíso, el único lugar donde todos quieren estar unos encima de otros”**

*Silencio en el paraíso* es una película dirigida por Colbert García estrenada en el año 2011. Basada en hechos reales, muestra la historia de Ronald, un muchacho habitante del barrio El Paraíso en Ciudad Bolívar, quien, por su condición social y necesidad de conseguir una mejor calidad de vida, es secuestrado por miembros del Ejército Nacional para desaparecerlo y obtener recompensas por su muerte<sup>9</sup>. Esta historia se enmarca en la realidad social de algunas zonas urbanas del sur de

---

<sup>9</sup>Extraído de la página web de Señal Colombia: <https://www.senalcolombia.tv/cine/pelicula-silencio-paraiso-falsos-positivos>

Bogotá en las que miembros de la fuerza pública, sacando provecho de las condiciones de los jóvenes, organizaron una operación criminal que con el tiempo se conocería como “falsos positivos”.

La ambientación del metraje se enmarca en el barrio El Paraíso en medio de condiciones de desigualdad social y precariedad, allí el metraje construirá un universo ficticio desde la construcción de personajes y un contexto social inspirado en la Colombia de los años 2002 y 2008. En ese sentido, he extraído fotogramas del metraje con la finalidad de profundizar en la forma como retrata dicho acontecimiento que se observa a continuación en las siguientes páginas de mi libreta de investigación.



Joven de barrio popular (El Paraíso)

Ronald - personaje principal  
→ Trabaja haciendo propaganda a negocios del barrio  
→ Primer momento del metraje



Película de ficción

- olvido - [Silencio en el Paraíso]  
↓  
Ciudad Bolívar



Problemáticas Sociales

→ Identificación de problemas sociales en el barrio El Paraíso  
→ Hombre sobre torre de luz apuntando con un arma al cielo  
→ Jóvenes Pandilleros



Conexión espiritual y religiosa

↓  
la representación de la virgen es relevante a la construcción del personaje (Ronald)

↓  
Siempre está colgada en su bicicleta

[El Paraíso] → Cielo  
→ Barrio Popular



Relación familiar

→ Relación Madre e hijo

→ Diferencia de resignación ante la falta de dinero.

Bayes en combato

Vacunas



"Jóvenes problemáticos"

Control barrial

↓  
No hay conexiones visibles en el metraje con grupos armados.

Habla de un motel pero se relaciona con la marginación por la creación

Hablan de una recompensa que pueden ganar si consiguen [B más]

↓  
[Permisos Ascensos Dinero]



Fuerzas militares en cubierto (vestidos de civil)

Primera aparición de agentes militares

→ Aparece clandestinamente

→ Diálogos a clave.

Reserva a lo largo del metraje:

"Vaya al cielo en El Paraíso, el único lugar donde unos quieren estar encima de otros."

Imagen 6. Página de mi libreta de investigación.

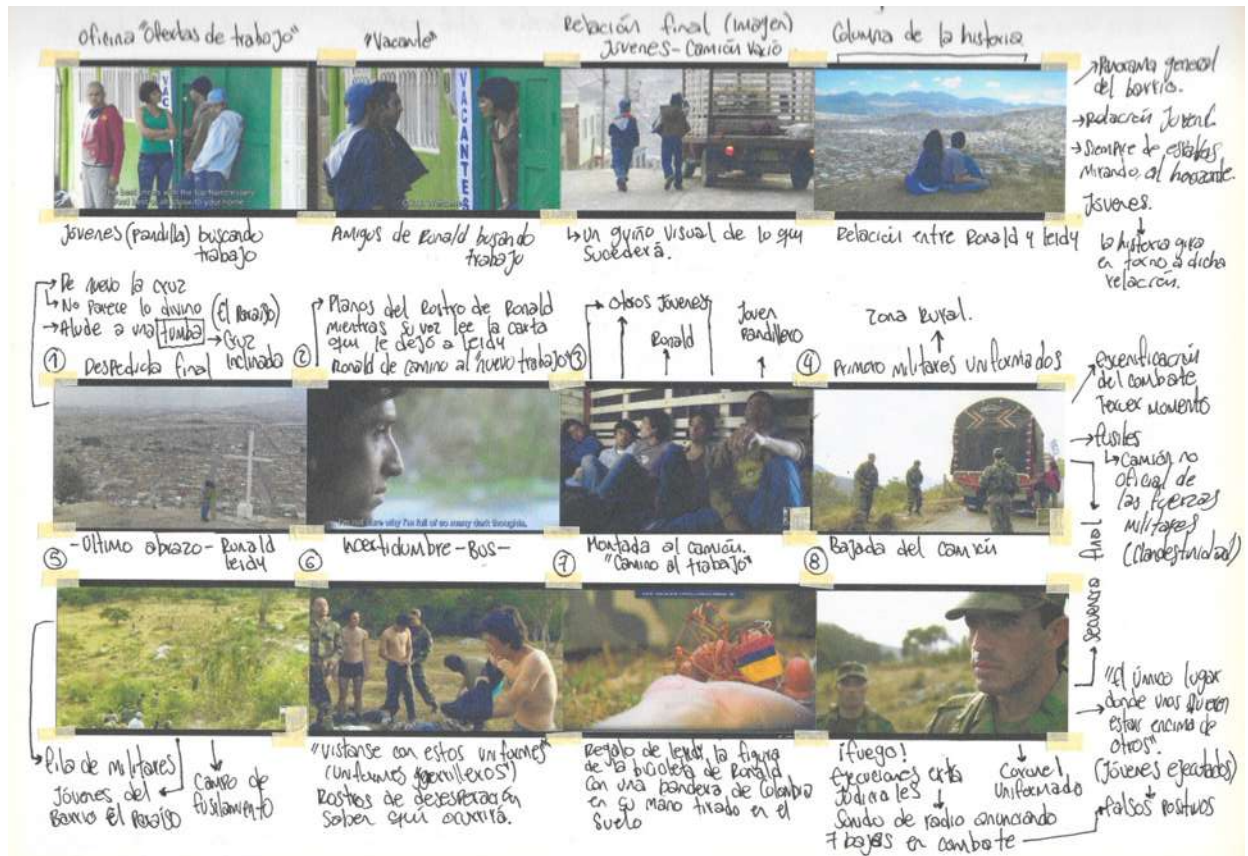


Imagen 7. Página de mi libreta de investigación.

Colbert, director de la película en una entrevista a RTVC menciona que antes de realizar el metraje ya habían condenados por falsos positivos, no se trataba de suposiciones o indicios, “era real, no era ficción”<sup>10</sup>, por lo que propone una obra espejo en la que se mirara la sociedad en torno a lo que ha sucedido y que al día de hoy, menciona el director, se repite. Además, señala la sensación que le ocasionaba escuchar a las madres de Soacha al hablar de sus hijos desaparecidos por la fuerza pública, por lo que tomó la decisión de contar esta historia como parte de un suceso que debe ser recordado.

*Silencio en El Paraíso* (2011) hace una presentación y contextualización de la situación social de El Paraíso a través de sus cuatro fotogramas iniciales: un plano general de un barrio que se torna opaco entre el rojizo y los grises del ladrillo y el cemento en medio de las lomas de Bogotá. En el segundo vemos por primera vez a Ronald sobre una bicicleta hablando por un megáfono. El tercero es la imagen de la Virgen María que siempre está en su bicicleta y por último, tres jóvenes subiendo

<sup>10</sup> Extraído de la cuenta de YouTube de RTVC Play: [https://youtu.be/tf\\_0gOoZ9zw?si=4F4TNVFO6zGWnl-T](https://youtu.be/tf_0gOoZ9zw?si=4F4TNVFO6zGWnl-T)

una antena de energía, uno de ellos apunta al cielo y dispara tres veces. Aparece el título de la obra en fondo negro. Estos primeros momentos del metraje direccionan decisivamente un espacio con problemas sociales en medio de violencia.

La base del metraje se establece en medio de las problemáticas sociales como las vacunas realizadas por grupos paramilitares, guerrillas y pandillas, envolviendo el barrio y a sus habitantes en múltiples tensiones que no les permitirán estar tranquilos. En paralelo, aparecen dos hombres, uno de ellos llama al otro por general, mientras este le dice que deben hablar bajo perfil dejando claro que se trata de integrantes del Ejército Nacional. No obstante, su corporalidad es tensa y parecen estar ocultos en medio de su ropa civil. La conversación concluye en que necesitan ocho más recordando que eso significa para ellos ascensos, dinero y permisos. Mencionan una fecha: jueves 4 a las 17 horas.

El metraje no alude directamente a una cronología concreta, sin embargo, hay varios elementos que lo ubican entre el año 2002 y 2008, como el plano general en el que se ve El Paraíso de noche mientras se escucha la radio anunciando que “a lo largo del año han caído cerca de 300 terroristas”. Cada elemento en el metraje como la relación problemática de Ronald con su familia, su amorío con Leidy, una pelada del barrio y la falta de dinero, se establece como una cadena de consecuencias que llevarán a Ronald a conseguir cualquier tipo de trabajo, como muchos de sus amigos y jóvenes que viven en las mismas condiciones.

Una tarde llega una agencia de empleo atendida por Susana, una mujer que tiene una relación con el coronel y quien será la encargada de reclutar personal para el trabajo. A lo largo del metraje se ven a varios jóvenes hablando con Susana, entre ellos los amigos de Ronald y los jóvenes que hacen parte de la pandilla del barrio. En medio de la conexión que empieza a sentir Susana por Ronald la primera vez que lo ve, le dice que no es un trabajo para él porque es muy lejos de su familia, no obstante, sus amigos a los que sí les dieron dicha vacante de trabajo le mencionan que es simplemente cuidar una finca por dos semanas donde el pago es una buena cantidad de dinero con la que podría mejorar sus condiciones de vida.

La falta de dinero y el robo de su bicicleta hacen que Ronald se desespere aún más por encontrar un trabajo. Al hablar con su mejor amigo le dice que Susana le dio la vacante pero que no la tomará porque consiguió otro mejor trabajo por lo que le dice que la tome él. Cuando se acercan a la

agencia de empleo para comunicar el cambio que hicieron, Susana monta todo en un camión y se va en un taxi. Al ver a Ronald, le dice que haga lo que quiera y se va. Ronald decide que tomarán el trabajo con tal de salir por un momento de todos los problemas que tiene en el barrio.

Allí inicia la última secuencia que será la más icónica del metraje, cuando Ronald, al llegar al punto donde supuestamente lo recogerán para llevarlo a la finca, le preguntan: ¿viene para lo del trabajo? Lo montan en un camión y se encuentra con dos integrantes de la pandilla de su barrio. Allí en ese intercambio de planos suena su voz en off que hace parte de una carta que le dejó a Leidy como regalo de despedida:

Ronald: No sé por qué estoy lleno como de oscuros presagios y esperando como un destino desconocido, pero temible a veces. Casi siempre no puedo creer en tanta dicha que me da, como si no la mereciera, como si mis pecados se sumaran a los de muchos. Creo que solo por ser quienes somos y nacer donde hemos nacido no tenemos derecho a la felicidad y apenas tenemos derecho a los sueños. Silencio en El Paraíso

Las últimas frases de él terminan con la llegada de todos a un campo en frente de un pelotón de fusilamientos, son obligados a ponerse prendas guerrilleras y ahí mismo el capitán da la orden: ¡Fuego! Al finalizar, los créditos muestran la cantidad de jóvenes desaparecidos como ejecuciones extrajudiciales por la fuerza pública identificados hasta ese entonces en 1.800 jóvenes, terminando con el testimonio de 4 madres de Soacha que dicen cómo su hijo fue desaparecido con falsas promesas de trabajo y engaños.

En este punto, el audiovisual empieza a recobrar un valor que va más allá de sus cualidades cinematográficas, pues no solo se inscribe en criterios en los que se suelen valorar películas históricas –metrajes que retratan un acontecimiento específico–. Pues requiere además, una lectura que recaer en su narrativa en medio del discurso: los personajes y escenarios que se establecen como un lugar para hablar del pasado. Al respecto, Acosta (1995), con relación al valor histórico del cine, menciona lo siguiente:

En sus comienzos se aventuró con timidez a definir métodos de análisis para películas de carácter histórico, pero con ello entendió que no sólo las películas de este género le proporcionaban información valiosa, sino que también los montajes dramáticos, cómicos y

de suspenso podían aportar grandes datos de momentos, temas y personajes específicos de la historia. El cine, dice Ferro, es fuente y a la vez agente de la historia. (p.125)

Se transforma en agente porque se presenta como disciplina utilizada por múltiples campos como la antropología, la publicidad y demás que necesitan registrar imágenes en movimiento y sonido. No obstante, para Pulecio (1999), la cuestión respecto de la relación del cine de ficción con el valor testimonial recae en que no se presenta una relación fidedigna de los acontecimientos, sino todo lo contrario, se encuentra mediatizada subjetivamente como parte de una representación de la realidad. “Su lugar quizá pertenezca a un imaginario que le sirva de base en el grado del realismo que le sirva de fuente y de apoyo y que de esa manera se proyecta en el imaginario colectivo” (p.154), contribuyendo en una forma de crear en torno al tema una convergencia de situaciones.

Además, en este punto reconoce una serie de decisiones artísticas como parte de una postura política y la formulación de un pensamiento concreto (Pulecio, 1999). En ese sentido, *Silencio en El Paraíso* (2011) hace un abordaje de un problema que nos compete como sociedad colombiana, al hablar de algo que ya estaba ocurriendo, como lo señala Colbert, donde existen casos de personas condenadas por falsos positivos. Por lo que esta situación insinuó un lugar propicio para hablar de una realidad social desde la construcción ambientada de las consecuencias que darán paso a cómo operaron las fuerzas militares en los barrios del sur de Bogotá y Soacha. Resuena entonces una frase que acompaña incesantemente gran parte del metraje: “vaya al cielo en El Paraíso, el único lugar donde todos quieren estar unos encima de otros”.

Esto me remonta a la imagen final del metraje como si se tratara de una alegoría terrorífica de los cuerpos amontonados de los jóvenes al ser fusilados. De nuevo la frase “el único lugar donde todos quieren estar unos encima de otros” mientras observamos el rostro del general uniformado y en el fondo los cuerpos de los jóvenes “guerrilleros” unos encima de otros. Recuerdo que la primera vez que vi esta película no tenía mucho conocimiento sobre los falsos positivos, pero me atravesaba una realidad, la limpieza social y las vacunas. Crecí en un barrio al sur de Bogotá donde las paredes de las casas tenían las frases “limpieza social y escóndanse ratas” junto con panfletos con los nombres de personas que no conocía, pero que describían como sapos, ladrones y vagos.

Para aquel entonces salir a las 10 de la noche no era posible. Años después empecé a hacer parte de una casa de la juventud adscrita al PCC y a la JUCO, en algún momento en medio de tensiones

políticas, las denominadas Águilas Negras, un bloque paramilitar que opera en zonas urbanas y rurales del país, panfletearon el barrio señalando el trabajo de las casas juveniles y de acción comunitaria como objetivo militar señalando muerte a ... En la actualidad varias de esas casas juveniles ya no existen por diferentes motivos, sin embargo, sigue la limpieza social y las vacunas en el barrio.

Lo que retrata *Silencio en El Paraíso* es todo un contexto social, político y económico que no me es ajeno y que resalta la realidad que seguimos viviendo varios jóvenes y familias en el país. El barrio, “el único lugar donde todos quieren estar unos encima de otros”, como si nuestra razón de vida fuera la de ser un objetivo militar, como si nuestra posibilidad de soñar fueran tan fácil de arrebatar. Visitar el cine de hace quince años sobre el conflicto armado es una oportunidad para cuestionar las atrocidades que la guerra nos ha dejado como sociedad, pero también es un momento para abrirle paso a la memoria y el abordaje de las problemáticas actuales en nuestros territorios.

El papel del cine en Colombia, por parte de muchos de sus creadores, responde a una búsqueda por comprender los agujeros negros de la memoria, en palabras de Jelin (2012), que va configurando una visión del conflicto armado frente a su influencia y la construcción de nuevas narrativas, ¿cuáles son entonces (si es que existen) estas otras narrativas? Con la intención de indagar en esta pregunta, a continuación se hará el abordaje de la película *Pirotecnia* (2019).

### **Escenificación del acto violento en *Pirotecnia***

*Pirotecnia* es un documental realizado en el año 2019 dirigido por Federico Atehortúa con la intención de hacer un recorrido histórico sobre el nacimiento del cine en Colombia atribuido al registro fotográfico de la ejecución de cuatro hombres por el intento de asesinato del entonces presidente Rafael Reyes el 6 de marzo de 1906. Sin embargo, mientras Atehortúa desarrollaba el metraje, su madre sufre un episodio de mutismo. Esta crisis familiar le da otro tono a la película y hace que indague sobre la situación de su madre, encontrando en sus archivos filmicos una obra de teatro infantil en la que él aparece haciendo el papel de un falso guerrillero capturado. Dicho

hallazgo lo llevó a explorar la relación que existe entre los eventos trágicos de la historia como los falsos positivos y el origen del cine en Colombia<sup>11</sup>.

Este metraje toma relevancia porque al igual que *Silencio en El Paraíso* (2011) habla de un hecho doloroso como lo fueron las ejecuciones extrajudiciales, pero en esta ocasión, cada una de estas relaciones tomará otro tono profundizando en la incidencia que tiene la construcción de imágenes violentas de la guerra como proyecto de nación y la construcción de una estética de lo atroz como síntoma de una sociedad sesgada por los medios de comunicación. Por esa razón, con la finalidad de indagar en estas relaciones entre el conflicto armado y las imágenes en movimiento, se presentan a continuación dos páginas de mi libreta de investigación donde analizo más a fondo algunos elementos discursivos desde imagen y sonido con los cuales *Pirotecnia* (2019) tensiona la representación de actos violentos.

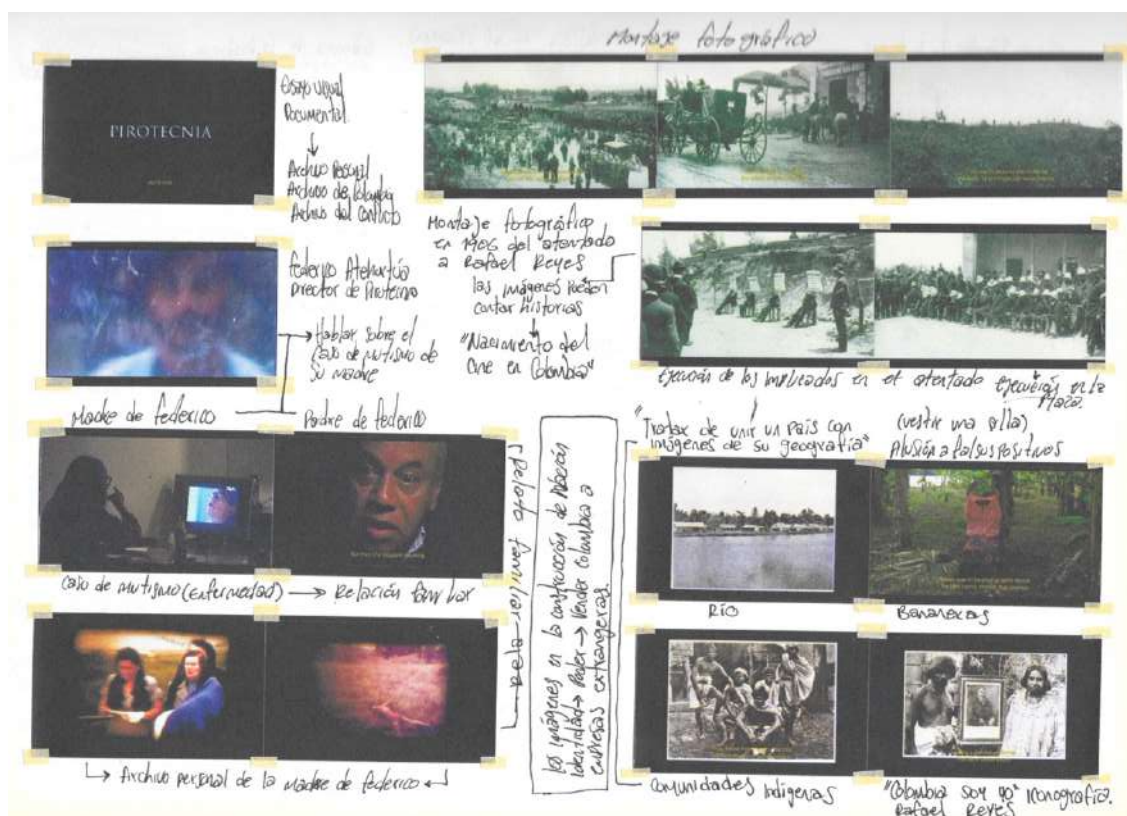


Imagen 8. Página de mi libreta de investigación.

<sup>11</sup> Extraído de la página de Proimágenes:

[https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/peliculas\\_colombianas/pelicula\\_plantilla.php?id\\_pelicula=2642](https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2642)

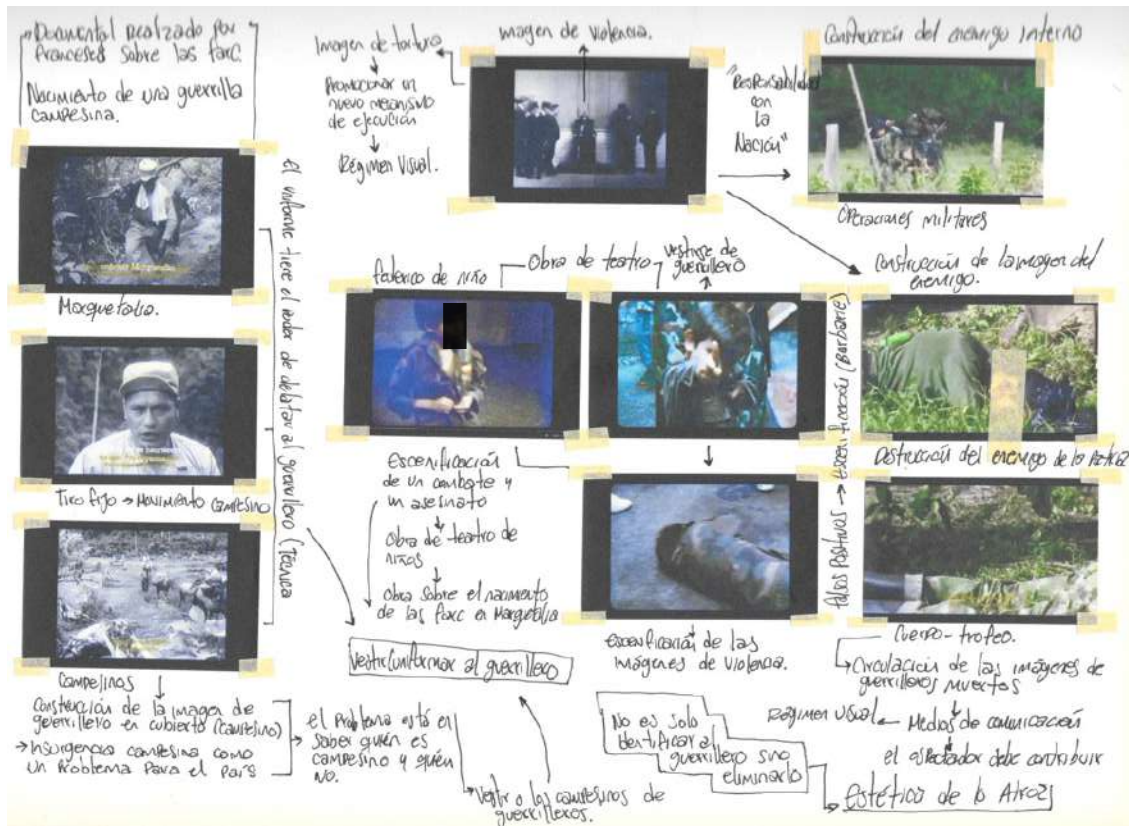


Imagen 9. Página de mi libreta de investigación.

El documental inicia con la confesión de un exmilitar (como lo sugiere el metraje) mencionando que llevaba tres años prestando servicio militar hasta que lo echaron por desacatar la orden de enterrar unos cuerpos. Al contrario, decidió vendérselos a unas personas que le dijeron que era para una obra de teatro y que nadie se iba a enterar. Con el tiempo se dio cuenta de que eran para disfrazarlos de guerrilleros y dejarlos en las montañas como si fueran caídos en combate, registrándolos como positivos.

Del primer momento del metraje resuena la frase “una obra de teatro”. A lo largo del metraje se tensiona el lugar de la escenificación de actos violentos y el valor que este ha tomado en las imágenes, como el caso de la primera narración con soporte fotográfico que tuvo lugar en 1906 donde el fotógrafo Lino Lara junto con el comandante Pedro Pedraza recrean el intento de asesinato del para entonces presidente Rafael Reyes con la intención de contar una historia que le llegara al público colombiano. Dicha narración está compuesta por 22 fotografías de las cuales 18 corresponden a montajes teatrales, a este momento se le atribuye el nacimiento del cine en Colombia.

Una primera tensión gira en torno al relato de “verdad”, generando tensiones entre la realidad y la ficción y la posición de las imágenes que, como menciona Didi-Huberman (2008), no solo se presentan como simples representaciones de mundo, sino que tienen incidencias políticas y éticas respecto a los hechos. Revelan un sentido de poder en torno a la construcción de un sentido de realidad. Al respecto, Atehortúa menciona en una entrevista realizada por la Cinemateca de Bogotá en el año 2021, que el eje principal de *Pirotecnia* (2019) recae en preguntarse por la representación de la violencia, además de la incidencia que tiene en un público que ha vivido el conflicto armado a través de las imágenes de la televisión, por lo que, parte de su propuesta estética con el metraje es el cambio de cuadros y momentos simulando un televisor que cambia de canal.

Asimismo, resalta un valor crucial para pensar no solo la relación de la repercusión de la imagen sino la del espectador al mencionar que al hablar de los falsos positivos, pareciese que se trata de crímenes que están direccionados a terceros, es decir, la importancia no recae solamente en el acto de asesinar a un joven, sino que implica la situación del espectador como receptor de las imágenes de guerrilleros muertos<sup>12</sup>.

Este lugar principalmente lo van a tomar las imágenes y los medios de comunicación en los cuales son mediatizadas dichas imágenes, donde “el interés mediático por el crimen y el delito reafirma un tipo de consenso social basado en alentar el pánico moral contra la inseguridad, encarnada en la figura «desviada» del criminal” (Bonilla & Tamayo, 2007, p.47). Pensar la escenificación de actos violentos en la imagen deja claro que los medios de comunicación articulan imaginarios que trascienden en la opinión pública con un direccionamiento ideológico que construye lo que López (2014) resalta como la construcción de una opinión pública.

Los medios, antes que un foro plural abierto de deliberación y de confrontación de distintas opiniones y versiones acerca de nuestros conflictos y de nuestra historia, han tendido a reducir y a cerrar el espectro discursivo y la diversidad de voces y a operar como instancias de dominación y de control político y social de la opinión. (p.55)

Atehortúa, en la misma entrevista, menciona la tensión en la expresión del guerrillero muerto: el rol de la imagen audiovisual en la realidad colombiana recae en un punto de enunciación. Las

---

<sup>12</sup> Extraído de: <https://www.youtube.com/live/VPcr8Dee3k8>

afecciones de la guerra se construyen en parte en el campo de las imágenes y cómo las hemos contado. La imagen del guerrillero muerto entra en una instancia cultural al mostrarse al público indicando que es una responsabilidad de todos. Asimismo, en medio de esta retórica pone de ejemplo el uso de la imagen de Ingrid Betancourt al ser secuestrada. Emocionalmente, se explota esta serie de imágenes, forjando así una imagen de odio hacia las guerrillas, lo mismo pasa con la imagen del falso positivo.

En la televisión se presenta un cambio en el que ya no es la identificación del guerrillero encubierto en pueblos campesinos como ocurría en los inicios del nacimiento de las Farc-ep, sino que ahora recae en verlo muerto, esta idea se potencia con el proyecto político de Seguridad Democrática, que como menciona López (2014) en torno a la comunicación gubernamental de dicha política con relación al cuerpo-trofeo:

Este cambio en la visibilidad televisiva de nuestras macroviolencias, que quizás pueden estar ligado a un cierto distanciamiento del periodismo de televisión de la práctica de cruda exhibición de los cadáveres como trofeos de guerra (estimulada en los años anteriores por la oficialidad militar como demostración de sus éxitos en las operaciones contrainsurgentes), es importante tenerlo en cuenta pues puede haber incidido en una mayor sensación colectiva de seguridad por parte de los colombianos durante los años de gobierno de Uribe Vélez. (p.119)

Esta imagen o presencia de macroviolencias como menciona el autor, se relaciona con el valor de una estética de lo atroz, un gusto manifiesto y latente por la muerte de la otredad que como menciona Barrero (2011), es un sentido de destruir o de derrotar al enemigo por parte de las esferas del poder que se reproducen en los medios de comunicación donde aquello que se presenta como comunicado o noticia parte de una intención política direccionada a la gran masa de espectadores de la barbarie y la atrocidad que disponen de dos posturas:

1) todo aquel que se atreva a contrariar este tipo de proyectos neofascistas correrá con la misma suerte, y 2) quienes llevan a cabo este tipo de atrocidades son verdaderos héroes que merecen ser queridos y adorados por la sociedad. (p.112)

Es de esta manera que millones de personas “rinden culto a la atrocidad sin ni siquiera percatarse de ello, pues el efecto es una especie de encantamiento social que destruye la capacidad crítica en el sujeto e instala la sentimentalización ingenua a nivel masivo” (Barrero, p.121). La incidencia en la construcción del enemigo interno se destruye, se deshumaniza, se exige de él la aniquilación y en medio de la propagación mediática de estas imágenes, se alimenta la idea de destrucción sin importar las consecuencias ni las intenciones. La misma imagen pide su reproducción dominando el imaginario de la opinión pública.

Así, advierten una incapacidad para distinguir entre realidad y ficción (Bonilla & Tamayo, 2007), generando problemáticas en los modos en los que se relacionan estas narrativas sobre la violencia, como el caso de los falsos positivos en torno a la construcción de memorias sobre el conflicto armado. Por ello, el abordaje de este tipo de metrajés en cuanto a archivo permite identificar una serie de elementos que se establecen en medio de un campo discursivo. El cine se relaciona entonces como un campo de tensión en sí y, a su vez, un dispositivo para configurar o desconfigurar, se trata de una doble intencionalidad en la que las imágenes y las narrativas transitan.

Esto se enmarca en lo que postula Rancière (2005) respecto a las políticas estéticas. Para él lo político recae en el reparto de lo sensible, en el caso del audiovisual, esto se manifiesta en las formas en las que se comprenden las imágenes y los modos en que nos acercamos a ellas, poniendo en tela de juicio sus mecanismos de difusión y recepción, dislocando la selección de voces “legítimas” –aquellas que pueden ser escuchadas–. Esto rompe el esquema de quienes median tradicionalmente la representación del conflicto armado como lo son los medios de comunicación: noticieros y el periódico.

Así, el lugar que empieza a tomar el audiovisual fuera de los medios de comunicación, aboga por una conciencia propia respecto a las problemáticas sociales, culturales y políticas del mundo. Es por esto que: “la única subversión que queda consiste en actuar sobre esta indeterminación misma, suspender, en una sociedad abocada al consumo acelerado de signos, el sentido del protocolo de lectura de los signos” (Rancière. 2005, p.44), llevando el valor del arte en lo que el autor cataloga ‘inventario’, una segunda forma del arte en el que el ensamble heterogéneo de signos se presenta como huellas de la historia a través de aquello que es representado en imágenes en movimiento desde una multiplicidad de lectura. En este punto,

El artista se dedica a hacer visibles en el espacio reservado del arte estas artes de hacer que existen dispersas en las sociedades. Mediante esta doble vocación del inventario, la vocación política/polémica del arte crítico tiende a transformarse en vocación social/comunitaria. (p.46)

En ese sentido, surge la pregunta por nuevas formas de narrar, por una gramática que sostenga el valor de una repartición sensible propia del mundo, con un disenso respecto a cómo se naturaliza nuestro acercamiento a las imágenes, desde qué lugares se habla y quiénes hablan en esos espacios de enunciación, ¿cuál es entonces el régimen de visualidad del audiovisual sobre el conflicto armado? El arte, en este punto, en palabras de Rancière (2005), repercute en una política que se torna sensible respecto a nuestra cercanía con el mundo y el lugar que toma el arte –en este caso el audiovisual– en la repartición de los sentidos a las comunidades, quienes se referencian en las imágenes y los sonidos que aparecen en pantalla.

Por otro lado, la comprensión del audiovisual en cuanto a archivo ha mostrado hasta el momento una serie de asuntos en medio de un sistema que establece condiciones de posibilidad del discurso de qué se puede decir y quién puede decirlo en torno a relaciones de poder. Asimismo, como un espacio de negociación de narrativas colectivas que dan forma a las sociedades con incidencia en la cultura según la mirada que se le aplique (Guasch, 2005). De ahí que, sea necesario una reflexión crítica sobre el audiovisual y su capacidad de interpretar el pasado y, sobre todo, las narrativas que se construyen en torno al conflicto armado.

En ese orden de ideas, tanto *Silencio en El Paraíso* (2011) como *Pirotecnia* (2019) se presentan como lugares que aportan discusiones respecto a hechos del pasado en el marco del conflicto armado, como el caso de las ejecuciones extrajudiciales. Resuena entonces la posibilidad de que sean las comunidades y víctimas quienes construyan sus propias imágenes respecto al pasado. Cabe preguntarse entonces, ¿los audiovisuales comunitarios responden a una nueva gramática de la imagen a diferencia de la construcción de los dos metrajés anteriores y las imágenes mediáticas, permitiendo así una autonomía narrativa y un derecho a narrarse a sí mismos?

### **Archivo y audiovisual comunitario**

Al pensar el audiovisual, resulta indispensable reflexionar sobre el sentido de la comunidad y lo comunitario en medio de la creación colectiva, debido a que se presenta como un campo en tensión

que recoge diferentes puntos de vista y producciones que se realizan a muchas manos. Al empezar a concebir la soberanía audiovisual me di cuenta de que, si bien se trata de un término emergente, a lo largo del apartado será notorio que en Latinoamérica llevamos varios años haciendo producción audiovisual sin reconocerlo necesariamente con el apellido de soberanía audiovisual, pero sí como un lugar soberano de desición política que reconoce la relación social y ética del cine con el mundo, que, a su vez, abarca las problemáticas estructurales que la subyugan. Por tal razón, los siguientes apartados pretenden profundizar en las relaciones entre audiovisual y comunidad, además de profundizar en el diálogo respecto a la soberanía audiovisual.

### **Lo comunitario y la comunidad desde una perspectiva crítica**

Para entender a qué nos referimos por audiovisual comunitario, es necesario empezar por comprender el concepto de “comunitario” y “comunidad”. El concepto de comunidad se entiende desde la comprensión de los procesos comunitarios respecto a un horizonte emancipatorio con un sentido del ser y el actuar juntos. No obstante, salta a la vista la amplitud de formas en las que se asumen los conceptos de ‘comunidad’ y ‘comunitario’ “tanto en el lenguaje común y cotidiano de diferentes sectores de la población, como en el lenguaje de las políticas institucionales (gubernamentales o no) orientadas a poblaciones pobres o en alguna condición de exclusión” (Torres, 2014, p. 11). Desde varios tipos de narrativas la comunidad es una de esas palabras que resultan "naturales" y que, por tanto, no requieren mayor aclaración.

La palabra comunidad ha sido relacionada e identificada desde aspectos unitarios y homogéneos de la vida social en la que prevalecen rasgos, intereses y fines comunes, lo cual es frecuente que sea asociado a un terreno pequeño (barrio, localidad, villa) o una población homogénea, generalmente pobre o marginal que comparte alguna propiedad, necesidades e intereses. Para Bauman (2006), la concesión de una comunidad nace de una garantía que a su vez contiene un precio, como menciona el autor, todos los seres humanos requerimos de ‘seguridad’ y ‘libertad’.

El privilegio de «estar en comunidad» tiene un precio, y sólo es inofensivo, incluso invisible, en tanto que la comunidad siga siendo un sueño. El precio se paga con la moneda de la libertad, denominada de formas diversas como «autonomía», «derecho a la autoafirmación» o «derecho a ser uno mismo». (p. VIII)

No obstante, algo que resulta ser una advertencia del autor, es que al encontrarnos en una comunidad bajo su poder, nos exige obediencia a cambio de los servicios que nos ofrece “La desventaja es que si sigues este consejo y mantienes selladas las ventanas, el aire de dentro pronto se viciará y terminará haciéndose opresivo” (p. IX). Por lo tanto, perder la comunidad de cierto modo es perder la seguridad, pero estando en la comunidad perdemos la libertad, el problema radica en el modo en el que se constituyen las comunidades existentes, dificultando una transformación en las contradicciones que se dan entre seguridad y libertad (Bauman, 2006).

Por su parte, frente a estas dicotomías que hacen parte del espectro de ‘comunidad’, Stuart Hall (2013) propone una lectura desde un enfoque cultural y político en el que tensiona la comprensión de identidad colectiva respecto a narrativas dominantes, en el que la comunidad se concibe desde una heterogeneidad a veces contradictoria y en disputa.

Cuando esa instalación de la racionalidad occidental comienza a desaparecer, y a no ser considerada absoluta, desinteresada, objetiva, neutral, científica, empieza a ser vista no como la poderosa verdad, sino como una verdad manchada –una verdad implicada en el juego duro del poder–, cuando eso ocurre estamos ante el cuarto descentramiento de la vieja lógica de la identidad, cuando entendemos de repente que estamos siempre dentro de un sistema de lenguas donde somos parcialmente hablados, dentro del cual y contra el cual siempre estamos posicionados. (Hall, 2013, p.350)

El descentramiento al que hace referencia Hall (2013), disloca el sentido de “verdad” que presupone el discurso occidental racional, “este es el gran descentramiento de la identidad como consecuencia de la relativización del mundo occidental: es el descentramiento de las identidades colectivas” (p.351). Esta identidad proviene de la realidad social y cultural, en la que “las grandes colectividades” establecen nuestras identidades (clase, raza, género y nación), al momento en el que uno sabe de qué raza o clase es, ya sabe su lugar en el universo social (Hall, 2013).

Por otro lado, Torres (2014) señala que lo comunitario la mayoría de veces se concibe como algo homogéneo y unitario asociados principalmente a pequeñas localidades, barrios y veredas, “dicha imagen unitaria y esencialistas de comunidad, invisibiliza las diferentes tensiones, y conflictos propios de todo colectivo o entidad social”. (p.12), por lo que resulta necesaria una emergencia de imágenes defensivas y alternativas de comunidad que nacen en lugares donde la convivencia

humana es puesta en peligro por la irrupción capitalista o del Estado, o para pensarla como algo que puede construirse como una promesa que se hará realidad en el futuro.

Por su parte, Porto-Gonçalves y Hurtado (2022), mencionan para entender la incidencia de las acciones comunitarias es necesario comprender el valor del territorio como instrumento del discurso divisorio social por parte del estado:

La verdad, el territorio estaba naturalizado como base natural del estado, lo que implica decir que una determinada forma de organización geográfica de las relaciones sociales y de poder, el estado territorial, mal llamado estado-nación, no estaba en debate, no estaba en discusión. El territorio al ser naturalizado naturalizaba las relaciones de poder y, así sacaba las relaciones sociales y de poder del debate político. Es de ahí que emanan grupos/clases sociales cuya existencia era negada por la colonialidad del saber y del poder que sobreviven al fin del colonialismo como proceso histórico datado, teniendo en cuenta su supervivencia como colonialismo. (p.2)

Esto se ancla con la importancia del concepto comunidad como un tema de estudio a finales del siglo XIX que “coincidió con la consolidación del sistema capitalista en Europa, el cual traía consigo la destrucción de formas y vínculos comunitarios en el mundo rural y el deterioro y envilecimiento de la vida de los trabajadores de las ciudades” (Torres, 2014, p.14), pero al mismo tiempo existe un movimiento desde los márgenes en el que comunidades que fueron inscritos en entidades globales como el del estado-nación empiezan a reencontrar identidades que se habían olvidado (Hall, 2013), con ello, la comprensión y el encuentro con el otro, proponen otros lugares en los que la discusión sobre comunidad y lo común toma otros lugares.

Así, otra cosa crítica sobre identidad es que es en parte la relación entre uno y el Otro. Solamente cuando hay un Otro puede uno saber quién es uno mismo. Para descubrir ese hecho hay que evidenciar y desatracar la larga historia del nacionalismo y del racismo. (Hall, 2013, p.352)

El momento histórico de la actualidad según Torres (2014), está impregnado por el nefasto efecto sobre la población del planeta de perspectivas sobre el término comunidad al ser reducido y marginalizado, generando una invasión en todos los marcos de la realidad social por parte del

capitalismo. Los países adoptan el modelo neoliberal desde las políticas gubernamentales bajo presión de entidades financieras privadas internacionales, así como de potencias económicas y empresas transnacionales, quienes agudizan “las inequidades sociales, aumenta la pobreza, se precarizan las condiciones laborales, se incrementa el desempleo, se privatizan y se mercantilizan los servicios públicos, la educación, la salud y la cultura, y el Estado se desentiende de las responsabilidades sociales que otrora asumía” (Torres, 2014, p. 22).

Por lo mismo, Bauman (2006) sintetizando las lecturas de Tönnies frente al concepto de comunidad, se refiere a lo tácito en la comunidad, el orden en el que se da como “natural”, algo dado e incuestionable que conserva apenas lo “inocente” de la comunidad, pero que a su vez conlleva una serie de ambivalencias de las estructuras sociales, como por ejemplo, lo significó la organización moderna capitalista, en el que la “cohabitación humana era jácita”: por un lado emancipatoria y por la otra coercitiva, en las que cada una de ellas se inscribe en diferentes segmentos de la sociedad.

La emancipación de algunos exigía la represión de otros. Y eso es exactamente lo que ocurrió: en la histeria, tal afirmación se cumplió bajo el nombre, un tanto eufemístico, de «Revolución industrial». Las «masas» fueron arrancadas de su rígida rutina antigua (la red de interacciones comunales gobernada por el hábito) para ser introducidas a la fuerza en una rígida rutina nueva (La de la fábrica gobernada por el trabajo regulado), donde su represión podía servir mejor a la causa de la emancipación de sus represores. (p.21)

Esta precarización y orfandad social generalizada junto con el sentido de territorialidad, establecen la desarticulación del tejido social, así como el incremento de violencia, lo cual pone en situación crítica el balance social por un bienestar y un buen vivir. La masa, siguiendo el tono de Bauman (2006) desde el enclave del capitalismo que amenaza la seguridad de la sociedad, empieza a generar una serie de acciones y proyectos que se autodefinen como comunitarios, desde la necesidad de defender y restablecer modos de convivencia más armoniosos que buscan establecerse en la sociedad.

Por lo que, estas acciones y proyectos se enmarcan en la resistencia y la re-existencia en el que las comunidades lideran sus propios procesos de territorialización, de “resistencia, es decir, oponiéndose a una estructura de poder dominante, pero también a través de procesos de

reapropiación de la naturaleza, de la cultura, inventando otras formas de ser y estar en el territorio” (Porto-Gonçalves & Hurtado, 2022, p.3). Así es como algunos movimientos sociales toman el referente comunitario para justificar la defensa de vínculos y modos de vida vulnerados y también como un horizonte ético y político de su proyecto alternativo al capitalismo.

La re-existencia ofrece un nuevo sentido de comunidad en el que se empieza a entender como un “tipo de relación social, basada en nexos subjetivos fuertes tales como los sentimientos, la aproximación territorial, las creencias y las tradiciones comunes” (Torres, 2014, p.38). Desde esta perspectiva, se entiende lo comunitario como un sentir colectivo sobre lo individual y lo íntimo frente al mundo. El concepto de comunidad establece vínculos personales afectivos y cooperativos cuya finalidad busca generar un proyecto de mitigación frente a los establecimientos estatales y las estructuras capitalistas respecto a la problemática social que genera, no obstante, la identidad y el encuentro con el otro revelan una cohabitabilidad para pensar en lo común.

Esta ruptura divisoria de los sentidos nacionalistas y racistas, son elementos centrales para pensar en los modos en los que se comprende la comunidad en la que existe una jerarquización social, pues, las relaciones de poder configuran sentidos de identidad divisorios que subordinan a los sujetos en grupos sociales (Hall, 2013). Al respecto, Porto-Gonçalves y Hurtado (2022) proponen la definición de re-existencia, buscando otros modos de existir en medio de las inequidades, la desigualdad y la marginalización.

Re-existencia se entiende entonces como el poder de recomenzar, de regeneración, de dar nuevos sentidos o renovar los sentidos de la existencia. Es decir que los grupos sociales en situación de subalternización no sólo resisten en medio de las relaciones de poder conflictivas, sino que están en un movimiento permanente de reinención, reorganización, bebiendo del pasado, de la tradición, de las luchas presentes para inventar el futuro. (p.5)

Es recurrente que diferentes organizaciones y movimientos sociales se identifiquen como comunitarios, como respuesta y autodeterminación respecto a los mecanismos gubernamentales y las lógicas del mercado, con ello intensifican un sentido de habitabilidad en el que constituyen aspectos culturales propios, por ejemplo, en la época colonial en el que nuestros “poblados indígenas mantuvieron un sentido tradicional de la comunidad en coexistencia con las instituciones sociales y políticas impuestas por los dominadores” (Torres, 2014, p. 148), en las que la estructura

comunitaria forma parte del marco civilizatorio americano, tal es el caso de las comunidades del área centro andina (Ecuador, Perú y Bolivia), la organización de las comunidades indígenas se basaban en una estructura de organización social bajo un sistema de múltiples interrelaciones correspondientes a un pequeño grupo cerrado bajo relaciones de parentesco y bajo reglamentos y normas de control social basado en aspectos culturales propios de cada grupo (Torres, 2014).

De modo que, resulta “indudable que, en términos culturales, la comunidad aparece como un reservorio de lo que podría ser considerado lo “indígena” en el área andina” (Torres, 2014, p. 153). Esto como respuesta a las consecuencias del impacto provocado por el poderío colonial, el cual representaba la desaparición de prácticas y saberes ancestrales que ponían en riesgo la supervivencia de las comunidades. Es por esto, que el sentido de comunidad indígena se denomina desde el núcleo que conserva y preserva rasgos culturales propios del territorio andino y del cual se han desarrollado múltiples luchas y movimientos indígenas en las últimas décadas.

La comunidad en ese entonces fue considerada como un medio de protección para los indígenas en medio de la subordinación que implantaba la colonia en las Américas, por lo que, puede considerarse en una unión de resistencia frente a la barbarie. Sin embargo, es preciso que la cohabitabilidad en la que pensamos exista una discusión respecto al otro y los otros, pues no se trata que la re-existencia reconozca a penas a unos replicando las lógicas de organización social del estado, sino que exista un modo en el que en medio de la búsqueda de una utopía re-existamos y co-existamos juntos.

la era de la reconciliación con la perspectiva de coexistencia perpetua y por tanto una condición en la que, más que ninguna otra cosa, se precisa del arte de la cohabitación humana pacífica; en una era en la que ya no se puede (o no se desea) albergar la esperanza de una erradicación definitiva y radical de la miseria humana, seguida de una condición humana libre de conflictos y sufrimiento. (Bauman, 2006, p. 74)

Por lo que, pensar en la comunidad no debería dejar de lado las tensiones entre seguridad y libertad en las que se juega la autonomía y la autoafirmación, sino que es preciso que en medio de concebirla, se comprenda la heterogeneidad en todo su espectro, que no sea algo dado e incuestionable. Esto posibilita un sentido de esperanza respecto a los modos en los que se empiezan a constituir las comunidades desde las ciudades y la ruralidad. Es decir, no se trata de la comunidad

como un lugar común desde lo homogéneo y jerarquizante, como algo dado “naturalmente”, sino como un compromiso por parte de las personas, que buscan desarticular las estructuras de poder que provocan el deterioro del tejido social, abogando por una cohabitación humana pacífica en el que re-existamos desde otros lugares los unos con los otros en el mundo.

### **El audiovisual comunitario en cuanto archivo desde una perspectiva crítica y propia**

Frente a este sentido de lucha y resistencia por parte de las comunidades, son varios los proyectos que nacen desde un sentido comunitario como parte de una lucha contra la hegemonía capitalista, así como una resistencia y agencia política frente a las realidades sociales que atraviesan cada territorio. Varias de estas acciones parten del campo audiovisual y es principalmente desde el audiovisual comunitario que se empiezan a gestar espacios de construcción del tejido social, de identidades, así como la preservación de la memoria en cuanto al intercambio de saberes y prácticas culturales. Todo esto, desde la apropiación de los lenguajes estéticos que propician el quehacer audiovisual y los factores de representación desde las imágenes en movimiento.

Cusicanqui (2015), en *Sociología de la imagen*, aborda las prácticas de representación del mundo visual (la fotografía, el archivo, el video) desde una perspectiva sociológica. Allí menciona que es imprescindible que exista una consciencia por parte de los sujetos entre las experiencias vividas y las problemáticas del contexto, ya que:

Esta conciencia o sensibilidad permitirá extraer de los microespacios de la vida diaria, de las historias acontecidas y que acontecen ahora mismo, aquellas metáforas y alegorías que conecten nuestra mirada sobre los hechos con las miradas de las otras personas y colectividades, para construir esa alegoría colectiva que quizás sea la acción política. (p.24)

Esta conexión de miradas que menciona la autora aporta a la postura del audiovisual comunitario, que busca descentralizar el quehacer audiovisual, es decir, disloca la lógica de un audiovisual lejano y casi desconocido a algo mucho más cercano y propio, no se trata de ver simplemente las películas que pasan por la televisión o las salas de cine, sino que estas parten de creaciones propias cuyas lógicas de circulación y difusión son diferentes. Para ello, se requiere de una red de trabajo que suponga la apertura de los modos de circulación audiovisual comunitaria y sus narrativas. Estas suponen formas de resistencia frente a las narrativas del audiovisual convencional.

Mora (2015) en su investigación, menciona la dimensión política de la imagen cinematográfica en cuanto a que no se refiere a primera vista a las obras que se dedican a mostrar explícita o implícitamente consignas e ideologías políticas. En ese sentido, las imágenes son subordinadas a las ideas políticas, en las que el cine mismo es político y no solamente representa contenidos.

... los términos de revolución o resistencia, con los que se suele caracterizar al cine en general, no se reducen a asuntos de gobernabilidad, a ejercicios de toma o contestación del poder, sino a la constitución de modos de existir y de habitar, a la apertura de posibilidades de vida. E invita a pensar en las imágenes que resisten a pesar de que no muestren la realidad que intentan denunciar. (Mora, 2015, p.18)

Producciones audiovisuales como las de Marta Rodríguez y Jorge Silva, no solo se caracterizan por el tema de denuncia y reivindicación de los derechos de las comunidades campesinas e indígenas en Colombia, sino como menciona Mora (2015), estas producciones suponen una construcción de país desde otras perspectivas que toman la voz y las imágenes que hacen parte de una realidad no solo desde los personajes o quienes salen en pantalla, sino desde sus dinámicas sociales, fantasías y sueños. Esta comprensión del aspecto político en cuanto a lo cinematográfico supone otros lugares en la construcción de imágenes en movimiento.

A propósito de lo anterior, Marta Rodríguez en una entrevista que le hace el Museo de Bogotá en el marco de la exposición La Ciudad Silenciada en 2014, habla sobre su compromiso por hacer cine, mencionando cómo su trabajo en *Chircales* (1972), permitió una toma de conciencia por parte de la comunidad sobre su realidad, revelando las posibilidades que el cine y la imagen tienen en lo social:

Rodríguez: empezó el roce con ellos, sobre todo cuando abrieron la grabadora y empezamos a preguntarles: “¿ustedes no tienen prestaciones sociales?” y “¿A ustedes no les reconocen tal cosa? Bueno, y empezaron los señores Pardo Morales a ver que la gente empezó a interrogarse, porque al llegar Jorge y yo a una comunidad tan cerrada, porque ellos eran encerrados en ese chircal, era el mundo de ellos el chircal. Traer esas cámaras mágicas, una grabadora, ver el cine, ver la imagen, empezaron a cuestionarse, a cambiar, a decir: “pero, ¿por qué somos tan explotados?”. Además, les proyectábamos allá en las escuelas de Tunjuelito lo que filmábamos para que vieran. (24:56 – 25:52)

Lo que menciona Marta Rodríguez sobre el impacto que generó su documental en la comunidad ladrillera del chircal, se relaciona con lo que mencioné anteriormente sobre Cusicanqui (2015) en el que la conexión de otras miradas a través de metáforas y alegorías, abre una grieta donde ya no hay una receptividad pasiva de las personas con el audiovisual y las problemáticas sociales. Se presenta entonces, una posibilidad para reflexionar y resistir, en la que el audiovisual se presenta como un lugar en el que la sociedad responde ante el poder y la hegemonía, denuncia y demanda derechos desde otras miradas.

Siguiendo con esta línea, Wim Wenders en su metraje *Room 666 (1984)*, reúne a varios directores de cine como Godard, Herzog y Spielberg para preguntarles: ¿el cine es un lenguaje a punto de morir? En medio de diferentes puntos de vista sobre lo que será el futuro del cine en medio de la fuerza que empieza a tener la televisión y el avance tecnológico, el último en responder a esta pregunta y quien hará el cierre del metraje es Yilmaz Güney, director turco quien no asiste al lugar ya que el gobierno de su país había exigido su extradición, no obstante envía una grabación y una fotografía suya la cual en el metraje pegan en la pantalla de un televisor.

En su respuesta resalta la relación indisoluble entre el cine como industria y el cine como arte, que a su vez será lo que defina los diferentes rumbos y los aristas que pueden existir en el campo de aquellos que se dedican a hacer cine.

Güney: La industria del cine intentará llegar a las masas para satisfacer sus deseos y reflejar las exigencias y el estado anímico del público. Pero los deseos de la masa no son fijos, inamovibles, no son uniformes. Por eso el cine como arte tiene que estar en contacto con las masas, incluir el cambio en estas, ya sean cambios sociales, económicos o cambios en las mentalidades. El cine como arte se ocupa de las masas mientras que el cine como industria se ocupa del dinero. (42:46 – 43-27)

En lo que Güney define como el drama del cine de la industria, el cine que se sale de estas lógicas mercantiles se encuentra al margen del capital. Si el cine arte, como él menciona, debe estar cercano a la masa y las transformaciones que derivan de su realidad social, cultural e incluso económica, se trata entonces de un compromiso en el que las imágenes toman posición, en el que “es hacer de la imagen una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión” (Didi-Huberman, 2008, p.77). No se trata

de lógicas respecto al quehacer audiovisual por la industria, sino de responder ante las regulaciones y el poder del gobierno en el que el audiovisual permite la construcción de otros espacios.

Güney: “En mi país el cine predominante es reaccionario, pero aparte del cine reaccionario, hay un cine joven en ciernes constantemente reprimido por los poderes gubernamentales, amordazado por leyes y regulaciones y en última instancia, castigado simplemente por existir (44:45 – 45:10).”

Por lo tanto, el papel del audiovisual comunitario toma varios matices según la realidad en la que se enmarca. Como menciona el cineasta y uno de los documentalistas más relevantes en Latinoamérica Patricio Guzmán en su metraje documental *La cordillera de los sueños* (2019): “un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotos”. Con esta frase se puede reconocer un aspecto indispensable para la comprensión del audiovisual comunitario en cuanto a archivo, respecto a su valor como parte de la conservación de un registro audiovisual que guarda lo que la gente no ve y que por lo tanto tiende a olvidarse, por lo que es reaccionario ante el olvido. La comprensión del audiovisual comunitario en cuanto a archivo, se relaciona directamente a lo expuesto en la parte inicial del texto en el que el archivo se define como un medio para la conservación de la historia y la memoria, a su vez se relaciona directamente con ese factor material en el que puede ser construido, manipulado y reinterpretado.

Como menciona Sol Benavente (2022), “La capacidad del cine comunitario de alimentar los recuerdos (individuales y colectivos) altera el recorte de la ‘historia oficial’, ofreciendo múltiples relatos desde las orillas”. (p.17). No se trata de que todo tiempo pasado fue mejor, sino de, todo tiempo pasado puede ser tomado para construir el futuro desde lo que hacemos en el presente, que como señala Vázquez (2001), frente a esto, la memoria provee una continuidad que se proyecta en futuro, en el que el futuro toma aspectos de presente, pues no se trata solamente de considerar tres momentos de la vida: pasado, presente futuro, sino de los múltiples caminos que dan probabilidad a que se desarrolle el futuro.

Es en el presente donde todos los futuros imaginados e inimaginables tienen la probabilidad de estrenarse ya que el presente los contiene todos. Todos los futuros arrancan del presente ya que éste es el *topos* y el *cronos* de la posibilidad. Del mismo modo, los pasados también habitan en el presente; pero no únicamente en el sentido de que en el presente podamos

encontrar nuevos rumbos en los que encauzar hechos pasados que parecían definitivamente finiquitados; sino también en cuanto que construimos incesantemente el pasado mediante nuestros discursos y nuestras relaciones, mediante nuestras memorias y nuestros olvidos. (p.103)

Por lo tanto, la idea de ensamblar, construir e ir recopilando material para este ‘álbum de fotos’ que se construye con imágenes en movimiento, sospecha una serie de asuntos de los cuales se vale el audiovisual comunitario como parte de un almacenamiento de memoria y relatos. Esto referido a lo que expone Guasch (2005) sobre el archivo, establece una base para comprender el audiovisual comunitario en cuanto a archivo en el que se presenta como:

una especie de dispositivo de almacenamiento de una memoria cultural. Aquí no hay ninguna historia discursiva, todo son impresiones (una memoria hecha de impresiones) organizadas en cadenas estructurales, según afinidades morfológicas y semánticas, y almacenadas independientemente unas de las otras. Tal como afirmó E.H. Gombrich, «Wartburg seleccionó, ordenó y clasificó partes de la historia de la humanidad configurando combinaciones que le impulsaron a reconstruir otras de un modo infinito. (P. 163)

El audiovisual comunitario representa un campo abierto con varios puntos en tensión. Estas producciones se presentan como acciones colectivas con un interés propio frente al capitalismo, Que como menciona Torres (2013), esta postura busca reivindicar lo comunitario como una relación social que se distancia de los usos predominantes de lo comunitario que instrumentalizan lo comunitario.

bajo el nombre de “desarrollo comunitario” o “participación comunitaria” se instrumentaliza a dichas poblaciones como “usuarios”, “beneficiarios” o “clientes” de la acción estatal. Estas políticas “comunitarias” debilitan los lazos y los valores comunitarios, fomentando las relaciones asistencialistas y clientelares, así como la pasividad, el individualismo y la rivalidad entre los pobladores populares. (p.218). (Torres, 2013, p.218)

Desde narraciones propias se expone en la pantalla una experiencia frente a los relatos y las lecturas del mundo desde miradas propias. Es entonces que hacer audiovisual comunitario “es un mirar situado que se produce desde los márgenes, que se hace con la rabia de esas intemperies [...] y a

las que no podemos ser indiferentes” (Benavente, 2022, p.19). El audiovisual comunitario en cuanto a archivo respecta una serie de tensiones en el que se encuentran asuntos sobre temas de representación, la preservación de la memoria, la lucha constante frente a la institucionalidad, las formas en las que nuestros territorios y comunidades han sido expuestos desde los ojos externos. El audiovisual comunitario pone en pugna estos asuntos y conserva un sentido de preservación, conservación y reestructuración frente a la recopilación de relatos y las agencias políticas por parte de las comunidades.

**Hay que seguir caminando, hay que seguir creando, hay que seguir soñando.**

*Pero todo esto tiene algún sentido sólo si lo pensamos en el hoy, y mucho más todavía si lo pensamos en el mañana. Porque si no nos ayuda a vivir hoy, y sobre todo a soñar mañana, entonces todo lo que estamos haciendo se vacía de sentido.*

Fernando Birri en *Soñar con los ojos abiertos*, 2007, p.374

Una base principal para la concepción del audiovisual comunitario parte de entenderlo como un ejercicio colectivo reconociendo lo que Ramos-Delgado & López-Duplat (2024) señalan respecto a las PAC; lo comunitario más allá del hacer entre muchas personas “adquieren un ejercicio de responsabilidad ética con aquello que se coloca en el espacio público; se trata de acciones comprometidas políticamente” (p.12). En ese sentido el audiovisual responde a una experiencia humana colectiva, no solo en el encuentro con otros como espectadores, sino, que esta colectividad brota cuando empezamos a construir con muchas manos imágenes en movimiento. Ese aspecto creativo encuentra en el audiovisual comunitario un lenguaje sensible frente a problemáticas de representación, centralización del conocimiento audiovisual y la falta de equipos multimedia (cámaras, grabadoras de sonido, computadores, etc.) para su desarrollo.

Un aspecto fundamental en la producción audiovisual comunitaria se establece por medio del trabajo colectivo, que podría entenderse desde la perspectiva de las prácticas artísticas comunitarias (PAC), en las que se hace una distinción del nivel participativo de los espectadores con las obras de arte. Desde esta perspectiva la labor del artista “queda completamente “desmitificada”, para dar lugar a su función social como miembro activo del contexto y como ese actor que trabaja colectivamente, permitiéndose la posibilidad de construir con el otro” (Ramos, 2013, p.122). Por

lo que, no se genera una relación jerárquica entre quienes participan en el proceso creativo, sino que se generan otro tipo de vínculos entre el espectador, la obra y el artista con un sentido social y democratizante.

... se puede decir que las PAC son aquellas que se preocupan por generar, en contextos específicos, experiencias colaborativas y democráticas alrededor del arte, integrando el medio local y a los actores que se encuentran allí; además, apuntan a una reflexión ante lo social y la realidad que da cuenta de la participación directa y activa del espectador, de su capacidad creadora y colectiva, preocupándose por el otro, por lo intersubjetivo y por su realidad inmediata. (Ramos, 2013, p.122)

En Colombia son varias las experiencias que se pueden identificar con un *nivel participativo comunitario* (Ramos, 2013), donde el quehacer audiovisual y la organización social se presentan como estrategias para desarrollar acciones que contribuyan al fortalecimiento del trabajo entre la comunidad, como una forma de resistencia a las coyunturas políticas y sociales que atraviesan a la región sin perder de vista su aspecto comunitario y popular. Estas experiencias se caracterizan principalmente por abogar por una autonomía e independencia en su accionar, consolidando con ello un trabajo colectivo con los demás actores sociales de su entorno. Así mismo, se encuentra que estos trabajos comunitarios están ligados, además, a procesos comunitarios o en su defecto hacen parte de un proyecto mayor frente a un alcance más amplio de la acción social.

A lo largo de nuestra historia colombiana identificamos una realidad marcada por violencia, guerra y desigualdades sociales en la que las comunidades y territorios no se han sentido amparados por un agente estatal o en algunos casos responden a las dinámicas de mando por parte de actores armados que además representan una disputa territorial. Frente a una realidad cruda y el latente espíritu de avanzar, recordar y construir un encuentro entre vecinos y familiares, se gestan espacios de trabajo comunitario que responden a intereses y problemáticas del territorio, así como una apuesta a espacios formativos y de construcción del tejido social. Un territorio destruido por la violencia o un barrio abandonado por el Estado ha requerido de las manos de todos los miembros de la comunidad para que desde sus conocimientos y fuerza construyan espacios colectivos desde la resistencia y la búsqueda de un buen vivir.

Algunas de estas iniciativas de procesos comunitarios que trabajan el audiovisual parten del audiovisual comunitario como la comprensión de un espacio abierto al diálogo, a la construcción de memoria, incluso, desde su valor en lo formativo desde la pedagogía para la construcción de narrativas e imágenes desde una perspectiva propia. Algunas propuestas como las de la Escuela de Creación Documental de la Asociación Campesina de Antioquia (ACA), cuyos procesos audiovisuales identifican “el carácter creativo que surge a partir de las situaciones cotidianas, las vivencias de los participantes y sus tradiciones arraigadas. Dan cuenta de las tradiciones y aspectos de carácter sociohistórico y cultural” (Valencia-Calero & Hernández, 2020, p.176) que pasan a convertirse en narrativas que dan cuenta de las vivencias y el contexto de los participantes que hacen parte del proceso audiovisual.

Estos procesos nacen como prácticas comunitarias desde una dimensión transformadora tanto de cada individuo, como de la colectividad poniendo principal interés en los medios audiovisuales, para la construcción de procesos o canales de comunicación diversos y propios que den respuesta a las problemáticas sociales. Julio González (2014) en su artículo *Trazando el camino hacia la soberanía audiovisual en América Latina, cultura viva comunitaria*, expone un acercamiento al papel de la soberanía audiovisual desde la experiencia latinoamericana en torno a las múltiples acciones comunitarias que han nacido en nuestro territorio y que a su vez se pueden concebir en mirar la comprensión de una soberanía audiovisual como lugar-otro en el campo audiovisual.

González (2014) menciona que: “como parte de estas alternativas comunitarias, no sólo se encuentran las propuestas territoriales, sino la constitución de escuelas populares que han desarrollado metodologías y alternativas de trabajo con un sentido horizontal y participativo” (p.77). El papel de lo formativo en los procesos comunitarios resulta sumamente importante frente al papel de lo pedagógico en los procesos de formación y diálogo constante con la realidad social y política del país. Un ejemplo de esto lo encontramos en el departamento del Caquetá con la Escuela Audiovisual Infantil de los Andaquíes que apuesta por un proceso formativo para la primera infancia. Al inicio parte como un ejercicio de comunicación popular, pero las dinámicas de la comunidad fueron definiendo y convirtiéndolo en una escuela dirigida principalmente para niños y niñas quienes se hacen cargo de su propio proceso de creación con la guía de un director, en medio de un territorio que ha sido azotado por la violencia y donde no ha quedado más que lo artístico para hablar del dolor, de la guerra y la cotidianidad (Valencia-Calero & Hernández, 2020).

El papel de lo formativo y lo pedagógico toma un lugar fundamental para pensar en esto de lo comunitario en cuanto a que los procesos populares que apuntan a una democratización del conocimiento en el que cada individuo comparte su saber y que, asimismo, le apuesta a una formación colectiva propia desde una perspectiva crítica con miras al sur. Los procesos pedagógicos populares son una fuente primaria para empezar a construir un camino hacia la soberanía audiovisual. El audiovisual parte de ser una experiencia humana colectiva que se comparte, se difunde, se enseña y se aprende. Muchas veces esta perspectiva ha implicado tomar un carácter comunitario pedagógico frente a los procesos comunitarios y el diálogo constante con las problemáticas sociales y las necesidades del mundo.

Si pensamos en soberanía audiovisual, entonces: ¿hacia dónde le apuntamos? ¿entre cuántos? ¿con quiénes y para quiénes? Para pensar en la conformación de una soberanía audiovisual es pertinente contemplar una unión colectiva entre procesos y experiencias de orden comunitario y popular en torno al audiovisual comunitario. Una unión no desde una homogeneidad de creaciones, sino la comprensión de una constelación amplia de lenguajes, creencias, prácticas y visiones. Cada proyecto representa un pilar para compartir las herramientas audiovisuales (cámaras, grabadoras, luces) para la construcción de narrativas con una mirada soberana.

La conformación de una soberanía audiovisual evidencia entonces una “necesidad de seguir creando herramientas para fortalecer la organización, y sobre todo la comunicación bajo lógicas propias y locales distantes de las prácticas hegemónicas cargadas de autoritarismo y que responden al interés de grupos privados” (González, 2014, p.80). Por eso, la necesidad y la pertinencia de este tejido entre iniciativas que trabajan de la mano con los movimientos sociales, en el que el audiovisual resignifica el quehacer comunitario desde nuestras propias apuestas y sueños.

La soberanía audiovisual se pronuncia frente a las lógicas mercantiles de producción audiovisual, sin interés en un alcance masivo de personas desde un aspecto de meros espectadores desde estándares culturales y estéticos dominantes, sino que hace uso del audiovisual como una herramienta de toma de conciencia y de agencia de los espectadores frente al mundo. El audiovisual comunitario por medio del artificio del montaje en la unión y superposición de imágenes que dialogan entre ellas con el sonido, busca transformar la realidad y descolonizar la mirada frente a la forma en la que se han mostrado nuestros territorios, partiendo de un lenguaje que albergue

nuestros sueños y formas de vivir celebrando los conocimientos y cosmovisiones ancestrales como una resistencia a la hegemonía occidental y estatal.

A mi juicio, el montaje y la puesta en escena son recursos que pueden usarse, no para hipnotizar al espectador, sino para abrirle posibilidades reflexivas. [...] La arquitectura del montaje podrá ser todo lo conceptual que se quiera, pero es un armazón que no se ve, no se nota, y es esto lo que a mí me gusta del cine, lo que no se hace explícito pero conmociona, golpea y transforma al espectador. (Cusicanqui, 2015, p. 290)

Esto sugiere que cada comunidad determine no solamente qué ver y cómo quieren ser vistos desde sus propias representaciones y reinterpretaciones de la realidad, sino que buscan generar una conciencia frente a ella. Este mirar en el audiovisual comunitario refiere a lo que menciona Benavente (2022):

El mirar situado del cine comunitario supone no solo redirigir nuestra mirada para mostrar aquello que no circula en los medios de comunicación masivos, sino cambiar el lugar desde donde se mira. Estas gramáticas alternativas se configuran al calor de procesos colectivos que nos invitan a reflexionar sobre las imágenes con las que se da forma a nuestra realidad, a crear y refundar los paisajes que nos gustaría vivir. Hay que seguir caminando, hay que seguir creando, hay que seguir soñando. (p.24)

Emprender un camino hacia la soberanía audiovisual supone partir de la creación de imágenes en movimiento desde una perspectiva comunitaria, arraigada desde nuestras experiencias y contextos, nutrida por nuestros conocimientos con miras a mitigar brechas de desigualdad y acciones de resistencia frente a una realidad que requiere ser cambiada constituyendo sujetas y sujetos políticos pensantes y críticos. Para ello, es necesario dejarnos atravesar por el mundo que nos rodea, integrando nuestros sentimientos y afectos como insumo principal en las acciones colectivas. En ese sentido, la soberanía audiovisual no solo implica un objetivo a alcanzar, sino también un camino continuo situado desde el seguir soñando, el seguir caminando, el seguir creando con nuestras propias manos, con nuestras propias gentes desde nuestros territorios. Se trata de buscar constantemente ese buen vivir que nos puede permitir el audiovisual comunitario como parte de una experiencia humana colectiva.

## Capítulo 2. Marco Metodológico (Hacer camino al andar)

### Tipo de investigación

*Hablar de investigación es justamente mirar, desde el aire, las diversas dimensiones que construyen al conocimiento y los diferentes modos de abordarlo [...] para que la investigación se considere un camino que nunca deja de ser buscado, caminado, construido.*

*Gonfiantini, 2023*

Antes de indicar los elementos que componen el marco metodológico del presente trabajo, quiero empezar con una definición etimológica de la palabra ‘investigar’. Gonfiantini (2023) menciona que “investigar proviene del latín *in* (en) y *vestigare* (hallar, inquirir, indagar, seguir vestigios; *Investigare* deriva de *vestigium* que significa en “pos de la huella de”, es decir “buscar una pista”.” (p. 40). La autora señala que investigar se puede comprender como un *hacer camino al andar* vinculando pensamiento y acción. Esta perspectiva respecto a la investigación supone una definición en concordancia con lo que este proyecto propone, pues como se mencionó anteriormente, la soberanía audiovisual supone un camino que se hace al andar con todos y para todos, es por esto que partir desde una perspectiva metodológica que responda a la propia dimensión del fenómeno fecunda un camino propicio para esta investigación.

De manera que, esta propuesta de investigación se desarrolla bajo un enfoque cualitativo, el cual se caracteriza por su interés en comprender las realidades humanas y sociales desde una perspectiva rigurosa y contextual. Para Álvarez-Gayou (2003), la investigación cualitativa se centra en procesos descriptivos e interpretativos, donde las acciones, lenguajes, hechos y subjetividades son valorados y situados en contextos particulares: “lo que se espera al final es una descripción tersa, una comprensión experiencial y múltiples realidades [...] que busca la subjetividad, y explicar y comprender las interacciones y los significados subjetivos individuales o grupales” (p.41). Este enfoque permite a los investigadores explorar la complejidad de las experiencias humanas, reconociendo que los significados son construidos socialmente y pueden variar según el contexto.

Este postulado se relaciona con lo expuesto por Gonfiantini (2023), quien menciona que “la investigación cualitativa se enfoca en una comprensión profunda de fenómenos y contextos particulares” (p.22). Además, ubica la investigación en contextos más complejos que requieren de

mayor rigurosidad en los que se presentan solapamientos que desdibujan los límites concretos en el proceder metodológico de la investigación.

De allí la necesidad de pensar todo proyecto de investigación como manifestación de un tejido reticular, que al entramar distintas y múltiples prácticas y acontecimientos que se desarrollan en el ámbito social y cultural, nos invitan a pensar en sus dimensiones: científica, educativa, institucional, política, económica, técnica, simbólica, ideológica, y la nómina puede continuar por cuanto nos movemos en escenarios que cada día presentan nuevas incertidumbres. (p.39)

Por lo anterior, se propone una metodología de orden cualitativo ya que proporciona múltiples perspectivas y acercamientos con el fenómeno para consolidar un análisis riguroso que dé cuenta de las tensiones y aspectos de cada pieza audiovisual comunitaria estudiada respecto a sus dimensiones simbólicas y sociales. Este enfoque permite analizar en profundidad el valor de las imágenes de cada metraje desde el abordaje conceptual de la investigación: comunidad, archivo-memoria, conflicto armado y soberanía audiovisual, en el que cada una de estas imágenes comprende valores de una dimensión social y cultural compleja que requiere de un abordaje de interpretación contextual y subjetiva.

### **Análisis visual**

Por lo anterior, respecto a la investigación cualitativa me remonto al postulado de Banks (2010) en su trabajo *Los datos visuales en la Investigación Cualitativa*, en el que señala que los datos visuales como fotografías y videos no solo se presentan como instrumentos que documentan, sino que aportan un valor analítico e interpretativo a toda investigación cualitativa. En medio de una época plagada de imágenes, estas empiezan a hacer parte de la experiencia social humana, por lo que se resalta el valor de la imagen en medio de todo proceso de investigación.

las imágenes son omnipresentes en la sociedad y, debido a ello, se puede incluir potencialmente alguna consideración de la representación visual en todos los estudios de la sociedad. Con independencia de lo riguroso o estrecho que sea el enfoque de un proyecto de investigación, toda investigación social dice en algún nivel algo sobre la sociedad en general y, dada la omnipresencia de las imágenes. (p.22)

En este punto, y siguiendo al autor, el abordaje visual que se postula en el presente proyecto rescata el valor de las imágenes que permite un análisis profundo respecto a la soberanía audiovisual, en el que las “imágenes se presentan polisémicas y permiten diversas interpretaciones” (Banks, 2010, p.56). Bajo esta lógica, el análisis visual se presenta como un ejercicio clave de la investigación cualitativa, pues posibilita el reconocimiento del valor de las imágenes y su incidencia en la sociedad. Asimismo, emerge una problematización del rol del investigador, pues es preciso que todo acercamiento analítico hacia las imágenes requiera de una postura ética y crítica (Cusicanqui, 2015).

De esta forma, acercarse a la soberanía audiovisual supone un reto que va más allá de entender el sentido estricto de las imágenes; se trata entonces de un análisis profundo cuyo carácter requiere de una identificación que no desconoce los contextos en los que se suscriben. En relación, resalto lo que menciona Cusicanqui (2015) respecto a la sociología de la imagen: las imágenes se convierten en aquel lugar posibilitador para abordar los contextos y las realidades en medio de las problemáticas sociales.

No obstante, otro de los puntos fundamentales a tener presentes en el desarrollo y abordaje de las imágenes gira en torno a aquello que exigimos de ellas “porque a menudo se le pide demasiado o demasiado poco a la imagen. Si le pedimos demasiado –es decir, «toda la verdad»– sufriremos una decepción: las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas” (Didi-Huberman, 2004, p.59). Por lo que esta investigación no busca “demandar toda la verdad” de cada metraje analizado, sino abordarlos desde la carga de sentidos simbólicos cuya incidencia atraviesa lo social y que brindan luces en la comprensión de una soberanía audiovisual.

Por tal razón, el abordaje metodológico parte de los postulados de Roland Barthes (1986) en cuanto a los diferentes nivel de significación de una imagen: *denotativo*, aspecto descriptivo de la imagen; *connotativo*, también mencionado como *studium* como una lectura simbólica que busca comprender la imagen desde lo cultural y contextual y, por último, el *punctum* como el valor afectivo, la punzación que ocasionan las imágenes en mí.

Es desde allí que se desarrolla un abordaje amplio respecto a las narrativas presentes en el audiovisual que se refieren “a la "historia" que esas imágenes cuentan” (Banks, 2010, p.34). Desde una perspectiva que identifique el lugar que toman las imágenes en medio de los procesos que

lideran las comunidades en el marco de la construcción de audiovisuales comunitarios. En ese sentido, la metodología se plantea desde el lugar de emprender un entendimiento de la función que empiezan a ocupar las imágenes en medio de construcciones propias. Es desde ese punto en el que se empieza a entender los modos en los que las comunidades interpretan el mundo y el lugar que toman las imágenes.

### **Diseño metodológico**

El presente proyecto recibe aportes significativos de la investigación *FORMAS DE HACER EL PASADO EN COLOMBIA: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COMUNITARIAS Y MEMORIAS DEL CONFLICTO ARMADO*, desarrollada por el docente David Ramos y la docente Laura López de la Universidad Pedagógica Nacional y del cual hice parte como monitor. Dicho proyecto aportó a la presente investigación en dos direcciones: en primer lugar, en la fundamentación de sus categorías conceptuales: memoria, comunidad y conflicto armado; y, en segundo lugar, contribuyó significativamente a la construcción del marco metodológico.

En este sentido, el desarrollo metodológico partió de un análisis documental que buscó comprender los modos en los que se han configurado las Prácticas Artísticas Comunitarias (PAC) en Colombia durante el periodo comprendido entre el año 1991 y 2022, que abordan las memorias del conflicto armado de nuestro país, haciendo hincapié en aquellas desarrolladas en el marco del posacuerdo, periodo en el que se centra mi trabajo de grado y la publicación del informe de la Comisión de la Verdad en el 2021. Estos documentos se seleccionaron bajo criterios específicos establecidos por el equipo investigador, permitiendo filtrar el material asegurando que se incluyeran aquellos artículos, tesis y libros que respondieran a los objetivos de la investigación.

Asimismo, una vez seleccionados los documentos, estos fueron categorizados y sistematizados por medio de matrices de análisis diseñadas por el equipo de investigación. Dicho proceder fue una de las primeras herramientas que aportaron al desarrollo metodológico de la presente investigación, pues desde ahí se partió con la identificación de grupos comunitarios que trabajan con el audiovisual para la construcción de memorias del conflicto armado enfatizando en aquellos metrajes producidos en el marco del posacuerdo entre los años 2017 y 2023; además, aportó a la elaboración de matrices de análisis en las cuales se sistematizaron los metrajes identificados.

Cabe mencionar, que como marco inicial del presente trabajo de grado, se propuso el abordaje de metrajes desde su marco de producción y circulación, enfocado en entrevistas y la cercanía a varios procesos audiovisuales comunitarios de los cuales tenía interés el proyecto. Entre ellos: La Rotativa, una productora fundada por firmantes de paz en el Cesar; el laboratorio de formación Historias en Kilómetros el cual se encarga de ofrecer procesos de formación audiovisual a comunidades víctimas del conflicto en Colombia; el colectivo Tejiendo la Montaña, integrado por jóvenes que trabajan por la memoria barrial en la Localidad de Ciudad Bolívar en Bogotá; la Escuela Audiovisual Infantil Belén de los Andaquíes en el Caquetá, la cual ofrece procesos de formación a niñas, niños y adolescentes en una tierra azotada por el conflicto para encontrar en la comunicación audiovisual y radial otro lugar para reconstruir el tejido social; entre otras organizaciones como la Corporación Colectiva de Comunicaciones Montes de María Línea 21 en Bolívar.

No obstante, al momento de establecer un acercamiento con cada uno de estos grupos, varios respondieron inicialmente aceptaban un encuentro, pero con el paso del tiempo y ninguno de los grupos volvió a responder para concretar las entrevistas. El último de ellos fue La Rotativo que al hablar con uno de sus fundadores, este expresó que en ese momento enfrentaban varios inconvenientes debido a los hostigamientos que estaban recibiendo como excombatientes, además de varios procesos audiovisuales que estaban liderando, por lo que, no les era posible un encuentro conmigo. Al no volver a tener contacto con La Rotativa, decidí que el abordaje metodológico de la investigación recayera en un análisis visual que reconociera las múltiples narrativas de metrajes que abordan las memorias del conflicto armado.

Esto permitió la continuación de la investigación, partiendo ahora del valor primario de las imágenes en movimientos construidas por cada comunidad, así como una amplitud de selección de corpus. Esta reorientación metodológica delimitó el abordaje de la soberanía audiovisual a través de las imágenes, reconociendo además el contexto de producción de cada metraje, así como su incidencia social, cultural y política. De este modo, comenzó una reestructuración metodológica de la investigación que recayó propiamente en un análisis visual.

En consecuencia, el presente trabajo se enmarca en un enfoque analítico sustentado en un análisis visual de orden cualitativo, que se desarrolla en tres fases que conforman el corpus y orientan el

proceder metodológico. A continuación, se evidencia en la siguiente gráfica el diseño metodológico de la investigación:

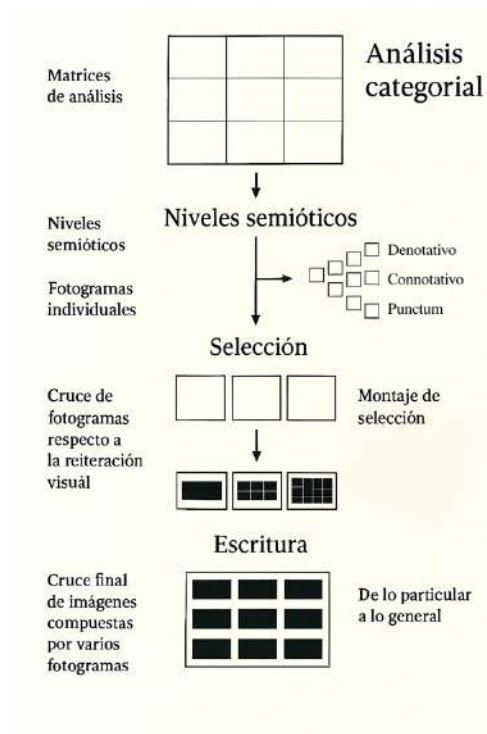


Imagen 10. Imagen construida por el autor con IA.

El diseño metodológico se divide en tres fases: la primera inició con la selección e identificación de metrajes en fuentes documentales. La segunda consistió en el proceso de análisis categorial y desde niveles semióticos –denotativo, connotativo y punctum– por medio de matrices de análisis; en ellas se adjuntaron las secuencias de cada metraje junto con sus fotogramas generando así un análisis exhaustivo de cada imagen en movimiento. El tercero y último se presentó a modo de cascada, que parte desde lo particular a lo general e inició con la selección de fotogramas según reiteraciones visuales; posteriormente, se dio paso a la construcción de una imagen macro con varios fotogramas en los que se identificaron dichas reiteraciones visuales; y por último, se desarrolló un cruce final entre las imágenes macro que condujeron la escritura del análisis.

A continuación, se presenta la descripción a detalle de cada una de las fases que componen el marco metodológico de la investigación.

### **Primera fase: identificación y selección**

Teniendo en cuenta lo anterior, en esta primera fase se identificaron procesos y grupos de audiovisual comunitario a partir de la sistematización de la información documental del proyecto sobre las PAC. De esta primera identificación se seleccionaron tres audiovisuales comunitarios cuyos criterios de selección fueron los siguientes:

- **Contraste territorial:** Cada una de las realizaciones audiovisuales se ubica en territorios diversos de Colombia en contextos diferentes (departamento, ciudad, vereda).
- **Contraste poblacional:** Los audiovisuales fueron realizados por diferentes tipos de población (excombatientes, campesinos, mujeres y realizadores audiovisuales comunitarios).
- **Contraste de contenido:** Cada una de las realizaciones audiovisuales abordan el tema de construcción de memoria del conflicto armado en Colombia desde diferentes perspectivas.
- No superan los 20 minutos de duración.
- Ser piezas audiovisuales producidas entre los años 2017 y 2023.
- Son de libre acceso en internet.
- Son de orden comunitario, es decir, son realizaciones hechas por los integrantes de la comunidad de cada territorio.

Al seleccionar las realizaciones audiovisuales considerando estos criterios, la investigación pretendió un estudio amplio sobre las diversas comprensiones de la soberanía audiovisual en Colombia. La diversidad territorial y poblacional permitió identificar patrones, diferencias y particularidades en cada uno de los casos en torno a un aspecto en común: la creación audiovisual desde lo comunitario en torno a la construcción de memorias del conflicto armado.



Imagen 11. Fragmento del documental *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017)

El primer audiovisual seleccionado es *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017)<sup>13</sup>, una realización de la Organización Femenina Popular (OFP)<sup>14</sup> en colaboración con Atelier, una ONG española que para el 2017 ofrece un espacio de colaboración para la construcción de un documental que hiciera un recorrido en la historia de las mujeres que hicieron frente a la guerra en el Magdalena Medio. La OFP es una organización de mujeres establecida en los años 70's con la colaboración de curas de la teología de la liberación, su trabajo principal se establece en el agenciamiento y el apoyo de las mujeres del territorio del Magdalena Medio como una apuesta política frente a las desigualdades de género y la guerra.

Cabe mencionar que el 16 de agosto del 2024, como parte de nuestra salida de campo del proyecto sobre las PAC visitamos la Casa de la Memoria y los Derechos Humanos de Las Mujeres, lugar en el que opera la OFP. Allí, además de hacer un recorrido por el museo que conserva la memoria de la organización por medio de piezas artísticas, cartografías e instalaciones resaltando los procesos de resistencia que han liderado las mujeres en Barrancabermeja, nos reunimos con Kelly Campo, quien hace parte del equipo coordinador de la OFP y quien nos describió en profundidad la incidencia que han tenido las mujeres en la construcción de memoria y denuncia de la guerra en el Magdalena Medio.

Esta experiencia, hizo que la selección del metraje fuera pertinente para la investigación frente a la relación de las imágenes con las luchas de memoria que lideran las mujeres en el país. En ese sentido, el metraje hace un recorrido histórico de las problemáticas que ha atravesado el Magdalena

---

<sup>13</sup> Enlace del documental: <https://vimeo.com/322761539>

<sup>14</sup> Página Web de OFP: <https://www.organizacionfemeninapopular.org>

Medio, principalmente en Barrancabermeja en medio del conflicto armado. Además, resalta y hace un reconocimiento de la OFP como un pilar de las acciones sociales que se han desarrollado en contra del conflicto en el territorio y el lugar de las mujeres en los procesos de denuncia, construcción de paz y la lucha por los derechos de las mujeres. Por ello, fue seleccionado en el trabajo al tener un enfoque de género que resalta las acciones que han liderado varias mujeres en medio del conflicto armado, así como su papel en la reconstrucción del tejido social en un territorio azotado por la violencia.

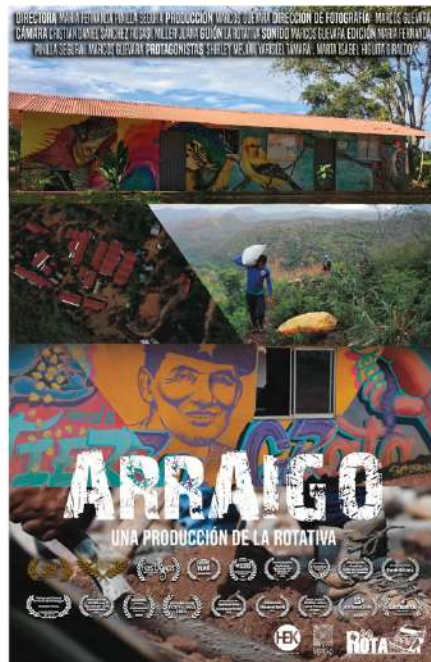


Imagen 12. Póster del documental *Arraigo* (2022).

El segundo audiovisual seleccionado es *Arraigo* (2022)<sup>15</sup>, pieza realizada por La Rotativa, colectivo de productores audiovisuales conformado por firmantes de paz en el Espacio Territorial de Capacitación y Reinserción (ETCR) en Tierra Grata en el departamento del Cesar. Este colectivo nace inicialmente como un espacio de comunicaciones con el propósito de contar y documentar la vida en una comunidad que empezaba a establecerse en medio de los acuerdos de paz, en el que varios de los integrantes del colectivo pretendió que se transformara en un proyecto

---

<sup>15</sup> Enlace del documental: [https://youtu.be/2-k3t\\_pK06w?si=y1yDenThZB-OfeMS](https://youtu.be/2-k3t_pK06w?si=y1yDenThZB-OfeMS)

documental que visibilizara desde sus propias imágenes los territorios que han sido invisibilizados por el conflicto armado<sup>16</sup>.

La selección de este caso se justifica por su contraste poblacional y territorial, ya que está conformado por firmantes de paz que transforman un lugar que se presentó inicialmente transitorio, para convertirlo en un territorio fijo para vivir en medio de un conflicto cuya razón principal es la disputa por la tierra. Dichos factores permiten explorar el papel del audiovisual comunitario como herramienta de reivindicación y resistencia en la construcción de un territorio digno del cual arraigarse y establecer una vida en el marco de la paz. Por tal razón, *Arraigado* (2022) resalta este proceso en el que los firmantes que llegan a tierra Grata se establecen como un proyecto de paz y en el cual al pasar el tiempo buscan establecerlo de tal forma en el que cuenten con un lugar propio y soberano en el cual re-existir.

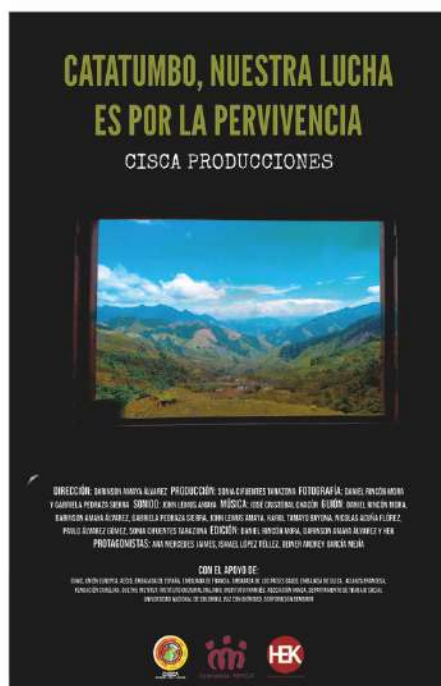


Imagen 13. Póster del documental *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023).

Por último, se seleccionó el audiovisual *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023)<sup>17</sup>, una realización de CISCA Producciones, la cual hace parte de la sección de realización audiovisual del comité de Integración Social del Catatumbo (CISCA). El CISCA es una organización que desde

<sup>16</sup> Tomado de: <https://fundachasquis.org/los-testigos-de-tierra-grata/>

<sup>17</sup> Enlace del documental: <https://vimeo.com/showcase/10563015/video/821474538>

el año 2005 se consolidó como una organización campesina con una fuerza de voluntad por la vida “luego de la gran oleada paramilitar” que ocasionó la desarticulación del tejido social en el Catatumbo. Por esta razón, cada acción propuesta por el CISCA apunta a lo que ellos denominan un ‘plan de vida’ en medio de una guerra que solo trae consigo muerte y dolor.

*Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023) resalta dicho ‘plan de vida’ desde el testimonio de tres líderes sociales integrantes del CISCA, los cuales articulan sus experiencias como líderes y víctimas en medio de los procesos de construcción de paz y denuncia de la guerra en el Catatumbo. En virtud de ello, es el último metraje seleccionado no solo porque da cuenta de la dolorosa realidad que ha envuelto al territorio, sino que resalta el valor de sus líderes y lideresas en medio de cada acción comunitaria, valorando además, su identidad como campesinos.

Asimismo, hay algo particular en las realizaciones de *Arraigo* (2022) y *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023) y es que ambos procesos se han desarrollado bajo el acompañamiento formativo de Historias en Kilómetros, un laboratorio de formación, producción y difusión de cine comunitario, que además, se presenta como una red internacional de cineastas comunitarios que provienen de territorios históricamente afectadas por conflictos armados y violencias sistemáticas que buscan contar sus historias. Sus procesos de trabajo se basan en la colaboración con cineastas de varias partes del mundo que donan su tiempo y experiencia en los laboratorios de formación con el objetivo de que “estos relatos se conviertan en películas generando una filosofía detrás de cámaras como modelo de convivencia y construcción de paz”<sup>18</sup>.

### **Segunda fase: recolección, clasificación y sistematización de datos**

Al momento de tener seleccionadas las piezas audiovisuales, se realizó la transcripción de cada metraje (Anexo 5) con la finalidad de tener mayor detenimiento en el discurso oral que contienen y como insumos para el diligenciamiento de las matrices de análisis. Dichas matrices de análisis se construyeron con la finalidad de clasificar, sistematizar y analizar los datos, teniendo en cuenta las categorías conceptuales mencionadas en el marco teórico: archivo-memoria (Anexo 1) en el que más allá del material físico (documentos, fotografías, pinturas) se genera una relación entorno a la memoria. Comunidad (Anexo 2) desde la presencia visual y discursiva donde esté presente la colectividad y las acciones colectivas; conflicto armado (Anexo 3) que se relaciona principalmente

---

<sup>18</sup> Tomado de: <https://historiasenkilometros.com>



profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (p.58). Por ello, retomando su trabajo *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* de 1986, al desglosar cómo las imágenes persuaden y sugieren diferentes lecturas al *spectator*, encuentra que las imágenes representan mensajes literales sin ser codificados (denotativo), así como mensajes codificados simbólicamente y culturalmente (connotativo) bajo un sistema de signos que responde a una retórica de la imagen, de ahí, los modos en los que las imágenes desde una lectura semiótica inciden en la sociedad.

“la imagen denotada desempeña en la estructura general del mensaje icónico un papel particular que podemos empezar a definir [...] la imagen denotada naturaliza el mensaje simbólico, vuelve inocente el artificio semántico, muy denso (principalmente en publicidad), de la connotación” (Barthes, 1986, p.41).

Así, un acercamiento profundo de las imágenes ofrece luces para comprender los modos en los que las imágenes construidas comunitariamente se representan en un campo discursivo. Por tal razón, lo que se empezó a identificar y analizar en las matrices fue el primer nivel que es denotativo respondiendo a una literalidad que se presenta descriptiva en cuanto a lo que vemos primeramente en la imagen. El segundo nivel es el connotativo que supone una lectura del signo desde su carga cultural y su incidencia dentro de un fenómeno social en el que Barthes (1990) relacionándolo con el *studium*:

supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores. El *studium* es una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar al *Operator*, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según mi querer de *Spectator*. (p.66)

Además, pensar en las imágenes en movimiento también responde a un valor afectivo, pues como señala el autor se trata de un contrato entre creadores y consumidores, por tanto, lo que las imágenes generan en nosotros Barthes (1990) lo definirá como *punctum* que se presenta como una perturbación al nivel connotativo, “*punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despincha

(pero que también me lastima, me punza)” (p.65); donde no basta con simplemente un análisis, pues el mayor valor lo suficientemente grande que no tenga que escrutar, me permite centrarme en un solo detalle, un objeto parcial, un accidente que me conecta afectivamente con la imagen.

Este tercer nivel, no se presenta con todos los fragmentos de los metrajes, pues no responde a eso que quiere mostrar la imagen –donde se desglosa lo denotativo y lo connotativo–, sino un aspecto particular que se centra en un solo fotograma, por tal razón, no en todas las casillas de las matrices de análisis que corresponden al *punctum* se encuentran diligenciadas. Respecto a lo anterior, la siguiente imagen muestra un fragmento del Anexo 3 que corresponde a la categoría conflicto armado en el que se presentan los tres niveles de análisis a una secuencia del cortometraje *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017) como muestra de lo que fue esta segunda fase.

Tiempo de fotograma	Fotogramas (secuencia)	Conflicto armado		
		Denotativo (o formal)	Connotativo (studium)	Punctum
04:06:00 - 04:52:13 (7.1)		<p>La secuencia inicia con la siguiente voz en off que acompaña toda la secuencia: "Este combustible social se imadió por todo el Magdalena Medio y trajó a guerrillas como las FARC, ELN y EPL, nacidas por la eclosión de la lucha armada anticolonialista en América Latina. Como respuesta a este proceso, surgieron los grupos paramilitares. El territorio se convirtió entonces en un punto estratégico, geográfico y económico, y se abrió de par en para la guerra. Los paramilitares se asentaron a principios de los 80 e inauguraron una política criminal de masacres y desplazamientos de población civil considerada afín a la Insurgencia". Cada uno de los fotogramas que aparecen son los siguientes, un primer plano hay varios hombres bajando en medio de varios matorrales, llevan armas en sus manos, pasando a diferentes planos del mismo estilo que son diferentes hombres armados corriendo y moviéndose en medio de la vegetación. Comen a modo de tropas y muchos miran hacia el cielo los helicópteros que los era frecuente los hostigaran pasando a un plano de un pelotón de hombre uniformados con brazaletes con los colores de la bandera de Colombia con fusiles en alto. Uno de ellos parece mirar hacia la cámara. A este primer momento la voz en off habla del surgimiento de las guerrillas y como contraposición la llegada de los grupos paramilitares en lo que aparece un plano contrapicado de un hombre encapuchado vestido de militar, carga un fusil en su brazo y tiene un brazalete negro con blanco con las siglas AUC. Cada plano corresponde de a tipi en adelante a operaciones paramilitares en las que se ven pelotones moviéndose en medio de un pueblo en lo que parece una operación militar. Uno de ellos apunta al frente con un arma de alto calibre. Uno de ellos observa una iglesia y la cámara lo capta desde atrás se genera una perspectiva en la que sugiere que observa la iglesia. De nuevo vemos al grupo de hombres que se está movilizandó todos están armados. Finaliza con imágenes de edificaciones en ruinas. Varios escombros sobre el suelo, casas completamente destruidas, no hay rezagos de que haya sido un pueblo y en donde una gran montaña y algunas nubes. Los tonos de color se sobresaturan por la calidad de imagen que genera la cámara con la que hayan grabado.</p>	<p>En este primer momento la secuencia nos ubica en un acontecimiento histórico y cronológico que significaría las principales problemáticas que empezaría a padecer Barrancabermeja y sugiere desde el nacimiento de la Insurgencia. Frente a la riqueza mineral del territorio por la producción de petróleo, fue uno de los puntos de mira de los grupos insurgentes como las FARC, ELN y EPL. De ahí deviene además la época en la que empiezan a nacer las autodefensas campesinas, pues las primera imágenes de la secuencia corresponden a una de las primera películas realizada por un franceses para hablar del nacimiento de la Insurgencia en Colombia. De allí un inciso respecto al surgimiento de los grupos rebeldes respecto a la realidad latinoamericana respecto a la revolución. Por otro lado, varios años después nos ubica con el nacimiento de las autodefensas de orden paramilitar quienes bajo el escudo de ser antinsurgentes establecieron una política de terror que durante décadas azotaría el país con múltiples atrocidades como las masacres, las desapariciones forzadas entre otras. La imagen contrapicado del paramilitar visualmente general poder y estos respecto al conflicto, además que se muestra casi temático, de ahí que el resto de la serie de planos que corresponde a paramilitares en estos ellos se vean en medio de operaciones militares en cascos urbanos como los vemos corriendo y señalando varios lugares. Esto lo resalta muy bien el documental frente a la incidencia del conflicto desde los actores armados. Este a bordaje en el metraje se presenta como un modo de mirar el pasado, pues se hace un reconocimiento de las implicaciones del conflicto desde sus actores armados reconociendo los aspectos que llevaron a su fundación y lo que esto significó para las comunidades de víctimas. Esto lo resalta muy bien la secuencia con la imagen final. La imagen como aquello que deja el conflicto, no hay tierra, no hay tejido social y el tener prima en medio del conflicto y las acciones paramilitares.</p>	<p>De esta secuencia me punza el fragmento en el que se ven a paramilitares de espaldas y uno de ellos va de civil. Al observar la imagen surgen las preguntas ¿por qué va de civil? ¿Un mundo que parecía tan dividido tanto como los civiles y los militares se conciben en caracteres similares como la relevancia de ambos en el medio de la fotografía y ambos tienen armas. Pero el de civil la lleva en alto. Recuerdo bien que en el conflicto parte de las acciones previas a las masacres y de más violaciones de derechos humanos. ¿Será este acaso el inicio de una de los operativos militares? Me genera mucha incertidumbre y me hiera la posición de la cámara, como si me hiciera ajeno a lo que ocurre. ¿Por qué no está en frente de los paramilitares y está detrás? ¿Hará parte de ellos? Me hiera pensar que como espectador miro a la cámara y me genera terror, parece que buscan algo y piensan en las consecuencias de lo que encuentren –siendo casi obvio lo que llega a ocurrir-. La naturalidad con la que caminan como si no sintieran un poco de morbo. No hay humanidad en esta fotografía, solo armas. De nuevo, qué hace uno vestido de civil, el azul de su camisa se queda en mí y se distorsiona. Parece no tener sentido para mí. Su arma sigue en alto, posiblemente se trate del líder, no conozco a ciencia cierta como funcionan este tipo de operaciones. Se empieza a distorsionar. En la secuencia es la única persona vestida con ropa de civil.</p>

Imagen 15. Fragmento del Anexo 3.

Cabe mencionar que, para entender las relaciones visuales de cada una de las secuencias compuestas de estos fotogramas que hacen parte de los documentales, es necesario concebirlas como fragmentos, dado que hacen parte de un archivo que, como menciona Foucault (1969):

No nos es posible describir nuestro propio archivo, ya que es en el interior de sus reglas donde hablamos, ya que es él quien da a lo que podemos decir -y así mismo, objeto de nuestro discurso- sus modos de aparición, sus formas de existencia y de coexistencia, su sistema de acumulación de historicidad y de desaparición. En su totalidad el archivo no es descriptible, y es incontornable en su actualidad. Se da por fragmentos, regiones y niveles. (p.221)

Por lo que, comprender los documentales como archivo reconoce el ejercicio de extracción de sus fragmentos (fotogramas), permitiendo que los enunciados subsistan y sean modificados regularmente, ya que se ubica en el margen de nuestras prácticas discursivas, lo cual genera interrogantes frente al nivel de su existencia, “de la función enunciativa que se ejerce en él, de la función discursiva a que pertenece, del sistema general de archivo de que depende.” (Foucault, 1969, p.223). Por lo tanto, concebirlas como fragmentos responde al nivel del sistema de enunciabilidad del archivo, que posibilita el ejercicio de modificación e intervención que define un modo de “actualidad del enunciado-cosa” (Foucault, 1969, p.219) en su sistema de funcionamiento.

### **Fase tres: desarrollo en cascada**

La última fase se desarrolla en cascada, ya que procedimentalmente es como si fuera en bajada por segmentos. En un primer momento, se realizó un tránsito de lo particular a lo general en el que por medio de los fragmentos (fotogramas) extraídos de cada secuencia, se empezaron a identificar reiteraciones visuales como objetos, temas y gestos. Como parte del análisis visual, fue preciso reconocer los aspectos audiovisuales que constituyen cada imagen y que enmarcan cada metraje desde sus cercanías y distancias. Esto permitió comprender las tensiones y las distancias que hay entre cada metraje visualmente.

En el segundo momento de esta cascada, se tomó cada fragmento (fotograma) asociado a una reiteración visual y se unificaron en una imagen macro compuesta por 16 fragmentos. La construcción de cada imagen macro permite generar nuevas relaciones e interrogantes entre los documentales al identificar reiteraciones visuales y discursivas en sus fragmentos, al igual que

posibilita la intervención y movilidad de cada fragmento como parte de una libertad creativa generando nuevas relaciones en las que se pueden identificar puntos en común y divergencias entre los tres documentales.

Con la unión de estos fragmentos según su reiteración visual se categorizaron según las categorías conceptuales: archivo-memoria, conflicto armado, comunidad y soberanía audiovisual con la finalidad de aterrizar cada hallazgo en un diálogo con la base teórica de la investigación. Las reiteraciones visuales identificadas fueron las siguientes:

### Categorización de reiteraciones visuales

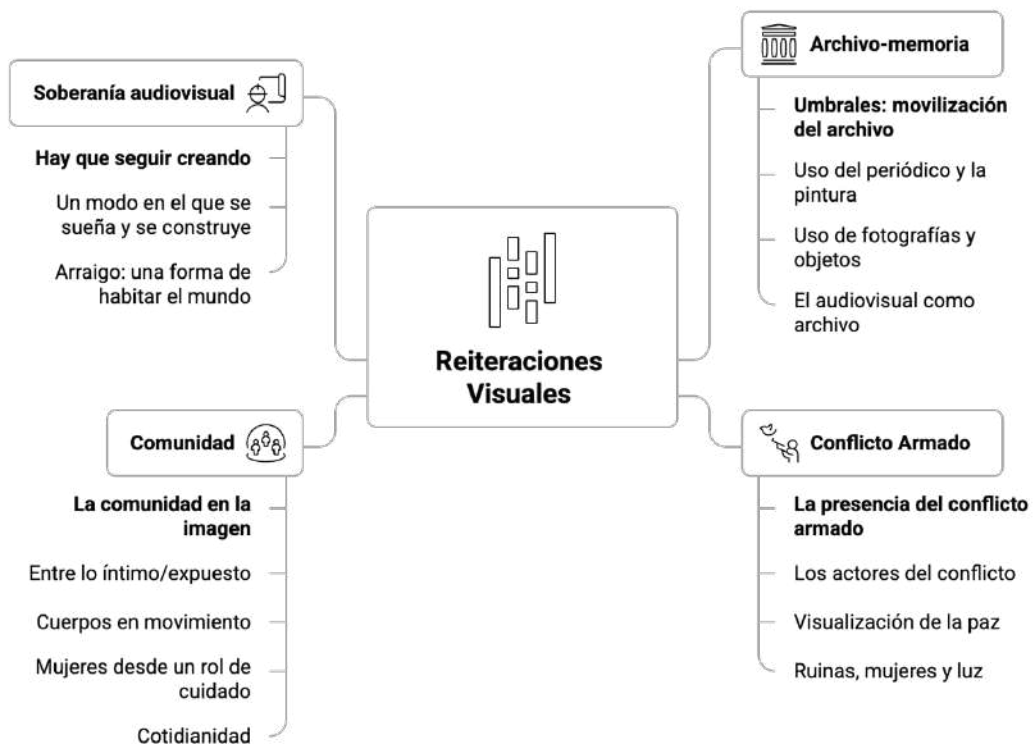


Imagen 16. Reiteraciones visuales. Imagen construida con ayuda de IA.

En el caso del *punctum* el cual hace parte del capítulo 3 titulado *Aquello que me punza*, está conformado por tres fragmentos mencionados por momentos con números romanos: I, II y III. Este corresponde a mi mirada subjetiva como autor y lector de los audiovisuales, puesto que se establece como el lugar afectivo en el análisis visual, pues más allá de los hallazgos sobre lo que dicen las imágenes, incide mi postura y afectación como investigador en los *detalles* que me atraen en este tipo de piezas audiovisuales.

El tercer y último momento de la cascada consta de un cruce entre cada imagen macro y la escritura. En este lugar se describen los hallazgos entre las relaciones de cada fragmento desde esos elementos que lo componen aterrizándolos en las diferentes intenciones de cada metraje en medio de sus imágenes en movimiento y elementos que están presentes en cada realización audiovisual comunitaria y los aspectos que los caracterizan para la configuración de una soberanía audiovisual.

Es por ello que, a partir de la interpretación en cascada que da paso de lo particular –fragmentos– a lo general –imágenes macro– fue posible establecer la construcción de los resultados de la investigación, puesto que, me permitió acercarme a cada metraje en términos procedimentales por partes, indagando a profundidad cada imagen en movimiento y su relación desde su capacidad fragmentaria como factor propio del archivo y la generación de nuevas relaciones que dieran cuenta de aquello que aparece los audiovisuales comunitarios abordados. Así tanto las categorías conceptuales como las reiteraciones visuales fueron posibles en el último cruce entre imagen macro y escritura.

### **Procesos, alcances y consideraciones éticas**

La investigación pretende una aproximación exploratoria al fenómeno de la soberanía audiovisual, por lo que, el presente análisis visual no tiene la intención de establecer una generalización para la comprensión de una soberanía audiovisual en Colombia. Todo lo contrario, el proyecto se presenta como una invitación y un aporte a un término emergente que requiere todavía de una revisión amplia de realizaciones audiovisuales comunitarias puesto que, en Latinoamérica son múltiples las acciones que han liderado cineastas con compromiso social y comunidades como actos de dignidad y agenciamiento político que no se han abordado necesariamente bajo el apellido de soberanía audiovisual, una teoría que podría acercarnos todavía más a entender la incidencia que tiene el audiovisual en nuestra lucha por transformar el mundo.

Igualmente, se propone un abordaje del conflicto armado en el periodo del posacuerdo, específicamente entre los años 2017 y 2023. Este marco temporal responde principalmente al número de metrajes analizados y su año de producción. Aunque se reconoce que la cantidad de audiovisuales estudiados y la delimitación temporal no permiten generalizar sobre la relación entre audiovisual comunitario y conflicto armado en toda su extensión, sí establece un panorama sobre

la incidencia del audiovisual comunitario en la construcción de memorias del conflicto armado en Colombia a la luz de una soberanía audiovisual.

Así, como procedimiento metodológico, el abordaje analítico de cada pieza audiovisual permite comprender cómo la OFP, los líderes sociales víctimas del CISCA y los excombatiente de La Rotativa, le siguen apostando al audiovisual como un lugar para seguir buscando paz, no como acciones aisladas, sino como una lectura sobre el accionar que empiezan a tomar las comunidades en medio de la guerra.

Por otro lado, la investigación adopta una perspectiva crítica respecto al archivo, reconociendo el respeto que requiere abordar cada realización audiovisual. Por tal razón, la construcción de imágenes macro con los fragmentos extraídos de cada metraje se entiende como una acción experimental que busca precisamente un diálogo de cada audiovisual como archivo. Reconociendo también el *mal de archivo* que postula Derrida (1997) resaltando el poder de reorganizarlo y manipularlo, por lo que, planteo la importancia de un acercamiento reflexivo y cuidadoso a cada metraje.

En ese orden de ideas, la selección de fragmentos, responde a la división que hice por secuencias en cada metraje, pues la imagen fija en diálogo con la imagen que le antecede y le sigue, ofrece mayor precisión al abordar imágenes en movimiento, por tanto, cada serie de fotogramas engloba en imagen –para trabajarla visualmente en las matrices e imágenes macro– lo que ocurre en una secuencia, reconociendo que responde a lógicas de selección de qué se ve y qué no por mi parte. Igualmente, la investigación reconoce completamente la autoría de las comunidades realizadoras de cada metraje y se direcciona principalmente en esos modos en que los han construido y la incidencia de narrarse a sí mismos en frente de la cámara.

Por lo que, la presente investigación no desconoce ni busca una falta de respeto a las comunidades autoras de cada metraje y sus narrativas, pues reconoce más allá de las imágenes el contexto en el que las han construido y la serie de problemáticas sociales y culturales que las permean. El proyecto no planeta la soberanía audiovisual como una realidad que se conciba en cada uno de los audiovisuales comunitarios, sino cómo cada proceso de creación desde el audiovisual aporta a la comprensión del mismo, donde es necesario una pregunta constante sobre la agencia y el valor de construir con, desde y para los *otros* desde el territorio por medio del audiovisual.

### Capítulo 3. Aquello que me punza

Como *Spectator*, solo me interesaba por la Fotografía por «sentimiento»; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso.  
Roland Barthes en *La cámara lúcida*.

Con la finalidad de presentar los resultados del trabajo de grado, el presente capítulo se establece como parte inicial del análisis de los tres metrajes donde recojo aquello que me punza, hace parte uno de los niveles semióticos del análisis visual elaborado en este proyecto como un valor afectivo inicial ocurrido al momento de observar cada uno de los metrajes. El *punctum* entendido como aquella herida causada por un pinchazo casi indescriptible como menciona Barthes (1986), le da otro lugar a mi cercanía con las imágenes.

Por tal razón, a continuación realizo una lectura analítica de tres fragmentos que causaron una *herida* en mí, razón por la cual establezco una escritura más libre en la que me dejo llevar de sensaciones y recuerdos a diferencia del capítulo 4 –que también responde a los resultados de la investigación– sin que este signifique un desequilibrio conceptual sino como un valor importante en la implementación analítica que propongo en esta investigación. Adicionalmente, cada fotograma presente en el capítulo está acompañado de algunas intervenciones que construí señalándolas como *bandejas* –como las he titulado– identificando las particularidades del *punctum*.

## I



Imagen 17. Fragmento extraído del documental *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer*, 2017.

El inicio de aquello que me punza proviene de un fragmento extraído del documental *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017) en el que se ve una estatua con un rostro que mira al cielo con las manos levantadas como si estuviera implorando algo. Me punza el material del que está hecha dicha estatua, parece una especie de malla metálica que en medio de sus tramos empieza a conformar un cuerpo que suplica. Observo una figura esquelética que carece de carne, de materia, de sustancia, una presencia etérea que se pierde en medio de un cielo que se torna cobrizo.

Al observar por primera vez el documental del cual extraje el fragmento, queda en mí su presencia construida por tres planos diferentes del mismo cuerpo. Inicia con un plano general que se va cerrando hasta un plano medio corto. La imagen más cercana fue la que se quedó en mí. Sus manos en alto que cubren la mitad de la imagen, el rostro inclinado levemente hacia arriba es muy dicente en medio de una narrativa respecto al conflicto armado, la desaparición y los múltiples procesos que lideran las mujeres buscadoras en el Magdalena Medio. Llegan a mí varias preguntas: ¿por qué escogieron ese material al momento de construir este cuerpo? ¿Qué representa exactamente? No es explícita la razón por la cual existe dicho cuerpo, pero aparece en la imagen, se queda ahí en medio de imágenes de mujeres en movilizaciones hablando de sus procesos de resistencia. ¿Qué suplica entonces? En medio de las otras imágenes de mujeres con batas negras y letreros de No a la guerra, es una figura que exige lo mismo.

Al preguntarme las razones por las cuales esta imagen me genera tanta incertidumbre, recuerdo un suceso casi parecido que ubico en mi archivo familiar. Hay una serie de fotografías de celuloides conservados en sobres de plástico, donde el cuerpo aparece como contorno y contraste, carece de algo, ni siquiera se distingue con claridad el rostro. La *Imagen 17* me remite a ese momento en el que el cuerpo se transforma por efecto del material.



*Imagen 18. Extraída de mi libreta de investigación.*

¿Qué hay en el interior de un cuerpo que sufre? “La fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio” (Barthes, 1990, p.24). Es claro que la representación metálica de este cuerpo no sufre directamente, pero la imagen lo sugiere –la referencia–. Sus manos se elevan y el contraste que genera la contraluz hace observable el interior de su corporalidad. Barras metálicas son rodeadas por tramos de malla metálica que simulan la forma de dos brazos junto con un torso atravesado por una mayor cantidad de luz. En la cabeza cada tramo se hace denso y se solapan las líneas de las mallas generando mayor sombra. El gesto del rostro entonces me evoca un velo negro que cubre el rostro, pero a su vez está desnudo, desprotegido. ¿Qué le queda si ha dejado todo?

## II



*Imagen 19. Fragmento extraído del documental Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer, 2017.*

Una serie de situaciones en la imagen me punzan. Capta mi atención la posición del cuerpo de las personas que corren, principalmente los tres niños ubicados en medio de la *Imagen 19*. La posición de su cuerpo sugiere que corren con gran prisa, como si se tratara de un juego de ponchados en el que todos corren para que la persona que tiene la pelota en sus manos no logre tocarlos. Dicho gesto me hace recordar los juegos con mi hermano cuando éramos pequeños. Cuando salíamos a trabajar con mi abuelo en la plaza de mercado de Kennedy, entre todos los niños que iban a la plaza agarrábamos las semillas del aguacate y nos las lanzábamos. Aquel que se dejara tocar por la semilla perdía. Al ver en un primer momento el centro del fragmento, recuerdo los juegos de niño que tenía con mi hermano.

No obstante, el cuadro además del acto de correr comprende otro componente que abre la herida que me genera la imagen. Al respecto, he decidido fragmentar la *Imagen 19* en lo que denomino *bandeja*, con la intención de enfatizar el detalle del gesto presente en la imagen.

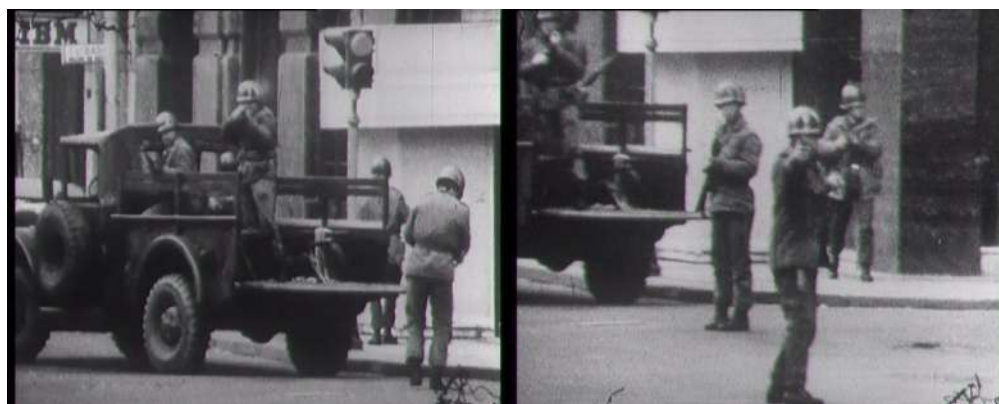


*Imagen 20. Bandeja sobre las particularidades de la imagen 61.*

La *bandeja* de la *Imagen 20* se divide en dos partes: la parte superior en la que se observan algunas siluetas de personas corriendo cuya figura se pierden en medio de un marco en escala de grises y la parte inferior en el que ya no hay cuerpos corriendo, apenas se logran percibir dos cabezas con cascos que parecen de militar, se encuentran mirando hacia el frente donde están las personas corriendo. Hay un objeto que perturba la imagen, un gesto que se presenta tal vez como la razón por la cual corren estas personas y son los fusiles en alto que cargan los militares. Apuntan hacia arriba, no hacia el frente mientras las personas huyen. Parece entonces que esos tonos grises corresponden a lo que enfatiza Didi-Huberman (2004) en su análisis sobre las fotografías del holocausto: “el borroso tono gris de esta imagen es como la ceniza en la que estos seres en movimiento se convertirán pronto” (p.70).

La imagen me punza porque me genera terror. La espalda se muestra como un blanco de tiro, un pie se levanta y el otro se apoya en el piso, nadie parece mirar hacia atrás, como si la vida peligrara tanto que lo único que se puede hacer es correr como parte de un movimiento instintivo de supervivencia. Estos cuerpos son mirados por los militares y yo, como espectador los miro a todos y siento que huyen de mí. ¿Por qué la cámara estaba de espaldas de quienes huyen y no en frente? La imagen me hace cuestionar la ubicación de la cámara, está en el lado “seguro”, detrás de los militares y la gente huye de ella también. La cámara está lejos del peligro enmarcando una escena terrorífica y como espectador me hace sentir ajeno, como si se tratara de un cuadro en el que todos huyen y yo me resguardo detrás de ellos.

El 11 de septiembre de 1973, en el golpe militar asesinaron al presidente chileno Salvador Allende. En medio de los allanamientos y las movilizaciones civiles que se presentaron con la llegada de la dictadura militar el fotógrafo argentino Leonardo Henrichsen se encuentra en medio de las operaciones militares documentando las diferentes violaciones de derechos humanos cometidas por los milicos contra los manifestantes civiles, similar a lo que ocurre en la *Imagen 19* pero desde una perspectiva diferente. La cámara de Henrichsen no estuvo detrás de los militares sino en frente, tuvo que huir de ellos, no era una imagen construida desde el lugar de un espectador. En medio de las hostilidades se genera una de las tantas imágenes impactantes de la llegada de la dictadura y es cuando uno de los militares con un arma en su mano apunta hacia el camarógrafo –parece que apunta directamente a la cámara– y dispara. En ese momento muere Henrichsen y la imagen cae.



*Imagen 21.* Último registro del fotógrafo Henrichsen al momento de ser asesinado. Extraído de la página de *eldestape*.

En ambos lugares la imagen es diferente y la herida nace ahí, al hacerme ajeno, seguro en medio de la representación, ¿por qué el fotógrafo encuadra a la gente que huye y no a los militares para observar su posición y las acciones que estaban haciendo en ese momento? Cada encuadre responde

a una intención por parte del *operator* y esta me interpela al solo mostrar el movimiento de un cuerpo que huye, aparece entonces la sorpresa, el valor que para Barthes (1990) radica en entretener al espectador, pocas veces de ella se presentan perspectivas diferentes. No obstante, están aquellas fotografías que hablan e inducen a pensar. Este tipo de piezas hablan demasiado, “en el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa” (p.81).

### III



*Imagen 22. Fragmento extraído del documental Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer, 2017.*

De nuevo la cámara se ubica detrás de lo que pasa en la imagen. No hay rostros, apenas la presencia de cuerpos de espaldas, pero en esta ocasión la corporalidad es diferente. No me evoca un gesto de miedo, parece haber afán ya que en el fondo se ve a un militar con sus brazos encogidos porque en sus manos lleva un fusil y su cuerpo inclinado ligeramente hacia adelante sugiere una postura en la que está trotando. Pero el militar no huye, no hay una postura de terror, parece un movimiento consciente como si buscara o persiguiera algo. Esta presencia está acompañada de otros hombres armados que caminan a pasos largos. Dos se ubican en el centro de la imagen, uno vestido completamente de camuflado y el otro con ropa civil cargando en alto un fusil en su mano derecha.

Al profundizar en la herida que causa la imagen, recordé mi experiencia haciendo mi primera película. Tenía 19 años cuando dirigí un documental que titulé *Memoria en el Abasto*, el cual rodé en la plaza de Corabastos con la intención de problematizar mi infancia como zorrero indagando en la relación entre infancia y trabajo y la representación de esta en el cine. Recuerdo bien que en

el proceso de investigación del proyecto gracias a las tutorías de la directora de cine Adriana Lizcano, identifiqué el motor de la película; conocer el lugar exacto donde habían asesinado a mi abuela. Aunque eso no hacía parte del documental al menos en imagen y sonido, era la razón por la que volvía a la plaza.

En medio de entrevistas para conocer la historia de Corabastos, la definí como una maqueta de Colombia. Una señora de avanzada edad quien me indicó que venía del Tolima como desplaza me contó que sufrió un segundo desplazamiento en Bogotá por causa del asesinato de su hijo en la plaza. El humedal que queda al lado de Corabastos era el lugar donde los grupos armados asesinaban a comerciantes y demás personas a gusto y disgusto, entre ellos su hijo que se negó a pagarles un dinero. Era normal encontrar bolsas con cuerpo allá en el charco, señaló la señora en ese momento. ¿Cuáles eran las características de aquellas personas? Utilizaban ropa como cualquier otra y cargaban armas en el cinturón del pantalón. La muerte –en lo que nos contaban aquellos trabajadores– era algo frecuente.

De nuevo quiero aclarar que cada uno de estos datos no precisan de fuentes exactas sino del testimonio, que como menciona Didi-Huberman (2004) respecto a los campos de concentración: “tiene una relación fragmentaria e incompleta con la verdad de la que dan testimonio, pero son también lo único que disponemos para saber e imaginar la vida interna de los campos de concentración y exterminio” (p.58-59). Lo mismo ocurrió en ese momento para conocer aquello que no aparece en los medios de comunicación sobre Corabastos. Allí, tuvo lugar el relato de mi abuelo a quien entrevisté en la película y que previo a encender las cámaras me mostró el lugar exacto del asesinato y me describió lo que ocurrió. Desde ese entonces quedó en mí la imagen de un hombre con un arma en alto frente a él y mi abuela.

No sabían quién era porque tenía ropa como cualquier persona, de ahí que el gesto de la *Imagen 22* me cause una herida. Se presenta como el de un perseguidor, alguien que busca a alguien, pero que no entiendo cuáles serían las consecuencias si lo encuentran. Guiado por esta incertidumbre que me causa la imagen, la he diseccionado retomando cada gesto, ubicándolo sobre una *bandeja* en la que compongo un cuerpo con varios fragmentos de otros cuerpos que se presentan terroríficos.



*Imagen 23. Bandeja sobre las particularidades de la imagen 64.*

La *bandeja* que se observa en la *Imagen 23* rescata el gesto del afán en busca de algo. Corre y observa hacia varios lados. La ropa que utilizan es indumentaria militar, se ve en las botas y las prendas militares como pantalones y chaquetas, pero sigue resaltando uno que utiliza camisa azul y pantalón negro. ¿Se tratará de un civil? En el caso del conflicto armado colombiano, este tipo de operaciones se presentaban como colaboraciones entre militares y grupos paramilitares infiltrados entre los habitantes de un pueblo o vereda, razón por la cual algunos actores armados aparecían con ropa civil, ¿Cuál sería la razón por la que este tipo no tiene uniforme?

Queda en mí el azul de su camisa que cubre el centro del cuadro y su brazo con un fusil en alto. La imagen enfatiza en ambos hombres, parecen no hacer parte del mismo mundo por el hecho de su ropa; los civiles y los militares. No obstante, el arma los ubica en un mismo lugar, se encuentran a la misma altura y con la misma relevancia en la composición. La incertidumbre que me genera la imagen proporciona una sensación de muerte envuelta en medio de un espacio atroz. ¿Qué hace la

cámara de nuevo de espaldas a los hombres armados? pareciese que este azul respondiera a un estatus último de acontecimiento visual. “Este aparece como el umbral paradójico de un interior (la cámara de muerte que protege, justo en ese momento, la vida del fotógrafo) y de un exterior” (Didi-Huberman, 2004, p.65) como las calles de un pueblo desolado –cuya causa aparente recae en la presencia de aquellos hombres armados–.

No hay nadie más en la imagen, solo hombres y armas, ¿de qué podemos hablar acá? ¿quién se cruzaría por ese camino? La imagen parece agrietarse. El miedo la inunda. Estoy detrás de ellos y es incómodo no verlos. La herida queda en el gesto y el color azul que se distorsiona, “cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura moral y política” (Barthes, 1990, p.63). Lo que yo siento con esta fotografía me hace pensar en los problemas políticos y las principales razones por la que un hombre con un arma en alto y vestido de civil terminó con la vida de mi abuela.

#### **Capítulo 4. Resistencia, arraigo y lucha: análisis visual de tres cortometrajes documentales**

En este capítulo indago en los modos en los que cada comunidad concibe sus propias narrativas a través del audiovisual resaltando los diferentes procesos de lucha y resistencia en los que se identifican tensiones sociales, así como territorios en disputa en el marco del conflicto. El audiovisual, en este punto, se ubica como un lugar en el cual las comunidades logran consolidar sus propias narrativas que contribuyen en la construcción de memorias del conflicto armado en Colombia. Asimismo, el abordaje de cada metraje en las lógicas de una soberanía audiovisual, ubica el audiovisual como una grieta desde una postura política en medio de la resistencia y la re-existencia.

Dicha grieta se abordó desde las reiteraciones visuales presentes en los tres metrajes analizados: *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017), *Arraigo* (2022) y *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023), en el que se presentan solapamientos y distancias en torno a una gramática visual. Desde allí, se indagó en la manera en la que las comunidades hacen frente al conflicto armado por medio de las imágenes en movimiento. Cada reiteración visual se abordó en los siguientes ejes temáticos: Umbrales: movilización del archivo, La presencia del conflicto armado, La comunidad en la imagen y Hay que seguir creando.

*En Umbrales: movilización del archivo* se aborda cómo los archivos en el audiovisual operan como umbrales de memoria y resistencia en los que se disputan nuevas significaciones respecto a los hechos del pasado. Allí se presentan los siguientes subapartados: *Uso del periódico y la pintura* en el que se profundiza en la relación y uso de titulares de periódicos que contrarrestan los discursos hegemónicos desde un manejo propio por parte de las comunidades, al igual que el lugar de las representaciones pictóricas desde un carácter simbólico en el marco de la guerra.

El siguiente subapartado es *Uso de fotografías y objetos* en el que se identifica el uso reiterativo de fotografías tensionándolas como evidencia y testigo, junto con la presencia de objetos como artefactos cuya carga semántica recae en el conflicto armado y un valor identitario. Por último, el subapartado *El audiovisual como archivo* en el que se empieza a entender el audiovisual en el marco de un archivo que no solo conserva o preserva una memoria, sino que, posibilita relecturas del pasado que se establecen en un sistema discursivo.

En el segundo eje, *La presencia del conflicto armado*, se aborda la presencia reiterada de las afectaciones que ha ocasionado el conflicto en las comunidades y está compuesto por los siguientes subapartados: *Los actores del conflicto* en el que identifica la presencia de diferentes actores armados como paramilitares, militares y guerrillas desde sus implicaciones en la guerra y su incidencia en la desarticulación del tejido social. En el subapartado *Visualización de la paz*, la reiteración visual de la paz no se presenta como un final del conflicto, sino como acciones que desarrollan las comunidades en medio de la barbarie y las afectaciones ocasionadas en el territorio por medio de acciones colectivas.

El último subapartado, *Ruinas, mujeres y luz*, enfatiza en las ruinas como heridas visibles en la infraestructura de pueblos destruidos y lugares afectados por enfrentamientos de grupos armados. Se presentan como vestigios de la guerra. Es allí donde las comunidades empiezan a reconstruir un sentido de recuperación y reconstrucción del espacio físico, en el que son las mujeres principalmente quienes aparecen como constructoras de memoria liderando procesos de duelo desde un agenciamiento político y exigencia de un no rotundo a la guerra. Allí la luz brota como símbolo de esperanza y duelo.

El tercer eje es *La comunidad en la imagen*, allí se abordan las formas en las que las comunidades se autorepresentan visualmente en cada metraje. De allí se desprenden cuatro subapartados: el primero es *Entre lo íntimo/expuesto* donde las mujeres empiezan a desdibujar dichos límites desde las acciones colectivas y su lugar de enunciación en un marco social y político. El siguiente subapartado es *Cuerpos en movimiento* en el que se analiza la presencia de múltiples cuerpos en medio de acciones colectivas como parte de una movilización social que no solo reside en cantidad sino en la sincronía de sus movimientos, se trata entonces de una alianza entre cuerpos desde una performatividad disruptiva de las reglas hegemónicas, generando otros lugares para la denuncia ante la represión.

El tercer subapartado es *Mujeres desde un rol de cuidado* donde se analiza cómo la presencia de las mujeres, en cada documental, en gran parte se sigue estableciendo desde un lugar de cuidado, cuestionando las divisiones de género y los modos en los que los audiovisuales comunitarios siguen replicando estas problemáticas que distorsionan el papel político y participativo de las mujeres en la sociedad. Por último, el subapartado *Cotidianidad*, allí lo cotidiano no se limita solamente a las

experiencias diarias sino al lugar que encuentran las personas para subvertir las lógicas de producción y poder desde un lugar para la creación cotidiana.

El último eje es *Hay que seguir creando*, en el cual se desarrolla el valor y la incidencia de los documentales en las formas en las que las comunidades empiezan a construir sus imágenes y narrativas. El primer subapartado es: *Un modo en el que se sueña y se construye con miras hacia un futuro* en el que se profundiza en las formas en que la comunidad se reafirma como un lugar de re-existencia; se sostiene a través de una cooperación mutua reconociendo el territorio desde una perspectiva simbiótica como postura política en el que prima la vida, esto supone soñar un mundo más solidario. Para finalizar, el subapartado *Arraigo: una forma de habitar el mundo* enfatiza en las relaciones que tienen las comunidades con el territorio en el que el arraigo se presenta como una postura política que dignifica en medio de una disputa por la tierra a causa del conflicto armado.

Para sintetizar, las relaciones de cada eje temático en medio de todas las reiteraciones visuales, otorgan un panorama amplio sobre las formas en las que las comunidades construyen sus propias imágenes en movimiento enmarcadas en una soberanía audiovisual. Al tratarse del conflicto armado, cada metraje por su lado, responde a unos intereses y formas en común de narrar un acontecimiento que ha enmarcado durante décadas nuestro país, dando paso a un lugar que disputa las formas en las que se construyen imágenes con y para los otros.

Antes de desglosar cada apartado del capítulo, cabe mencionar que cada uno cuenta con una imagen macro compuesta por fragmentos (fotogramas), cuyo objetivo es generar nuevas relaciones y discusiones entre ellos, explorando posibilidades para comprender su incidencia en cada documental. Estos estarán señalados como *Imagen* y estarán numerados consecutivamente. Los fragmentos que componen cada *Imagen* también estarán numerados para facilitar su ubicación en el análisis siguiendo una secuencia que va desde el *1.1* al *1.16*, según la cantidad máxima de fragmentos en cada imagen macro. Por ejemplo: la *Imagen 7* estará compuesta por fragmentos numerados de la siguiente manera: *7.1*, *7.2*, *7.3*, etc.

Asimismo, en cada apartado se incluyen secuencias extraídas de los documentales de los que haga parte alguno de los fragmentos de cada imagen macro con la finalidad de indagar en cómo opera cada fragmento a nivel secuencial en los metrajes. En las secuencias los fragmentos ya no estarán numerados, sino que se identificarán con letras para no generar confusiones cuando se haga

referencia a los fragmentos de las imágenes macros, por ejemplo: fragmento *D* de la secuencia extraída del documental *Arraigo* (2022).

## Umbrales: movilización del archivo

### Uso del periódico y la pintura

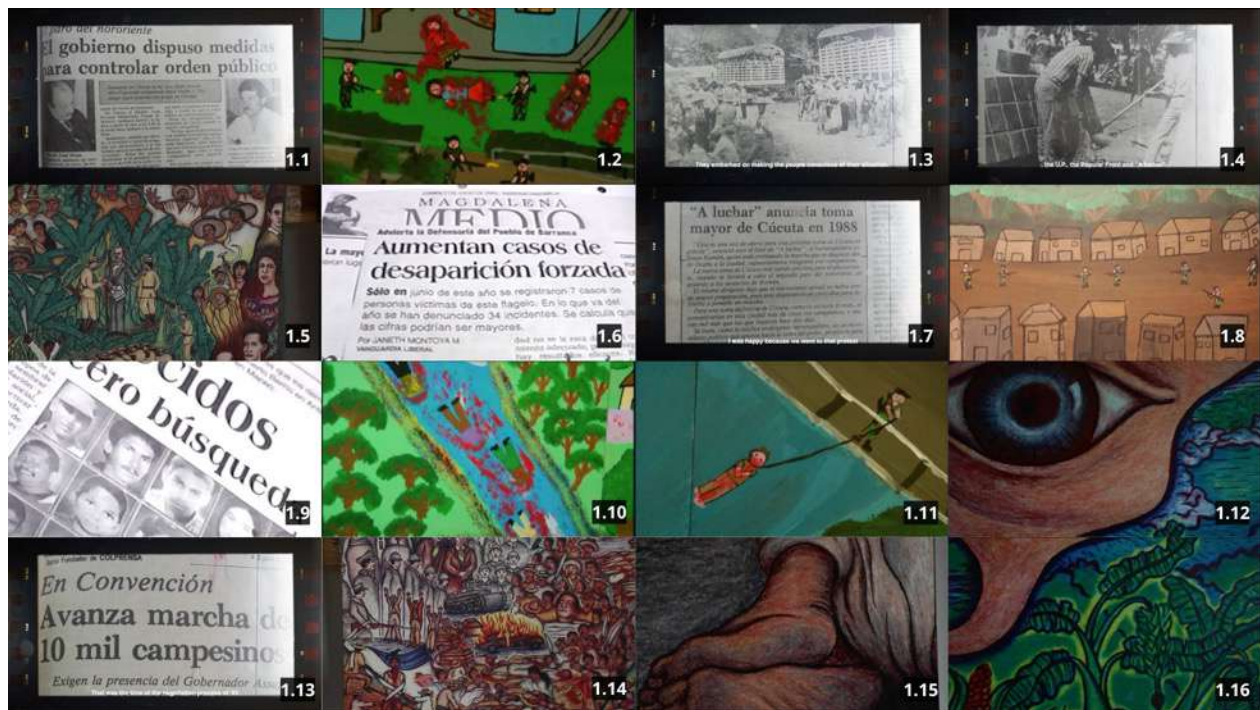


Imagen 24. Reiteración visual de periódicos y pinturas.

La elaboración de la *Imagen 24* parte de una reiteración visual de pinturas y titulares de periódicos en los que se visualizan casos de violencia y movilización campesina. Se empiezan a construir relaciones entre las representaciones pictóricas y los titulares de periódico donde se observa una relación de acontecimientos y modos de mostrarlos, por ejemplo, el fragmento 1.6 por medio de texto muestra: “Aumentan casos de desaparición forzada” y en el fragmento 1.10 hay un río donde sus corrientes arrastran cuerpos decapitados. En ambos casos se refieren a un mismo hecho como la desaparición forzada, ya que este último fragmento representa los cuerpos que eran arrojados al río por parte de grupos armados para que no fueran encontrados. Esta muestra de hechos violentos desde lo textual y pictórico, es uno de los temas presentes en esta reiteración visual.

En los fragmentos 1.2 y 1.11 también son visibles hechos de violencia como las masacres y la tortura en el que se ven a hombre uniformados asesinando a personas, asimismo, en el fragmento

*I.9* hay otro titular de periódico en el que se ven rostros y un título incompleto en el que se intuye que dice “desaparecidos” ya que se alcanza a ver “cidos” y “búsqueda” junto a varios rostros de hombres. Relacionando el texto con los rostros, es claro que se trata de un titular sobre la búsqueda de personas desaparecidas. De nuevo, el periódico de manera textual expone un hecho como la búsqueda de desaparecidos y la pintura, la representación de actos violentos que son la razón de estas desapariciones.

Otro aspecto relevante en la *Imagen 24* se ubica en el fragmento *I.7* donde se observa un titular de periódico que dice: “A luchar anuncia tomas mayores de Cúcuta en 1985”, mientras en el fragmento *I.14* hay una pintura que se compone de varios elementos que aluden a la revuelta; en la parte derecha está el rostro sin vida de Jorge Eliecer Gaitán rodeado de varias personas con sombreros y machetes levantados, en el costado izquierdo varios uniformados en el que uno de ellos sostiene un fusil y apunta a tres hombres civiles; en medio, un auto en llamas con un tanque de guerra en la parte superior. Ambos fragmentos se refieren a acciones populares como las tomas campesinas y las revueltas ocasionadas por la muerte del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán.

En este sentido, el fragmento *I.14* resulta interesante en estas relaciones que se generan entre la pintura y el periódico ya que ubica un acontecimiento, el 9 de abril de 1948 en Bogotá y como menciona Restrepo (1999) en su libro *Derecho a la esperanza*: “el asesinato en 1948 de Jorge Eliecer Gaitán, Líder popular del partido liberal, marca el “punto de no retorno”, del periodo de la historia colombiana que se conoce como la “Violencia” (p.5). En este periodo empezó el enfrentamiento entre conservadores y liberales dando inicio a un conflicto de gran magnitud. En este punto, se empiezan a identificar dos elementos, la representación de hechos de violencia y en paralelo las revueltas y acciones populares, esto deja clara la forma en la que los tres documentales construyen sus enunciados respecto al conflicto armado desde este archivo.

Teniendo presente la naturaleza en el que se inscribe el concepto de archivo al concebirlo como un sistema que puede ser analizado por fragmentos, regiones y niveles para entender cómo conforman la práctica discursiva en la cual Foucault (2002) centró su investigación para así analizar y explicar “los discursos como prácticas especificados en el elemento del archivo” (p. 173), resulta pertinente generar relaciones y paralelos del uso del archivo en los documentales desde la movilización y agrupación de sus fragmentos para entender así los mecanismos con los cuales construyen su discurso.

Por ejemplo, en los fragmentos 1.2, 1.6 y 1.10 de la *Imagen 24*, se generan relaciones entre el enunciado textual y las representaciones pictóricas pues, mientras se encontraron enunciados de periódicos con titulares como “Aumentan casos de desaparición forzada”, una representación pictórica muestra hombres uniformados asesinando personas y la otra un río cuyas aguas se tornan rojas en el que bajan cuerpos decapitados. Estos fragmentos muestran dos aspectos que se complementan en la formación de los enunciados de los tres documentales. Por un lado, el uso del periódico como documento que da veracidad y que de cierta forma expone un suceso y por el otro, el valor de la representación pictórica que expone gráficamente las atrocidades de un suceso. Ambas, en función de mostrar acontecimientos en el marco del conflicto armado.

Para profundizar en los modos en los que los metrajes hacen uso del periódico, a continuación, se hará un análisis de una secuencia extraída del documental *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023), buscando identificar cómo se da la construcción del discurso y cómo se moviliza el archivo en los documentales.



*Imagen 25. Secuencia extraída del documental Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia, 2023. (05:38:05 - 06:54:20).*

El periódico como documento responde a un sentido de “veracidad”, razón por la cual está presente en los metrajes. Como es visible en la secuencia, de los ocho fragmentos que la componen, 6 son titulares de periódico, lo cual enmarca en un primer momento la relevancia de este en torno al relato. La secuencia inicia con un primer plano de Ismael mientras está sentado en una silla mecedora hablando sobre la historia de la región del Catatumbo en 1985. Su relato queda en voz en off mientras van pasando titulares de periódicos: “En convención Avanza marcha de 10 mil campesinos”, se ve un titular en el que hay dos hombres organizando material de construcción y un último titular “Toma de puesto de Telecom por los campesinos”.

La otra mitad de la secuencia pasa a un primer plano de Aleida en el que está en el interior de una casa sentada en una silla mientras teje y cuenta lo que fue su experiencia participando en el paro del 85. Se siguen intercalando más titulares de periódico que acompañan su relato: “El gobierno dispuso medidas para controlar el orden público” y se ven a dos hombres, uno con traje y otro con camisa blanca. En el siguiente se ve a un hombre que mira fijamente a la cámara, usa un sombrero vueltiao junto con una camisa blanca y en la parte trasera se ve a otra persona que extiende su mano hacia él. La secuencia termina con el titular “Gobernador solucionará hoy paro en Convenciones”.

En esta secuencia, se identifican dos herramientas utilizadas: el relato que, tanto Ismael como Aleida, exponen sobre lo que fue su experiencia y el hito histórico de haber hecho parte del gran paro campesino en Colombia en 1985; junto con el manejo de archivo desde titulares de periódicos que van acompañando este relato. El manejo de archivo se presenta como un dispositivo que, como se mencionó anteriormente, responde a un sistema de enunciación del cual se vale el discurso que expone el documental y que de cierta forma da veracidad a lo que dice la voz en off. Por ejemplo, cuando Ismael menciona:

Ismael: Para esa época [...] de ese proceso de negociación del 85 entre Belisario Betancur y las FARC que surge la UP y enseguida al Frente Popular y A Luchar, se dieron la tarea de concientizar a la gente.

Al estar acompañado de titulares de periódicos que dicen “Avanza marcha de 10 mil campesinos”, sitúa el relato en un contexto específico, dando valor a la experiencia personal de Ismael y Aleida cuando hicieron parte de esta movilidad campesina. La superposición del relato oral y el relato textual se presenta desde dos perspectivas. Por un lado, el periódico expone un acontecimiento desde un sentido informativo dando protagonismo al gobierno como un “solucionador” de las movilizaciones campesinas como se ve en el fragmento *F* y *H*. Por el otro, el relato oral ofrece una perspectiva subjetiva que introduce dicho acontecimiento en la vivencia y lo que sintieron estas personas, generando así una interpretación más cercana de cada suceso desde la perspectiva de la comunidad.

Por lo tanto, el manejo de periódico en el metraje no se da como un elemento aislado que solo aparece, sino que está superpuesto a una voz en off que hace una relectura y amplía aquello que se dice sobre los hechos como es el caso de las movilizaciones campesinas en el 85. Podría decir que

se empieza a reconocer una emergencia frente a la movilidad de este archivo por parte de las comunidades, es decir, hacer uso de cada titular de periódico y exponerlo con la voz de aquellos que estuvieron ahí para dar cuenta de cómo fue y cómo los impactó. Ahora bien, el manejo de este relato oral y textual responde a una intencionalidad que como menciona Berger (2016):

Quando una Cámara de Cine reproduce una pintura, esta se convierte inevitablemente en material para el argumento del realizador. Un filme que reproduce imágenes de un cuadro lleva al espectador, a través de la pintura, hasta las conclusiones del realizador. (p.15)

Es precisamente esta reelaboración del uso del archivo y el relato oral una manera de retomar aquello que se ha dicho sobre estos acontecimientos por parte de los medios para presentarlos desde una perspectiva propia de la comunidad. Esto a su vez, requiere por parte de la comunidad una selección de aquello que se muestra o excluye (violencia instituyente) en el marco de una *archivolítica* que Derrida (1997) define como:

Su propio archivo por adelantado, como si fuera ésta en verdad la motivación misma de su movimiento más propio. Trabaja *para destruir el archivo: con la condición de borrar*, mas también *con el fin de borrar* sus «propias» huellas -que, por tanto, no pueden ser propiamente llamadas «propias» (p.7)

Es así que, la destrucción y la conservación son el doble filo del archivo, pues “no puede haber deseo de archivo sin la finitud radical de la posibilidad de un olvido, sin la amenaza de una pulsión de muerte, de agresión y de destrucción” (Derrida, 1997, p.42). Esta pulsión de muerte desestabiliza la autoridad del *arconte* –expresión utilizada por el autor–, que se presenta como un custodio del archivo; por lo que, resulta pertinente, tener presente que el uso de periódicos y pinturas en los tres documentales también responde a un proceso de selección y exclusión del mismo, en el que sus realizadores desubican y exponen desde su voz.

Asimismo, la modificación de prácticas discursivas existentes frente a estos hechos, ubicándolos en lugares propios como una necesidad de dislocar el relato hegemónico respecto a los acontecimientos en el marco del conflicto armado y las acciones de resistencia campesinas, vislumbra que el discurso no se presenta solamente como un enfrentamiento entre léxico y experiencia, sino que se “afloja el lazo al parecer tan fuerte de las palabras y de las cosas, y se

desprende un conjunto de reglas adecuadas a la práctica discursiva” (Foucault, 2002, p.80). El archivo se inscribe en este sistema de enunciados frente a un valor de decibilidad de lo que puede ser dicho, conservación, reactivación y apropiación del archivo como un “sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 2002, p.145).

La movilización y manejo de periódicos y pinturas, así como el relato oral, presentan un valor en el que la práctica narrativa se vale de expresiones artísticas pues “las narraciones son sensibles, nos atraviesan con sonidos y grafía” que en este caso se presenta en el uso de titulares de periódicos y representaciones pictóricas. Como menciona Rojas (2023), en el discurso respecto al archivo conlleva una no linealidad en la que los documentos se presentan como elementos “que no son otra cosa que una invención, un ensamblaje, una lucha de fuerzas entre la memoria y el olvido” (p.36).

### Uso de fotografías y objetos



*Imagen 26. Reiteración visual de fotografías y objetos.*

La fotografía y los objetos son otras de las reiteraciones visuales presentes en el análisis realizado. Por tal razón, la *Imagen 26* se construye a partir de lo que parece un collage de archivos personales. Las fotografías en un inicio presentan un lugar que evoca una cercanía, como se identifica en los fragmentos 2.4 y 2.7 en el que ambas personas que aparecen armadas mantienen una postura relajada, no sostienen el fusil en posición de defensa sino que posan a la cámara. Esto es notorio porque la forma en la que se registró no evoca una fotografía periodística de la imagen del

guerrillero desde una distancia lejana, sino que genera una especie de cercanía, una cotidianidad en el que la fotografía hace parte de un archivo personal.



*Imagen 27. Detalle de los fragmentos 2.1, 2.3, 2.4, 2.6, 2.7 y 2.9.*

Por otro lado, los fragmentos 2.1, 2.3, 2.6 y 2.9 evocan una fotografía periodística debido a su textura antigua, su contraste en escala de grises y su resolución, revelando que fueron tomadas con cámaras análogas. Estas fotografías se distancian de los fragmentos 2.4 y 2.7, no solo por su textura antigua, sino por su distancia. En el fragmento 2.1 aunque se ve a un hombre en un plano medio que sonríe y mira a la cámara, hay una distancia que denota una fotografía no desde un registro de un archivo personal a diferencia del fragmento 2.7 en el que la postura de la mujer uniformada demuestra una mayor cercanía. Por lo que, las fotografías que componen la *Imagen 26* presentan dos distancias diferentes, una que parece cercana y cotidiana y la otra que parece responder a un archivo casi periodístico.

Pensar en la presencia de fotografías en los tres metrajes de manera reiterativa nos lleva a pensar sobre estos modos en los que la fotografía se presenta como un mecanismo, que como menciona Bourdieu (2003):

es sólo en nombre de un realismo ingenuo que puede verse como realista una representación de lo real que debe aparecer como objetiva no por su concordancia con la realidad misma de las cosas (puesto que sólo las capta según formas socialmente condicionadas), sino por su conformidad con unas reglas que identifican su sintaxis en su uso social con la definición social de la visión objetiva del mundo. (Bourdieu, p.139)

El valor del uso social de la fotografía se refleja en sus posibilidades para generar dicha visión objetiva del mundo, es entonces que la imagen fotográfica se presenta como una “imitación

perfecta de la realidad”. Al respecto, Dubois (1986) menciona que es la expresión mimética de la fotografía la que la hace parecer objetiva y fiel a la realidad, esta trivialidad es la *doxa* de la imagen. No obstante, el autor señala que la imagen no representa una realidad empírica sino que se establece como un conjunto de símbolos con una carga ideológica. Por lo que, “el peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético” (Dubois, 1986, p.31).

Esta huella en la fotografía se encuentra en lo que el autor va a mencionar como el *index*, una relación física que reconoce en la fotografía su relación referencial con lo real, es decir, una existencia que ubica un pasado y un presente en la fotografía. Aunque el uso de fotografías en cada documental radica en ofrecer una “veracidad a la narrativa”, estas se inscriben en una materialización visual de un pasado que responde a formas socialmente condicionadas en el que la cámara es testimonio de lo ocurrido; “la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias. Pero esto es sólo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia” (Fontcuberta, 2011, p.11).

Por lo tanto, el valor de las fotografías utilizadas en los metrajes se entiende desde dos lugares, la primera no desconoce lo que postula Fontcuberta (2011): “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera” (p.11). Generando a la vez una tensión en la incidencia de las mismas en cada metraje. El segundo, aunque la fotografía se presenta desde esta dicotomía entre la verdad y la mentira, reconoce su valor de referenciación, es decir, su huella en la que además de un significado cultural o simbólico, se remite a la existencia de aquello que estuvo en frente de la cámara.

En consecuencia, se presentará una secuencia extraída del documental *Arraigo* (2022) de la cual hacen parte algunos fragmentos de la *Imagen 26*, con la finalidad de profundizar en cómo y por qué se presenta el uso de fotografías y objetos como un elemento frecuente en cada realización audiovisual.



Imagen 28. Secuencia extraída del documental *Arraigo*, 2022. (00:05:00 - 02:25:00).

La secuencia del documental *Arraigo* (2022) (00:05:00 - 02:25:00) inicia con el relato de Sirlis sobre cómo era su vida como combatiente al estar enlistada en las filas y se va intercalando con planos de fotografías de archivo de ella y objetos como una mochila verde (fragmento *F*). En paralelo, el relato de Sirlis está acompañado del relato de Marta en el que se siguen presentando objetos como la presilla de un uniforme que dice FARC-EP (fragmento *G*) y varias fotografías de ella con un fusil en brazos (fragmentos *C* y *E*). La cámara hace un recorrido de cada fotografía y objeto por medio de paneos, lo cual genera una contemplación de cada elemento enfatizando en su importancia, permitiendo identificar detalles y la materialidad de cada elemento.

Un ejemplo de lo que implican estos planos visualmente, se ubica en la textura del doblez que atraviesa la fotografía del fragmento *E*, de la cual se puede intuir que responde a una temporalidad. Puede ser una fotografía que conservaba Marta en su bolsillo como combatiente por el doblez que tiene, ya que no es común que las fotografías de un álbum se doblen. Aunque el metraje no menciona directamente por qué la fotografía tiene estas características, el valor contemplativo que genera el paneo permite una cercanía a este archivo y a generar relaciones en torno a lo que representan estos archivos en la vida de Sirlis y Marta, por lo tanto, narrativamente nos remonta a que se trata de una fotografía personal.

Por otro lado, de la secuencia se destaca el fragmento *H* en el que se ve una fotografía de Sirlis en contraluz con un fusil en alto, su rostro erguido y firme en medio del amanecer. La composición de la fotografía desde la contraluz con un plano contrapicado contrasta su cuerpo desde su silueta que resalta en medio de los tonos azules y naranjas del cielo, otorgándole así un sentido de glorificación y determinación que se entiende que va direccionada a su convicción de haber sido

combatiente. El hecho de hacer uso de estas imágenes en el inicio de documental responde a una intención que, como diría Berger (1972), implica un modo de ver:

Toda imagen encarna un modo de ver e incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles. (p.6)

El modo de ver que pretende el metraje en este caso, radica en cómo la comunidad de Tierra Grata se percibe a sí misma resaltando sus convicciones éticas y políticas de haber sido combatientes. El uso del archivo personal (fotografías y objetos personales) de Sirlis y Marta, encarna y enuncia desde un pasado íntimo un valor identitario, una narrativa que sale de lo privado a lo público en aras de una perspectiva propia sobre el ser excombatiente. Por lo tanto, cada archivo identifica ese territorio de paz e igualdad por el cual luchan, que en su momento tuvo lugar en las armas y que ahora se ubica en su vida como firmantes de paz.

Con relación a lo anterior, Leonor Arfuch (2010) sobre las confesiones de Rousseau menciona que: “el relato de la propia vida y la revelación del secreto personal operan como reacción contra el avance inquietante de lo público/social, en términos de una opresiva normatividad de las conductas” (p.42). Lo autobiográfico se convierte en un contra-discurso en el que se revela lo íntimo cuestionando narrativas oficiales, es en este punto que el sujeto autobiográfico se encuentra en un estado descentrado que se constituye desde el diálogo social, pues es desde las narrativas del yo que el sujeto redefine su lugar en el entramado cultural. Por lo tanto, el espacio autobiográfico supone un movimiento cruzando los límites de lo individual y lo proyecta hacia lo colectivo tal como lo menciona la autora:

Así, en la conceptualización del espacio biográfico, en el arco temporal que he trazado desde su mítico punto originario, se articulan el "momento" y la "totalidad", la búsqueda de identidad e identificación, la paradoja de la pérdida que conlleva la restauración, la lógica compensatoria de la falta, la investidura del valor biográfico [...] Desde aquí, es posible preguntarse ahora sobre el tránsito que lleva del "yo" al "nosotros" –o que permite revelar el nosotros en el yo–, un "nosotros" no como simple sumatoria de individualidades o como una galería de meros accidentes biográficos, sino en articulaciones capaces de hegemonizar

algún valor compartido respecto del (eterno) imaginario de la vida como plenitud y realización. (Arfuch, 2010, p.66)

La reafirmación de Sirlis y Marta es visible en un espacio autobiográfico en el que se da una relación entre subjetividad e identidad en torno a una narrativa autobiográfica, en la cual se presentan imbricaciones entre lo privado y lo público; no solo como parte de una recuperación de la experiencia, sino que el documental reconoce las tensiones entre las narrativas del yo con relación al uno mismo y los demás. Para Ricoeur (1999) el *sí mismo* se configura desde la relación entre historia y ficción, en esa relación, la identidad narrativa no solo hace que los sujetos reconstruyan un pasado, sino que el sujeto al narrarse *a sí mismo* se proyecta en el mundo social.

Un ejemplo respecto a lo anterior se ubica en la secuencia cuando Sirlis y Marta mencionan en voz en off:

Sirlis: Bueno, cuando ingresé, ingresé voluntariamente. Ya conocía un poco cómo era la guerrilla y mi excusa fue porque no podía seguir estudiando, no tenía las condiciones para algo. Entonces tomé la decisión de irme hacia las filas.

Marta: La casa de nosotros era la carpa de techo, la cargábamos en el hombro. Uno en el equipo llevaba su toldo, su cobija, su hamaca, aparte de eso cargaba la economía. Eso era la vida entera de uno y dondequiera tú llegabas, uno siempre buscaba lo mejor para ese equipo. Que colocarlo en una piedrita, en una tablita, que buscar un pedacito de plástico, de carpa y tenerlo ahí.

La experiencia de Sirlis y Marta resalta su sentido de pertenencia como combatientes, así como el cuidado que tenían con su equipo, ya que estos elementos representaban su 'casa' en medio de la guerra. El uso de material de archivo desde una intimidad no solo resalta la experiencia de Sirlis y Marta, sino que se relaciona directamente con lo que han tenido que vivir los diferentes firmantes de paz en su pasado como combatientes y en la actualidad en medio de la búsqueda y construcción de un territorio del cual arraigarse. En este punto, y retomando lo planteado por Arfuch (2010), lo biográfico comprende los espacios entre lo íntimo y lo privado en los que se incluye la vida pública.

Por lo tanto, la presencia de fotografías y objetos resalta la importancia que Sirlis y Marta les atribuyen, resaltando la carga que tiene de un pasado y su incidencia en el presente. Aunque la

*Imagen 26* está compuesta de múltiples fotografías, se llega a concluir que, aparte de dar cuenta de aquello que ha ocurrido, de entenderla como simple documento de un hecho, moviliza el archivo desde otro lugar en el que se presenta una huella, un umbral que da cuenta de la construcción de una narrativa propia. Por lo que la reiteración visual en la movilización de este tipo de archivo permite ese recorrido entre las distancias de las fotografías con su carga emocional y simbólica.

### El audiovisual como archivo



*Imagen 29. Reiteración del audiovisual como archivo.<sup>19</sup>*

La *Imagen 29* se concibe como una imagen macro de los tres documentales visibilizando que los fragmentos en su dimensión, como segmentos, no son los únicos que operan como archivo, sino que los tres documentales se desarrollan como un archivo en sí mismos. La construcción de imágenes en movimiento, desde el registro y la aparición de acontecimientos, supone una movilización de archivo, pues resignifica elementos más allá de su conservación o preservación

<sup>19</sup> Las imágenes originales utilizadas en esta investigación no presentan los rostros de menores de edad con recuadros blancos que ocultan su rostro. El recuadro fue aplicado exclusivamente para esta versión en cumplimiento de las políticas de seguridad y protección de uso de imagen de menores de edad exigidas por la biblioteca de la Universidad Pedagógica Nacional. Es necesario explicitar esta intervención, ya que no constituye un cambio solamente técnico: al ocultar parcialmente los rostros, se altera el nivel denotativo al modificar lo formal; el connotativo, al introducir asociaciones vinculadas al anonimato, la censura o el riesgo, e incluso el *punctum* en el sentido propuesto por Roland Barthes, pues aquello que podía herir o interpelar al espectador puede desplazarse o transformarse a partir de dicha mediación.

pasiva, salen a la luz imágenes y sonidos que se recontextualizan y toman nuevos sentidos respecto a una narrativa. El audiovisual supone un campo dinámico en el cual se construye un archivo sobre otro archivo que visibiliza y expone, al final, la realización audiovisual conforma un espacio que recoge otros tipos de archivo (fotografías, testimonios y documentos).

La movilización del archivo que los realizadores de los documentales hacen, a través de la cámara y el sonido, representa un valor sobre la movilización y la exposición del pasado. En el caso del arte, Berger (1972) menciona que “cuando “vemos” un paisaje, nos situamos en él. Si “viéramos” el arte del pasado, nos situaríamos en la historia. Cuando se nos impide verlo, se nos priva de la historia que nos pertenece. ¿A quién beneficia esta privación?” (p.7). Esta privación de ver responde a una mistificación en la que las clases dirigentes reinventan una historia que les justifique. Esta justificación parte de la privación y el derecho de lo que se ve y se hace en las representaciones de las obras de arte, también se puede concebir en el audiovisual. Es entonces que la construcción de estos tres documentales se presenta como una resistencia a esta mistificación que menciona el autor.

La noción de archivo remite a lo que postula Guasch (2011): “el término archivo no se refiere ni al conjunto de documentos, registros o datos que una cultura guarda como memoria y testimonio de su pasado, ni a la institución encargada de conservarlos: el archivo es lo que permite establecer la ley de lo que puede ser dicho (las cosas dichas)” (p.47). El audiovisual, entonces, remite a un campo de lo que puede ser dicho, por tal razón, el valor enunciativo que se encuentra en la movilización de sus fragmentos corresponde a una reinterpretación y transformación del archivo que vendría a romper con la imagen del Arconte, custodios que “no sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéutica. Tienen el poder de *interpretar* los archivos” (Derrida, 1997, p.85) en un “sistema discursivo” (Foucault, 1969).

Es así como el audiovisual, en tanto archivo, además de establecer la ley de lo que puede ser dicho, establece que este no se amontone amorfamente ni se conciba solamente desde una linealidad sin ruptura, sino todo lo contrario, la agrupación del archivo establece “figuras distintas, se compongan las unas de las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas” (Foucault, 1969, p.220). Generan una relación fragmentaria en las formas en las que se lee y da sentido. El audiovisual como archivo es entonces una posibilidad en la que el valor

enunciativo, además de conservar un pasado inmóvil, moviliza las formas en las que el archivo incide en el presente.

Rojas (2023) en su libro *Estrategia archivo. Prácticas artísticas, documentos y discontinuidades*, resalta el caso de Funes, un personaje construido por Borges en el cuento *Funes el memorioso* (1944), donde menciona que la gran capacidad de recordar que tiene este personaje a su vez le impedía simplificar la complejidad de lo que vivía cada día. Funes, al no poder resumir su experiencia cotidiana, perdía toda posibilidad de hablar sobre su propia vida, esto le ocasionó un silencio absoluto. Esta incapacidad de sintetizar las experiencias vividas representa un aspecto importante al hablar de memoria y pasado, pues “parece que las narraciones solo tienen sentido si se reducen a los límites humanos cuando son relatadas por aquellos para quienes el pasado es fragmentario, múltiple e irrecuperable” (Rojas, 2023, p.32).

Resulta necesario pensar si los fragmentos que componen la *Imagen 29* suponen una narrativa que a su vez es discontinua en un campo donde las narraciones encuentran límites en los caminos entre la memoria y el olvido. Puesto que, los relatos desde el audiovisual también “están atravesados de olvidos, omisiones y encubrimientos” (Rojas, 2023, p.32). Siguiendo a Rojas (2023), las narrativas en el audiovisual responden a una “sucesión finita de las imágenes o acontecimientos”, las imágenes no tienen la intención de “contarlo todo”, pues las imágenes nos permiten “sospechar de una narración completa, objetiva y absoluta” (p.35).

Por su parte, Durán (2005) problematiza la relación entre imagen fotográfica, el cine y la memoria en medio de una modernidad acelerada a causa del desarrollo veloz de información y la constante transformación que atraviesa el mundo. El autor señala una relación con la muerte en el que las personas experimentan una nostalgia por el pasado frente a un mundo cada vez más cambiante en el que el archivo como soporte para la memoria se pone en tensión, ya que este soporte como menciona Derrida (1997) “supone *tanto* la memoria *como* el archivo, la una y lo otro como lo mismo (p.25). Esto se problematiza debido a las diferentes subjetividades de aquellos que construyen las imágenes y las relaciones de comprenderlas como “representaciones exactas de la realidad” o “creaciones puramente formales” lo que supone un terreno movedizo llamado el tercer momento de la fotografía como índice:

Es decir, un indicio de realidad alterado por diversas condiciones, incluidas las intenciones y la mano del hombre. Indicio de un hecho que sucede en un momento determinado frente a la cámara oscura, pero donde la imagen del hecho no es neutra sino que está condicionada por distintos factores ópticos, químicos y mecánicos en el momento en que registra el mundo, y posteriormente al momento de revelarse su negativo y de imprimir las copias. (Durán, 2005, p.275)

No obstante, la acción de las comunidades en construir sus propias imágenes establece nuevas formas de narrarse, generando una resistencia a las narrativas hegemónicas por medio del archivo (Guasch, 2011). Cada imagen documenta acontecimientos y acciones que han liderado las comunidades. Nace desde otros lugares con una perspectiva propia. Cada fragmento que conforma la *Imagen 29* se identifica como un archivo que en su singularidad se destaca como hypómnema de la memoria, un medio del cual se vale como apoyo del acto de rememorar pasando por un proceso en el cual se reconstruye el pasado.



*Imagen 30. Detalle de los fragmentos 3.2, 3.3 y 3.13.*

Por ejemplo, en el fragmento 3.2 hay un hombre que habla frente a la cámara en lo que parece ser una entrevista. En el fragmento 3.3 se ve a varias mujeres con batas negras en una movilización, sus rostros revelan un sentimiento de tristeza y firmeza. El fragmento 3.13 muestra a varias personas de espaldas corriendo. La fotografía está tomada desde la perspectiva de los militares, por lo que solo se ven fusiles en alto y en el fondo personas huyendo. Cada fragmento de la *Imagen 29* remite a un lugar diferente, ya sea un cuarto o la calle. Se observan personas solas, incluso grandes aglomeraciones, pinturas y fotografías. Los metrajes construyen una narrativa propia respecto a las memorias del conflicto armado que relacionan el pasado con el presente. Recogen aquello que sucedió y lo plasman en un presente, es el *index* de cada fragmento, “la foto-índice afirma ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa (el «eso ha sido» de Barthes)” (Dubois, 1986, p.50).

Aunque Dubois (1986) señala una distinción en la que “*como index, la imagen fotográfica no tendría otra semántica que su propia pragmática*” (p.51), la imagen en sí no nos indica nada sobre el sentido de la representación, sino que se torna –en blanco– frente a lo que nos dice más allá de lo que aparece en ella. En el caso de los tres metrajes como archivo, hacen una resignificación de cada elemento, donde las comunidades empiezan a construir nuevas formas de narrar el pasado desde un lugar que disloca la presión de fuerzas externas que les ha mantenido subalternas históricamente. Esta presión representa dichas fuerzas que determinan una ley de archivo entre lo que se archiva y no (Derrida, 1997). En consecuencia, por medio del audiovisual las comunidades encuentran un lugar en el que su relato se ubica en un sistema de enunciados como agentes.

Es allí que resalta el valor político del audiovisual, pues “el arte tiene que ver con la división política de lo sensible en cuanto forma de experiencia autónoma” (Rancière, 2005, p.22). Por autonomía, no se refiere a una libertad en el ‘hacer’ artístico, sino como experiencia sensible, es allí y siguiendo las palabras de Rancière (2005), donde se “constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida” (p.23). Esta autonomía en los tres metrajes no radica en un sentido aislado de lo social, sino es su capacidad de mantener las disonancias y contradicciones propias del conflicto armado.

Las narrativas no clausuradas o reconciliadas dan cuenta de un mundo que sigue en fractura, de una realidad nacional aun con heridas abiertas. Ahí reside lo político de estos audiovisuales comunitarios donde,

el potencial político de la obra está ligado a su diferencia radical de las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado. Pero este potencial no reside en el simple aislamiento de la obra. La pureza que este aislamiento autoriza es la pureza de la contradicción interna, de la disonancia por medio de la cual la obra da testimonio del mundo no reconciliado. (Rancière, 2005, p.30)

De este modo, cada audiovisual escapa de la instrumentalización propagandística y de la lógica mercantil propia de un mensaje político manoseado. Su fuerza emancipatoria radica en preservar dicha experiencia sensible que permite al espectador habitar una complejidad del conflicto desde diferentes lecturas sobre los acontecimientos del pasado. Por ello, pensar el uso social del arte se encuentra en una reivindicación destinada “a constituir mini-espacios de sociabilidad, hiperboliza,

en función del arte de hoy día, la restauración de vínculos entre los incluidos y los excluidos, o simplemente la restauración de los vínculos entre los individuos” (Rancière, 2005, p.57). Así, el audiovisual comunitario establece un trabajo que persiste en la reconfiguración del reparto de lo sensible, constituyendo una lucha contra la dominación con miras a reconstituir un espacio de capacidad y acción política por parte de las comunidades.

## La presencia del conflicto armado

### Los actores del conflicto



Imagen 31. Reiteración visual de actores del conflicto.

En la *Imagen 31*, se identifica la reiteración visual de actores armados en los documentales *Arraigo* (2022) y *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017). Dicha reiteración visual da cuenta del valor de la presencia de los actores del conflicto armado en cada documental, así como las diferentes formas en las que estos aparecen. Mientras que en *Arraigo* (2022) el actor del conflicto está construido desde la perspectiva de los excombatientes de las FARC-EP, donde se presenta una narrativa propia en las formas en las que ellos mismos se muestran en pantalla, en *Magdalena medio* (2017) aparecen extractos de videos y fotografías de manera distante a diferencia del primer documental.

Como se logra observar en los fragmentos 4.1 y 4.9, hay diferencia en el modo del registro donde la calidad de la fotografía y el formato remontan a temporalidades diferentes. El fragmento 4.1 como se mencionó anteriormente en el apartado Uso de fotografías y objetos, responde a un archivo personal, ya que al estar acompañado de otras fotografías parece hacer parte de un álbum de fotos. En ella se muestra a una mujer con uniforme miliciano y un fusil en sus brazos en medio de un campamento, su disposición corporal no parece estar forzada, mira fijamente a la cámara y sonríe. Su cuerpo responde a un momento cotidiano en el que posa a la cámara para ser fotografiada.



*Imagen 32. Detalle del fragmento 4.1 y 4.9.*

En cambio, en el fragmento 4.9 se ven 5 hombres con pantalones, chalecos camuflados y camisetas con tonos entre negro y verde oliva a excepción de uno de ellos que tiene camiseta azul. Sus cuerpos presentan una disposición de combate ya que se tornan tensos y alertas, aunque sus fusiles están abajo, a diferencia del fragmento 4.1, estos no parecen relajados. Los hombres de este último fragmento no miran a la cámara, pero el hombre del costado derecho sí lo hace mientras acerca su mano a su rostro, pero en este caso a diferencia del fragmento 4.9 su mirada es fría y menos amigable.

La diferencia de estos dos fragmentos radica en los modos de representación de los actores armados. Mientras el fragmento 4.1 corresponde a un archivo más íntimo en el que se presenta a una combatiente fariana<sup>20</sup> desde un lugar cotidiano, generando una cercanía donde mira sonriente a la cámara, en el fragmento 4.9 la disposición de los hombres supone mayor distancia con la cámara y se ubican en un lugar en el que no parece ser cotidiano para ellos. La cámara en este último fragmento es un agente externo que solamente documenta el momento, aunque logra captar la mirada de uno de ellos, esta es ajena.

---

<sup>20</sup> Término utilizado para referirse a una persona que hace parte de las FARC-EP



Imagen 33. Detalle de los fragmento 4.1, 4.2, 4.3, 4.7, 4.10 y 4.13.

Por lo anterior, aquellos cuerpos que quieren ser mostrados como es el caso de los excombatientes que aparecen en los fragmentos que hacen parte de *Arraigo* (2022): 4.1, 4.2, 4.3, 4.7, 4.10 y 4.13. Resaltan el valor del agenciamiento y la construcción de una narrativa propia por medio de su aparición en la imagen. Este agenciamiento se presenta como una resistencia resaltando su proceso como firmantes de paz y reconociendo su pasado como combatientes desde una glorificación que, como se mencionó anteriormente, se presenta de manera cercana. Por otro lado, en *Magdalena medio* (2017), se expone a cada actor armado tanto guerrilleros como paramilitares desde una mirada distante de cada grupo encarnada por una voz en off que guía el hilo narrativo del metraje.



Imagen 34. Detalle de los fragmentos 4.4, 4.6, 4.11 y 4.16.

Sin embargo, se evidencian diferencias visuales de ambos grupos en este último metraje. En el fragmento 4.4 se ve a un grupo de combatientes de las Farc-ep con armas en alto. La acción de alzar las armas hacia el cielo en medio de una tropa organizada en filas se presenta como un símbolo de fuerza y resistencia que responde a su vez a una identidad colectiva como combatientes. Dicho

fragmento se diferencia del fragmento 4.16 en el que se ve a un grupo de hombres armados, uno de ellos apunta también su fusil hacia el cielo, pero en esta ocasión la disposición corporal de cada persona es diferente, se les ve de espaldas mientras caminan y miran hacia todo lado como si buscaran. Aquí, al igual que el fragmento 4.5 y 4.6, la imagen le otorga a cada cuerpo un poder, un control por medio de un ángulo un contrapicado que denota una superioridad. Además, la imagen del paramilitar resalta su poder armamentista, que como se ve el 4.5 es mucho más vasto que el de otros fragmentos donde los guerrilleros como en los fragmentos 4.4 y 4.11 se tornan más precarios.

En este orden de ideas y como señala Didi-Huberman (2014): “se trata más bien de trabajar constantemente la *especie* con el *aspecto*, es decir, la repetición de los rasgos genéricos con la singularidad de los rasgos diferenciales, todo ello en el contexto preciso de un *espacio* político dado” (p.80). Cada imagen reconoce un contexto, por lo que la presencia de grupos armados desde lo corporal en cada imagen enmarca la incidencia de cada grupo desde lo visual identificando singularidades y rasgos diferenciales, como por ejemplo, el espacio en el que cada grupo aparece.

De ahí que, en el caso de las guerrillas, aparecen en medio de campamentos y monte (4.7 y 4.11), lo cual corresponde con su incidencia histórica en territorios rurales, principalmente desde las luchas campesinas por la tierra a través de las armas. Por su parte, los grupos paramilitares se encuentran en medio de cascos urbanos (4.9 y 4.15), aunque su accionar contrainsurgente se establece también en la ruralidad, uno de sus principales escenarios de acción son los pueblos y municipios donde ejercieron control social a través del miedo y la violencia.

Por lo anterior, con la intención de indagar más a fondo sobre la presencia de actores del conflicto en los documentales, se extrajo una secuencia del documental *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017).



Imagen 35. Secuencia extraída del documental *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer*, 2017. (04:06:00 - 04:52:13).

La secuencia inicia con planos del Río Magdalena en pleno atardecer. Pasa a un cuadro en el que se ven hombres uniformados bajando por medio de vegetación selvática, la imagen de un avión, y desde el suelo 4 hombres uniformados disparando hacia el cielo. Además, hay un travelling en el que se ven a varios uniformados con brazaletes en el brazo izquierdo con los colores de la bandera de Colombia apuntando sus fusiles al aire con una postura que parece de lucha y resistencia. Esta parte de la secuencia está acompañada de una voz en off que dice lo siguiente:

Voz en off: “Este combustible social se irradió por todo el Magdalena Medio y atrajo a guerrillas como las FARC, ELN y EPL, nacidas por la eclosión de la lucha armada antiimperialista en América Latina...”

Paso seguido, en el fragmento *F* se ve un plano contrapicado de un hombre con una pañoleta camuflada junto con una pava que cubre su rostro. Colgando de una correa y sosteniendo con su mano derecha un fusil y en el costado derecho de la boca del fusil un brazalet color negro con la sigla AUC. En el *G* un hombre con un arma de alto calibre, apuntando hacia el frente mientras en sus hombros sostiene un cargador de cinta. El *H* muestra a cinco hombres en medio de una vereda observando alrededor, uno de ellos señala un lugar mientras recuesta su arma en su hombro apuntando hacia arriba. En el fragmento *I* se ve a un hombre con una pañoleta verde en su cabeza apuntando hacia el frente y en el fondo se ve una iglesia. La perspectiva del tiro de cámara con la que se capturó la imagen sugiere que el hombre apunta a la iglesia.

Los mismos 5 hombres del fragmento *H* están en el *J*. Ahora se encuentran de pie al lado de una camioneta blanca. En el siguiente fragmento, los 5 hombres caminan en medio de un camino sin pavimentar donde se observan algunas casas, su posición corporal al igual que los anteriores fragmentos revela que buscan algo. La secuencia finaliza con el fragmento *L* donde hay un paneo de varias casas destruidas. La secuencia desde el inicio al final está acompañada de la siguiente voz en off:

Voz en off: “...Como respuesta a este proceso, surgieron los grupos paramilitares. El territorio se convirtió entonces en un punto estratégico, geográfico y económico, y se abrió de par en par a la guerra. Los paramilitares se asentaron a principios de los 80 e inauguraron una política criminal.”

La secuencia expone dos momentos en torno al conflicto armado en el Magdalena Medio. Por un lado, la llegada de grupos guerrilleros como las FARC-EP, ELN y EPL como consecuencia de la eclosión de los movimientos insurgentes en América Latina en los 50's y los 70's el cual surge gracias a la Revolución Cubana entre 1953 y 1959 en el que Fidel Castro junto a el Che Guevara y Camilo Cienfuegos con el Movimiento 26 de Julio derrocaron al dictador Fulgencio Batista. Cuba, fue el epicentro donde por primera vez triunfó el movimiento insurgente, ocasionando que a lo largo del continente el ‘mito guerrillero’ como lo señala Pizarro (2020), abriera paso al surgimiento de más movimientos revolucionarios en Latinoamérica.

En el mismo año del triunfo de la Revolución cubana, surgió el primer grupo guerrillero: fue en la Argentina, el Ejército de Liberación Nacional-Movimiento Peronista de Liberación, más conocido como los Uturuncos. Tres años más tarde, bajo el liderazgo de Ricardo Masetti (Comandante Segundo), se creó el Ejército Guerrillero del Pueblo (1963-1964), la primera guerrilla guevarista en la patria del Che y destinada a abrirle el camino hacia su país a éste, quien debería ocupar el cargo de comandante primero. Y a lo largo de esta o la siguiente década, todos los países de América Latina (salvo Costa Rica) tuvieron experiencias similares. (p.97)

En el caso colombiano “la lucha armada se convirtió en parte fundamental del proceso político en Colombia” (Lozano, 2006, p.57), efectuado por las contradicciones del sistema, la falta de democracia, el problema por la tierra, la explotación del pueblo y el enriquecimiento desmedido de

la oligarquía, “así se fueron conformando los primeros núcleos de guerrilleros, estimulados en raíces estrictamente políticas, históricas, económicas, sociales y de resistencia” (Lozano, 2006, p.55). Por lo que, el movimiento insurgente apoyado por los diferentes movimientos sociales y el campesinado pretendía la toma del poder por parte del pueblo.



Imagen 36. Detalles de los fragmentos 4.4 y 4.6.

No obstante, como respuesta contra la insurgencia, surge el paramilitarismo como política de Estado, trayendo consigo una política criminal apoyada por el narcotráfico en colaboración con militares y civiles con la finalidad de erradicar la insurgencia en Colombia (Lozano, 2006). Ambos momentos: el nacimiento de la insurgencia y del paramilitarismo están presentes en la secuencia. Este momento es claro en los fragmentos *E* y *F*, en el que junto con la voz en off aparece claramente la representación de dos actores armados, las guerrillas, en este caso las Farc-ep que se identifican por su característico brazalete con los colores de la bandera de Colombia y por el otro, las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), caracterizados por su brazalete negro con letras en blanco.

Cuando la voz en off menciona que los paramilitares “inauguraron una política criminal”. Me remonta al documental *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2022), cuando Ismael menciona:

Ismael: finalizando la década del 90, se viene el 29 de mayo del 99, la incursión directa del paramilitarismo en la carretera que comunica Tibú a La Gabarra. De ahí para acá se partió la historia en dos. Cuando nos decían que venían los paramilitares, nosotros salíamos a la hora que fuera de noche con los niños [...] fue un momento de tensión y depresión en el que nosotros no podíamos dormir.

Esta división de la historia que menciona Ismael se evidencia visualmente en la secuencia del documental *Magdalena Medio* (2017), puesto que los fragmentos *E* y *F* se ubican en la mitad de la secuencia partiéndola en dos dejando como resultado violencia y destrucción (fragmento *L*). Asimismo, el Informe Final Hay futuro si hay verdad de la Comisión de La Verdad (2022) menciona la consecuencias por causa del aumento de la concentración de fuerzas y capacidades bélicas de los grupos armados en los 90's:

Las Fuerzas Armadas, que siempre han crecido, encontraron desde finales de esa última década las mejores condiciones para desplegar la guerra total contra las guerrillas. En ese contexto, y sobre todo cuando se incrementaron los programas, planes y ofensivas militares y las respuestas a estas, se presentaron graves violaciones de derechos humanos e infracciones al DIH. (p.464)

Al respecto, se puede afirmar que ambos documentales corresponden a lo que menciona la Comisión de La Verdad (2022), frente al aumento del conflicto con la llegada y la fuerza de los grupos paramilitares como estrategia contrainsurgente. La *Imagen 31* busca generar relaciones en las representaciones de los actores armados, ubicando militares, policías, paramilitares y guerrilleros como una parte para entender la incidencia en los mismos en cuanto a imagen, si bien, desde el relato queda clara la problemática y los nombres de los actores armados, se halla una importancia frente a la enunciación de estos, pero en este caso, desde el manejo y control de las comunidades que realizaron estos documentales como una parte de dar un rostro y un nombre a los perpetradores.



*Imagen 37.* Detalles de los fragmento 4.1, 4.4, 4.9 y 4.6.

Un aspecto que se resalta en la construcción de la *Imagen 31* es el rostro de los actores armados y no solo el rostro que se representa en la imagen sino aquel que mira a la cámara. Hay una reiteración de miradas. En la mayoría de los fragmentos los uniformados se encuentran de espaldas o mirando a otro lado, pero hay cuatro fragmentos en lo que el actor armado mira a la cámara; la mujer del 4.1, el miliciano del centro del cuadro del 4.4, el hombre del costado derecho del 4.9 y la mujer del

4.10, la cual se presenta en un primer primerísimo plano de sus ojos que miran fijamente a la cámara. En medio de varios fragmentos donde hay varias personas mirando alrededor en la misma dirección que su fusil, están quienes miran a la cámara. El apartado Los actores del conflicto no solo representa a los grupos armados, sino que desde la imagen se da una relación con la mirada en la que estos cuatro actores armados de diferentes bandos nos miran.

Se presenta una cuestión de distancia no solo entre el *operator* y el *spectrum* como diría Barthes, sino que también interpela al *spectator*, es decir, a nosotros. Genera una relación diferente, que tensiona el ver y el ser visto. La mirada fija a la cámara puede presentarse como una confrontación que entrecruza la subjetividad y el poder. La mirada de aquel que nos mira se presenta como un espacio que se contrapone a la esencia de aquello que se representa, como si se tratara de una cámara invisible que supone pasar desapercibida, pero es observada y con ella nosotros. “La imagen se convierte en una prueba de la condición humana. No acusa a nadie y nos acusa a todos” (Berger, 2005, p.41).

En ese sentido, surge la pregunta por el sentido de comunidad respecto a la reiteración visual del conflicto armado ¿qué implica que los actores armados aparezcan en este tipo de metrajes? En primera medida podemos entenderlo de que se trata de un acontecimiento compartido, es decir, que marcó la vida de muchas personas al mismo tiempo: las amenazas, el asesinato, la ausencia y el miedo. Ahora bien, la presencia entonces del actor armado y en general el conflicto armado, es nombrar la guerra que los ha atravesado, revelando que no se trató de acontecimientos aislados sino de una problemática estructural en el que las comunidades tuvieron que organizarse, resistir y sobrevivir.

De allí que se conciben estos trabajos de las comunidades como paso a la construcción de memoria respecto a las reinterpretaciones del pasado y el reconocimiento de la incidencia de aquello que aconteció más allá de la victimización o como una simple narración de los acontecimientos sino de ahí que el audiovisual se presente como un accionar político y simbólico, con relación a las PAC como menciona Ramos-Delgado & López-Duplat:

Las prácticas artísticas sobre la memoria no son reproducciones del pasado, no son calcos para producir una comunicación estática y efectiva de eventos acontecidos. Estas experiencias abren caminos a la reflexión y reinterpretación, alejándose de la literalidad

para construir formas narrativas verbales, visuales, corporales, sonoras, sinestésicas, etc.(p.4)

En ese sentido, las comunidades han sido quienes además de padecer las consecuencias y el conflicto armado directo, reciben otro tipo de violencias como la tergiversación y el ocultamiento de los hechos por parte de los medios de comunicación y en mayor medida del Estado, por lo que “en medio del conflicto y de escenarios de perpetuidad de la violencia, los modos de hacer se han vuelto una pregunta central” (Ramos-Delgado & López-Duplat, 2024, p.5), de allí que el audiovisual además de presentarse como la capacidad de las comunidades en narrarse a sí mismas, ponen en la pantalla aquello que se vuelve indecible; si aparecen las imágenes y los nombres de los grupos armados que les han afectado históricamente es porque las comunidades deciden qué se cuenta, cómo y desde dónde como una acción soberana de decir, nosotros tenemos voz, imagen, un accionar frente a la guerra y una mirada crítica sobre el pasado.

### Visualización de la paz



Imagen 38. Reiteración visual de la paz.

Al empezar a elaborar la *Imagen 38*, hay un detalle que resalta en casi todos los fragmentos y son las manos. La aparición de las manos se presenta como sinónimo de acción y unión. Desde la acción de una firma que significaría un cese al fuego entre la guerrilla más antigua de Latinoamérica y el Gobierno Nacional de Colombia (fragmento 5.2), hasta las manos que sostienen otras manos en medio del duelo y las acciones colectivas (fragmento 5.3). Ambos factores, la paz y la aparición de las manos no pasan desapercibidas en este apartado, pues suponen un punto de

partida para empezar a comprender las formas en las que estos documentales representan la paz en el marco del conflicto armado colombiano.



Imagen 39. Detalles de los fragmentos 5.3 y 5.7.

En medio de la guerra y retomando el apartado *Los actores del conflicto*, las manos se asocian a las armas porque son las que disparan, torturan y asesinan. No obstante, en este apartado las manos empiezan a transformarse desde otros lugares y toman otro sentido: sostener, protestar, alzarse, estrechar y exigir. El fragmento 5.8 muestra dos manos que sostienen un letrero con las palabras “la paz se hace con amor”, desplazando las armas por las palabras y desplazando el odio por el afecto. En el caso del fragmento 5.9 se observan a varias mujeres sosteniéndose con las manos levantadas, llevan una bata negra en sentido de luto. Se trata de mujeres buscadoras, aquí, las manos además de protestar sostienen, acompañan, con un gesto corporal dicen: aquí estamos y estamos juntas.



Imagen 40. Detalles de los fragmentos 4.5, 4.9, 4.16, 5.2, 5.8 y 5.9.

Aunque en el apartado anterior, en el caso de las guerrillas la toma de armas significó una apuesta política que buscaba transformar la realidad nacional, la representación de la paz por medio de las manos ubica otro lugar válido para acabar con la violencia, no hay armas, más que la olla que sostienen las manos del fragmento 5.6. Este no es el estruendo del fusil, sino del metal, el metal de los utensilios que cada persona saca de su casa y que retumban al unísono en medio de movilizaciones sociales. La paz se construye a muchas manos reconociendo la unión, el cariño y el afecto. El fragmento 5.12 lo deja claro, cada mano sostiene una pancarta tachando las armas. La paz no se hace con las armas porque de ellas deviene la violencia.

Respecto a lo anterior, Paladini (2011) frente a las perspectivas alternas para la construcción de paz menciona lo siguiente:

Una mirada alterna entiende la construcción de paz como un esfuerzo que debe hacerse desde las comunidades y los territorios afectados por el conflicto armado; con, junto y desde los actores locales, con visiones y procesos transformadores en lo político, lo económico, lo cultural, lo social y lo ambiental. (p.18)

Una mirada alterna para concebir la paz tiene sentido en las manos, de ellas se comprende el valor comunitario desde el construir y el estar juntos con un sentido transformador. Para profundizar al respecto se hará un análisis de una secuencia extraída del documental *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023) del cual hacen parte los fragmentos 5.1 y 5.4 con la finalidad de comprender cómo en este metraje se presenta una construcción de paz desde una visión propia y comunitaria.



Imagen 41. Secuencia extraída del documental *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia*, 2023. (09:33:05 - 09:57:20).

La secuencia inicia con un plano general de una pancarta que tiene escrito: "Queremos vivir sin miedo, protegidos y en paz", la cual sostienen dos niñas con camisetas blancas y sus uniformes escolares. Un niño pequeño también sostiene y mira la pancarta. Al lado izquierdo una mujer en frente de varias personas y de fondo se observan montañas y árboles. El sonido que acompaña la

imagen es el sonido ambiente del momento en el que todos gritan: "¡Queremos la paz!". Pasa a un plano general de dos niños que sostienen otra pancarta que dice: "Queremos volver a nuestra escuela", el niño de la izquierda mira a la cámara y el otro mira la pancarta. En el siguiente cuadro, un plano de varios niños que están acompañados de Ismael, quien también participa de la movilización y finaliza con un plano general, el cual es el fragmento 5.4 que en esta secuencia se menciona como el fragmento *D*.

Esta secuencia es una muestra de la movilización social y la agencia de las niñas y los niños en estos espacios de construcción de paz. Además de las múltiples afectaciones que la guerra ha generado en estos territorios, como no poder asistir a las escuelas y la falta de espacios seguros, resulta necesario que la comunidad tome acción al no existir una garantía de seguridad por parte del Estado.

Estas comunidades son las más expuestas, vulnerables y en riesgo a causa de la situación de conflicto, dado que viven donde éste se desarrolla con toda su intensidad y a menudo, han sufrido la violencia en sus propias vidas. A diferencia de los actores externos, que en cualquier momento pueden salir del contexto conflictivo, los actores locales permanecen en el lugar y para ellos responder de una u otra manera a la guerra no es una opción, sino una necesidad. (Paladini, 2011, p.19)

La necesidad de las comunidades para organizarse y exigir cambios en su entorno subraya la importancia de la participación de todos los miembros de la comunidad, incluidos los niños y las niñas, como parte de una construcción de un futuro más justo y de paz. Pues como menciona la Comisión de La Verdad (2022):

La larga duración del conflicto hizo que millones de niñas, niños y adolescentes, además de sufrir la violencia, fueran conscientes de esta realidad. Así, además de afrontar las consecuencias desde las acciones cotidianas o desde el arte, se han organizado de manera decidida para defender sus derechos y para llamar al cese de la violencia. (p.310)

El agenciamiento de las niñas y los niños es un pilar fundamental para la construcción de paz, ya que, "a pesar de la firma del Acuerdo de Paz del 2016, la violencia no ha cesado y, por ello, la manifestación juvenil como acto político de resistencia contra la violencia continúa" (Comisión de

La Verdad, 2022, p.321). Esto se evidencia en el fragmento *C* en el que varias niñas ondean una pancarta blanca con dibujos de palomas y la palabra paz. Todas hacen parte de una movilización social que busca hacer valer sus derechos y decirle no a la violencia. Asimismo, las infancias encarnan tanto el anhelo de futuro como la completa condición de vulnerabilidad e interdependencia. Esta combinación es metafórica para la noción de paz de las comunidades. Se puede hablar de Paz cuando se habla de aceptar la vulnerabilidad, codepende y anhela que exista la posibilidad de futuro.

La movilización social tiene un rostro, más bien, varios rostros, unas manos y unos pies que le dan fuerza; la colectividad es lo que más reiterativo es visualmente en los tres documentales. Pues el conflicto impacta no solo en las vidas individuales, sino que incidieron en la destrucción del tejido social cuando cada persona perdió a su familia y a sus vecinos. La desconfianza en un efecto latente en medio de las atrocidades de la guerra, por ello, las víctimas encuentran en lo colectivo un lugar en el cual resistir, del cual arraigarse para tomar fuerza. La construcción y la búsqueda de paz piensan en un *todos*, un *nosotros* que incide en los territorios y en cada ser humano.



*Imagen 42. Paleta de blancos de la reiteración visual Visualización de la paz.*

Asimismo, el color blanco está presente a lo largo de la secuencia en las camisetas y pancartas. Para enfatizar en los tonos blancos presentes en la reiteración visual *Visualización de la paz*, a través de la herramienta Web Adobe Color extraje un degradado de tonos de la *Imagen 38*. En ese sentido he tomado el color blanco el cual no solo se muestra como representación de la paz, sino como una unión colaborativa. Una decisión colectiva que los ubica en una misma consigna, en un mismo lugar. Aquí, cada fragmento da una sensación de luz y claridad diferente, por ejemplo, al color de la bata negra de las mujeres del Fragmento 5.9. La resistencia en este caso es blanca, aunque ambas pugnas se levantan contra la guerra. El blanco, un color atribuido a la pureza y la divinidad, supone transparencia y agenciamiento por parte de la comunidad del Catatumbo que se alza en voz y manos.

Cabe resaltar, que la construcción de esta secuencia sonoramente se establece desde el ambiente de lo que se está grabando y una cámara en mano que no se muestra externa a la comunidad genera una experiencia más cercana con la imagen, no tan decorada en el caso de haber utilizado música. Apuntar a una imagen cercana revela el valor de la construcción de este tipo de narrativas por parte de los habitantes de la comunidad, pues en estos procesos son ellas y ellos quienes tienen dominio de lo que se ve y cómo se ve. La construcción de este recorrido en torno a las acciones de paz por medio de la imagen deja clara la agencia de la comunidad en estos territorios que han sido azotados por la violencia, donde la acción (al menos en lo que muestran los tres documentales) es una forma de exigir y darle una posibilidad a la paz.

### **Ruinas, mujeres y luz**



*Imagen 43. Reiteración visual de ruinas, mujeres y luz.*

En la construcción de la *Imagen 43*, se identificó en los tres documentales la reiteración de fragmentos que aluden al dolor en la guerra. Fragmentos como el 6.5, 6.6 y 6.7, fijan la atención en el rostro de mujeres llorando desde un primer plano en el que el sufrimiento que nace como consecuencia del conflicto tiene un rostro cuya expresión enmarca una fractura en la vida de estas mujeres. Para comprender las interacciones en las que estos fragmentos representan el dolor, la *Imagen 43* parte en mostrar una cadena de consecuencias que se lee de arriba abajo en el que los

indicios de artefactos de guerra como casquillos y balas (6.4) se muestran como instrumentos de destrucción material (6.2) y física (6.3), estas son las ruinas. Fragmentos como el 6.14 y el 6.16 muestran en esta cadena de consecuencias los rituales que diferentes comunidades llevan a cabo en sus procesos de duelo que se presentan como luz.



Imagen 44. La "O" de la obra *Silencios* de Juan Manuel Echavarría.

Estos tres elementos identificados se direccionan a cómo se representa el dolor en los tres metrajes. Hablar de ruinas nos remonta al trabajo de *Silencios* de Juan Manuel Echavarría, que como menciona Calle & Martínez (2021) respecto a la fotografía de *La "O"* que hace parte de la obra de Echavarría, donde se ve en un muro carcomido por la humedad las letras "a, e, i, ,u", al costado izquierdo una parte de un tablero cubierto con pintura verde y algunos brochazos en blanco. La O, aquella vocal faltante, evoca una ausencia, un silencio de las letras que jamás volverán a ser pronunciadas por un profesor, ni un estudiante. La ruina tan cercana a una huella de la barbarie da paso al sedimento de aquello que aconteció y el efecto de la violencia en estos lugares.

las ruinas, de forma simultánea y paradójica, contenían tanto las huellas de la destrucción cuanto las trazas de la vida. Ambas consideraciones reconocen en la ruina, en lo excedente, una relación declarativa con lo acontecido, con las sedimentaciones del tiempo que se niegan a desaparecer del todo, que insisten en reclamar algo de un tiempo distinto. (p.455)

De los fragmentos 6.1 al 6.4, la ruina son los escombros de un pueblo destruido, los artefactos bélicos abandonados después de ser detonados, las prendas de aquellas personas asesinadas. "La imagen de la ruina representa aquí la posibilidad de imaginar un tiempo anterior y, al mismo

tiempo, la imposibilidad de ver ese pasado como hecho objetivo” (Calle y Martínez, 2021, p.457). La ruina hace presente el pasado, pero de manera fragmentada por lo que imposibilita una reconstrucción completa de los hechos. Los rezagos de aquello que brota de la ruina da paso al duelo y en el duelo aparece la figura de las mujeres. En este segundo nivel de la *Imagen 43*, la reiteración visual es de mujeres llorando y casi suplicando al cielo, su imagen es reiterativa al hablar del dolor de la guerra.



*Imagen 45. Detalle de los procesos de duelo de la Imagen 34.*

Los procesos de duelo, además de ser espacios en los que las comunidades sobrevivientes transitan la pérdida, operan como un lugar de agenciamiento y acción ante la barbarie. En este punto, la imagen de las mujeres es lo que más predomina en medio de las grandes movilizaciones que se observan en la *Imagen 43*. El rol de la mujer, reconocido desde el cuidado y su lugar como madre y esposa, supone un punto de tensión respecto (López L. , 2020) a la incidencia de la mujer en la realidad social y política, pues no es fortuito que sean ellas quienes estén en frente de los procesos de duelo y resistencia en el marco del conflicto armado de nuestro país.

Los espacios de lucha que empiezan a representar a las mujeres se contraponen al lugar pasivo que les es asignado en medio de la guerra. “Para muchas mujeres, los conflictos armados representan la primera oportunidad para tener una participación activa social y política. Hay muchos movimientos de mujeres contra la guerra que han surgido como resultado del impacto que tiene la violencia sobre los civiles y consecuentemente sobre las mujeres” (Villemas 2010 citado por López, p. 49). Un ejemplo de esto se ubica en el fragmento *6.11* en el que se ven a varias mujeres de pie utilizando batas negras.

El contexto de la fotografía es una gran movilización en contra de la masacre ocurrida el 16 de mayo de 1998 en la comuna siete de Barrancabermeja, donde las autodefensas de Santander y el

Sur del Cesar con ayuda de fuerzas estatales dejaron un saldo de 7 muertos y 25 desaparecidos<sup>21</sup>. La Organización Femenina Popular (OFP) como respuesta a estos hechos, convocó a varias mujeres a salir a las calles con ataúdes vacíos y batas negras como símbolo de resistencia y un “no rotundo a la muerte y a la vez la reivindicación de la vida”<sup>22</sup>. De esta manera, los procesos de duelo se presentan como espacios de resistencia y agencia por parte de las mujeres. Aunque, se sigue presentando su papel tradicional en la familia.

Las mujeres en medio de la construcción del duelo se encuentran en la luz, la luz de las velas que nace de los rituales. En el caso de las madres buscadoras cuyos hijos y esposos fueron desaparecidos, requieren de otros espacios en los cuales afrontar la pérdida. La elaboración de símbolos como el caso de la OFP con las batas negras, las banderas y las velas, son elementos que identifican los procesos del duelo que se acobijan en los ritos.

En el caso de la desaparición forzada, la tercera modalidad de tramitación es la más empleada, pues no hay un cuerpo que confirme la muerte del ser querido, y por esto es necesario buscar otros mecanismos que permitan aceptar lo que ocurrió con ellos y liberarse del dolor. La elaboración simbólica del duelo puede generarse a través de los ritos, en particular de los ritos funerarios.(Mariño, 2011, p.146)

Asimismo, en mi visita a la OFP en el marco del proyecto sobre las PAC, conocí recorriendo su museo y desde las palabras de Kelly Campo coordinadora de la organización, que la OFP no busca en ningún momento ofrecer un sentimiento de dolor o desesperanza a las personas y a las víctimas, sino todo lo contrario: busca impulsar la movilización para hacer resistencia como parte de la relación entre el valor de las artes como aporte a la construcción de narrativas simbólicas de las mujeres que consideran como ejercicios artísticos conscientes desde una apuesta política alternativa para la denuncia y la resignificación del territorio.

En medio de la entrevista recuerdo una de las acciones que ejemplifican este valor de tomar diferentes elementos para la paz; para muchos las piedras los remite al tropel –nos señala–, al menos en el caso de los estudiantes de universidad pública, y como un elemento para herir, pero para las mujeres de la OFP representan la voz de los ausentes, pues en medio de un toque de queda

---

<sup>21</sup> Extraído de: <https://www.unidadvictimas.gov.co>

<sup>22</sup> Extraído de: <https://www.casamuseo.organizacionfemeninapopular.org>

hace varios años por parte de los paramilitares, las mujeres decidieron salir y sin pronunciar una sola palabra sacaron piedras del Río Magdalena, el mismo río en el que han asesinado y desaparecido a sus familiares y empezaron a golpearlas entre ellas mientras se movilizaban en silencio por las calles de Barrancabermeja, era una gran cantidad de piedras gritando. Esta acción es un ejemplo de la resignificación y los elementos simbólicos como herramientas para la denuncia y un no a la guerra por parte de las mujeres de la OFP.

La forma en la que los documentales presentan un dolor que tiene rostros, deja claro el interés de sus realizadores en mostrar la multiplicidad del conflicto y lo que conlleva afrontarlo de manera colectiva. Entender las relaciones entre violencia e imagen es un punto de partida para preguntarse: ¿cómo estos tres documentales en el marco del audiovisual comunitario hablan del conflicto armado? ¿hay una diferencia en la que se habla y muestra el dolor en estos tres documentales a diferencia de otros medios? La construcción de la *Imagen 43* supone para mí preguntas, por lo que, a continuación, se hará un análisis de una secuencia extraída del documental *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017) del cual hace parte el fragmento 6.7 con la finalidad de aproximarnos a dichas cuestiones.



*Imagen 46. Secuencia extraída del documental Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer, 2017. (08:26:00 - 09:10:25).*

La secuencia empieza con el fragmento *A* en el que se ve en primer plano a un hombre sentado sin camiseta y pantaloneta en frente de una casa de madera, parece estar relajado, pero mantiene la mirada en un hombre con uniforme militar que sostiene un arma alargada en sus manos mientras

camina al fondo de la escena. El terreno es árido con tierra rojiza. En el fondo se ven varias personas que también están sentadas que miran al mismo hombre uniformado. La secuencia finaliza con el fragmento *J* el cual es un plano detalle de las botas de dos uniformados enfatizando su caminar. Esto resulta un punto indispensable porque como se mencionó en el apartado de *Actores del conflicto*, los victimarios están presentes en imagen y en el relato en los tres documentales.

Por otro lado, como se vio en el apartado de fotografía y pintura, *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017), recurre a representaciones pictóricas que exponen actos de tortura y asesinato en el marco del conflicto armado en Colombia. En esta secuencia, la reiteración geográfica en las pinturas es el río; el río como fosa, como lugar de tortura y testigo de la violencia. Como menciona Perdomo (2015): “la práctica de arrojar cuerpos al río constituyó una estrategia de impunidad que además de pretender ocultar, generó terror y miedo en la población que vio correr por estos ríos la violencia en su máxima expresión” (p.23). Estas prácticas de guerra son presentes en los fragmentos *E*, *F* y *G*, exponiendo las atrocidades perpetradas en estos cuerpos de agua por parte de los actores armados.

Asimismo, esta secuencia está compuesta de una música que envuelve cada fragmento en una atmósfera que se torna oscura en el que una voz en off menciona:

Voz en off: Se inició una década de terror paramilitar con el apoyo del ejército y la policía a la retaguardia de los intereses del capital privado nacional y extranjero en la región. En ese tiempo el Río Magdalena se convirtió en un cementerio en movimiento, la mayoría de las personas asesinadas amanecían en sus aguas.

Cada pintura resalta lo atroz de la guerra en un río que se torna rojo con cuerpos sin rostro, desaparecen en su caudal que “oculta y arrastra aquellos cuerpos anónimos, condenados a desaparecer por acción de los violentos, a morir sin duelo, sumiendo en la incertidumbre de la espera prolongada e inexplicable a los familiares de las víctimas” (Calle y Martínez, 2021, p.449). Estos fragmentos junto con el fragmento *B*, también son una muestra de las masacres realizadas por grupos armados en las zonas rurales del país. La representación de estos hechos da cuenta de

un momento del conflicto que se denominó la degradación de la guerra, en el que la masacre<sup>23</sup>, operó como un mecanismo de terror y tortura no solo individual, sino colectiva.

Las masacres, como parte de los hechos de violencia que más temor ocasionan en las poblaciones y que marcan los cuerpos de las víctimas y también la existencia individual y colectiva de los sobrevivientes, denotan picos en la degradación de la guerra. (Comisión de La Verdad, 2022, p.41)

Respecto a lo anterior, en el fragmento *C e I*, la masacre y el asesinato no se presenta solamente como una afectación a la víctima, sino que desde la imagen del rostro de una mujer que sufre y un grupo de personas cargando un ataúd en medio de un recorrido fúnebre, dan cuenta de la incidencia de este mecanismo de terror en la existencia individual y colectiva de los sobrevivientes (Comisión de La Verdad, 2022). La afectación en esta existencia es un aspecto para resaltar, tanto la ruina como la luz, se presentan como esos dos lugares que enmarcan el dolor, la ausencia y el duelo.

En medio del conflicto, “uno de los mayores problemas para las víctimas vivas es el proceso de ritualización (incluido el duelo), ya que los cuerpos son fragmentados y desaparecidos con el propósito de dificultar su ubicación e identificación” (Mariño, 2021, p.141). Esto se refleja en las pinturas del fragmento *G*, cuerpos irreconocibles sin cabeza que desaparecen en el caudal. El ritual se presenta como esa luz, aparece en el último nivel de la *Imagen 43*. Cada proceso se presenta desde una pluralidad, una presencia colectiva que hace frente al dolor.

La destrucción de una casa o el asesinato de una persona no implica únicamente una afectación al familiar de la víctima o de quien pierde la casa, sino que afecta a toda la comunidad en general como en el fragmento *A*, en el que las personas que parece ser habitantes del lugar observan al militar caminar en frente de ellos. En el fragmento *I*, son varias personas las que caminan detrás del ataúd. Cada fragmento de la *Imagen 43* tiene una presencia colectiva que se presenta como formas en las que las comunidades buscan mitigar y hacerle frente a la violencia en un momento en el que los grupos armados buscan acabar con la esperanza rompiendo lazos comunitarios otorgándoles un mayor dominio en los territorios a través del miedo.

---

<sup>23</sup> La Comisión de La Verdad (2022) “se refiere a masacres cuando se asesina un conjunto de personas en estado de indefensión y bajo un ataque deliberado y expuesto públicamente, en un mismo hecho o en circunstancias similares de modo, tiempo y lugar” (p.42).

El conflicto ha traído consigo la ruptura de los lazos comunitarios, los actos violentos generan extrañamiento y desconfianza entre las personas víctimas por lo que los encuentros colectivos en el tránsito del dolor por medio de diferentes escenarios como los rituales y la práctica artística aportan a la construcción de memoria desde una posibilidad de agenciamiento respecto a lo acontecido en el pasado y cómo se reafirman en el presente con la intención de mitigar el olvido, de allí que la presencia de este tipo de reiteraciones visuales den cuenta a través de la pantalla los diferentes momentos que van liderando las comunidades del dolor al mostrarse. En ese sentido, respecto a la noción compartida del dolor, Serrano (2021) menciona lo siguiente:

es la posibilidad de expresar de forma colectiva y pública lo vivido y desde allí realizar los agenciamientos institucionales, sociales y estatales necesarios: en la figura de la “víctima” contemporánea se expresa claramente la tensión entre la experiencia del sufrimiento como una dolorosa instancia que puede tender tanto al aislamiento individual comunitario, como a la activación del vínculo social y a la búsqueda de nuevas acciones públicas. (Serrano, 2021, p.678)

Con esto, el abordaje del conflicto armado en cada metraje se presenta desde un lugar otro, entendiendo la esfera pública como un espacio en permanente tensión (Bonilla & Tamayo, 2007). La representación de los rezagos de la guerra desde aquellos que hacen parte de ella como los actores armados, las comunidades y los procesos que lideran buscando construir una paz, da paso a una narrativa que reconoce el pasado y mantiene un sentido de esperanza en medio de un conflicto que parece no cesar. Las ruinas, la luz y las mujeres hacen parte de las formas en las que cada metraje habla del dolor del conflicto. Las imágenes junto con los relatos construyen desde una mirada propia el conflicto armado y el lugar que toman las personas en él.

## La comunidad en la imagen

### Entre lo íntimo/expuesto



Imagen 47. Reiteración visual de primeros planos de la comunidad.

A diferencia de los apartados *Umbrales: movilización del archivo* y *La presencia del conflicto armado* donde se construye el relato por medio de voz en off, junto con material de archivo. Para el abordaje de la comunidad, cada voz ahora tiene un rostro, una corporalidad, una presencia que aparece en la imagen. Son estos primeros planos los que empiezan a sugerir un modo en el que se representan los integrantes de la comunidad como una forma de narrarse a sí mismos y que además pone en tensión la relación entre lo íntimo y lo expuesto con relación a los lugares en los que aparecen en cada fragmento.

De modo que, para la construcción de la *Imagen 47* extraje cada fotograma en el que aparece una persona en primer plano. Algunas personas tienen la boca abierta como si estuvieran hablando como se ve en los fragmentos 7.1, 7.3, 7.5 y 7.8, contrario a los fragmentos 7.7 y 7.12, en los que el primero solo observa a la cámara y sonríe demostrando que se trata de un montaje que resalta su sonrisa y su mirada fija a la cámara. En el segundo solo se ve la mitad del rostro enfatizando una mirada que observa fijamente a la cámara. En este punto, el rostro es la primera reiteración visual en la que se muestra a la comunidad en cada metraje.



*Imagen 48. Detalle de los fragmentos 7.1, 7.3, 7.5, 7.7, 7.8 y 7.12*

Los lugares en los que se encuentra cada persona que compone los fragmentos de la *Imagen 47*, responden a una relación entre lo íntimo/expuesto. En el caso de los fragmentos 7.6 y 7.10, la persona está en el interior de una casa. Narrar y contar desde un espacio íntimo supone un valor relevante en el que lo privado se torna un espacio que alberga múltiples fuerzas de lo social, pues es desde lo privado que el sujeto no solo hace un reconocimiento de “sí mismo”, sino de un “nosotros” (Arfuch, 2007). Los valores de lo público/privado en estos primeros planos sugieren entonces un modo en el que la comunidad se empieza a representar también desde los espacios que habita.

La casa no solo se presenta como un lugar físico, sino que da paso a la construcción de relaciones humanas, se trata de un lugar arraigado e inamovible que, como menciona Rubio (2023), representa “los esfuerzos que hacemos en el cuidado de la memoria y en las construcciones de historia” (p.110). Es el primer lugar en el que las personas construyen una identidad, asimismo, de un sentido de comunidad al relacionarse con las demás que la habitan. Siguiendo a la autora:

Si miramos la casa con cercanía nos damos cuenta que nos enseña nuestra primera noción de territorio, aprendemos en ella sobre fronteras, límites, reglas, leyes o normas. La casa – cualquiera que sea la nuestra– es nuestro primer lugar, cada una con sus formas distintas y

con ciertas similitudes dentro (hábitos culturales, por ejemplo), cada una con sus jerarquías y prioridades. Y por ende, es el primer lugar en el que podemos guardar la memoria o, por lo menos, el primer lugar en el que podemos encontrar testimonios de esta. (p.111)

La necesidad de tener un lugar fijo donde perdure la memoria implica comprensiones en las que el relato no se presenta de manera lineal, sino que responde a diferentes discontinuidades donde la casa opera como monumento<sup>24</sup>, un objeto cuya fuente da lugar a la construcción de lo que se quiere recordar. La memoria no es un reservorio en el que se conserva todo, esta responde a una decisión sobre qué se recuerda, es ahí donde toma valor el rigor del acto de recordar para empezar a construir el testimonio (Rubio, 2023). Es entonces que, como se ve en el fragmento 7.6 en el que hay una mujer en el interior de su casa que está tejiendo mientras comparte su testimonio, ubica la importancia que le dan los documentales en cómo se representan no solo desde el valor del testimonio que se narra, sino cómo esta se constituye visualmente desde los lugares, los objetos y las prácticas.

En Colombia en medio del desarraigo y el desplazamiento forzado por causa del conflicto armado, cada familia deja su casa, sus objetos, el territorio en el que se encuentra causando una ruptura en su realidad, por lo que, el fragmento 7.6 toma relevancia al encontrarse al interior de su casa porque representa una resistencia que permanece vivo un lazo que la ancla con el lugar del que hace parte, en el que habita, en el que el sentido de comunidad se empieza a construir. Una casa destruida, por ejemplo, no solo nos remite a lo que perdió una persona sino el resultado de una consecuencia social que no afecta solo a un individuo sino a todas las personas.

Respecto al desplazamiento forzado la Comisión de La Verdad (2022) menciona lo siguiente:

Estos cambios abruptos en la vida de las personas, familias y comunidades que tuvieron que desplazarse han impactado diversos órdenes y pasan por la transformación o desestructuración de la familia, los vínculos, las pautas de crianza, los arreglos de género, los proyectos de vida, las costumbres y tradiciones, la autonomía y la toma de decisiones,

---

<sup>24</sup> Se entiende como monumento “los objetos o documentos que constituyen una fuente para la historia” (Moliner, 2007, como se citó en Rubio, 2023).

y también han afectado las relaciones transgeneracionales, la economía y los bienes materiales. (p.347)

Por lo tanto, la representación de las personas dentro o fuera de su casa, connota un valor muy importante respecto a la narrativa que construyen. En función de comprender más a fondo la presencia del rostro en primeros planos y estas discusiones entre lo íntimo/expuesto, la casa o el espacio público en torno al relato y la imagen, se hará un análisis de una secuencia extraída del documental *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017) del cual hacen parte los fragmentos 7.1 y 7.3 que, como se ha mencionado anteriormente, su numeración cambiará según el orden alfabético en el que aparezca en la secuencia.



Imagen 49. Secuencia extraída del documental *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer*, 2017. (09:11:10 - 10:18:25).

La secuencia inicia con un titular de periódico, en él, se ven varios rostros de personas en escala de grises, aunque el título se ve incompleto, se intuye que una palabra dice “desaparecidos” y la otra que se lee completamente, “búsqueda”. Los siguientes cuatro fragmentos son primeros y medios planos de cuatro mujeres que se ubican en un espacio público, ya que el lugar no evoca un ambiente de casa, sino de oficina y de lo que parece ser un salón como se ve en el fragmento D, en el que se observan mesas y sillas de plástico de fondo, objetos comunes en espacios de encuentros sociales como es el caso de los salones comunales y salones de eventos. La presencia de cuatro mujeres pone en cuestión la discusión respecto al rol de la mujer en la comunidad que siempre delimita su incidencia social y política (De Lauretis, 1987).

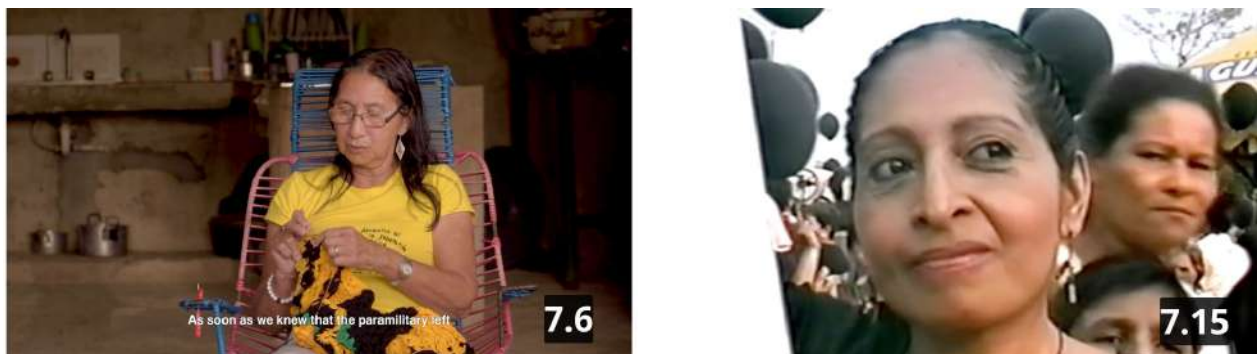
Las cuatro mujeres son pertenecientes a la Organización Femenina Popular (OFP), una organización social de mujeres fundada en 1972 en Barrancabermeja, en la que sus integrantes han sufrido impactos a nivel personal, familiar, organizacional y comunitario a causa del conflicto

armado colombiano<sup>25</sup>. Desde su fundación, han liderado varios movimientos en conjunto con otras organizaciones sociales exigiendo paz y justicia en el que las mujeres toman un papel fundamental en la sociedad, pues son ellas en este caso quienes han liderado los procesos de resistencia y memoria. Esto les ha significado persecuciones y hostigamientos por parte de grupos armados, como menciona Luz Almansa coordinadora de ASFADDES en Barrancabermeja (fragmento A) y Dora Guzmán promotora social de la OFP (fragmento D):

Luz: Yo llevo como nueve amenazas de muerte donde me declaran objetivo militar, donde me ha tocado salir corriendo de Barranca con mis hijos.

Dora: En una ocasión nos tocó desplazarnos con nuestros hijos a otra compañera y a mí. Con los niños nos fuimos para Bogotá, nos sacaron así porque nos buscaban para matarnos por el solo hecho de ser líderes de la organización.

Estas situaciones han direccionado que el trabajo de la OFP encuentre diferentes espacios de enunciación y agencia en lo público, pues es en la calle junto a otras mujeres que exigen y luchan en contra de la guerra. Por esta razón, encuentro una diferencia con los fragmentos 7.6 y 7.15 de la *Imagen 47*, ya que el lugar en el que se enuncian es diferente, mientras el primero se ubica dentro de una casa en el que se ve a una mujer tejiendo, en el segundo hay un primer plano de una mujer que mira hacia arriba con un gesto que enmarca una pequeña sonrisa en medio de una movilización, aspectos muy similares a las del fragmento F donde también hay una aglomeración de personas con batas y globos negros.



*Imagen 50.* Detalle de los fragmentos 7.6 y 7.15.

---

<sup>25</sup> Extraído de: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/organizacion-femenina-popular-ofp-dialogo-comision-de-la-verdad>

Ahora, esto no significa que el hecho de una representación desde un lugar público tenga mayor valor que el de la persona que se muestra desde un lugar íntimo, esto no determina necesariamente una distancia dicotómica, sino todo lo contrario, revela una multiplicidad en las formas de representación utilizadas en los tres documentales.

En efecto, lejos de aquella oposición fundante de la modernidad, de ese umbral hipotético que separaba las esferas de lo público y lo privado, delimitando nítidamente las incumbencias prácticas y sujetos genéricos propios de cada espacio, el escenario actual de lo público ofrece tal simultaneidad de ocurrencias, tal hibridación formal y temática, que ambas esferas son prácticamente indiscernibles. (Arfuch, 2002, p.125)

Siguiendo a la autora, la distinción entre lo público/privado que abordamos desde lo íntimo/expuesto no contiene una separación concreta, pues esta línea se ha desdibujado en la modernidad donde cada esfera se empieza a comprender desde “su solidaridad y hasta su oxímoron: la afirmación irrestricta de lo íntimo/privado en tanto intimidad pública” (Arfuch, 2002, p.127). Esto se refleja en las formas en que las narrativas desde lugares íntimos, como se mencionaba anteriormente, se expongan con mayor frecuencia en lo público reconfigurando los límites tradicionales en el que lo privado se vuelve público, conformando un panorama discursivo que representa a su vez un espacio en disputa (Arfuch, 2007).

Además, Cuando la coordinadora de la Organización Femenina Popular Isabel Caicedo (fragmento C) menciona:

Isabel: Hemos tenido que tener la capacidad de construir en medio de la guerra, de defender la vida en medio de la guerra, de hacer familia en medio de la guerra, de hacer la vida cotidiana y la protección de la vida y los derechos en medio de la guerra.

Es una muestra de que los procesos que han tenido que llevar las víctimas y las comunidades afectadas por el conflicto armado, al menos en el caso de las mujeres que hacen parte de la OFP, responden a algo que se torna obligatorio, pues la violencia ocasiona que las comunidades actúen en medio del conflicto asumiendo el riesgo que atenten contra su vida. No obstante, esto no se convierte en un impedimento, pues ante lo atroz es necesaria la reacción, esto lo señala Yolanda

Becerra la coordinadora general de la OFP (fragmento *E*) en las tres frases que acompañan cada acción de la organización:

Yolanda: Las mujeres no parimos ni forjamos hijos para la guerra. Es mejor ser con miedo que dejar de ser por miedo. Los derechos humanos no son humanos si no están con las mujeres.

Esta reacción varía entre lo íntimo/expuesto ya que ubica una convergencia en la que la acción y el movimiento parten de lo colectivo, pues la incidencia de la guerra en víctimas y sobrevivientes atraviesa ambos lugares afectando la vida personal e irrumpiendo en las relaciones sociales de cada individuo. En el caso de la OFP, son las mujeres el rostro de estos espacios de participación política y resistencia, estableciéndose como una acción soberana, pues como se ve en la *Imagen 47*, no se presentan desde la casa como lugar que les ha sido impuesto históricamente desde un rol de cuidado, sino en las calles, en los lugares públicos en los que tienen una incidencia política. Aquí el testimonio tiene un rostro y una voz que no se tornan pasivas. Por lo tanto, lo íntimo/expuesto supone distinciones en cuanto a cómo aparecen las mujeres en cada metraje.

### Cuerpos en movimiento



*Imagen 51. Reiteración visual de cuerpos en movimiento.*

Mientras en el apartado anterior el testimonio empezaba a tener un rostro y una corporalidad que se reflejaba en primeros planos, en este apartado se halla en plural, ahora son muchos rostros y muchas corporalidades, razón por la cual, para la construcción de la *Imagen 51* se identificó la reiteración visual de imágenes en las que se observa una presencia colectiva desde aglomeraciones de personas con pancartas, banderas, ollas comunitarias y algunas personas que hablan en medio de la movilización. Los tres documentales resaltan los procesos colectivos por medio de acciones comunitarias que no se identifican solamente en la cantidad de personas, sino, en la sincronía en la que cada cuerpo camina al mismo tiempo, levanta ollas y se agarran de las manos junto a otros.



*Imagen 52.* Detalle de los fragmentos 8.2, 8.4, 8.6, 8.7, 8.11, 8.14 y 8.15.

Al hacer un recorrido por la *Imagen 51* cada cuerpo parece estar en movimiento, en el fragmento 8.7 y 8.11 se ve a varias personas caminando, en la primera son muchas mujeres y en la segunda las personas llevan camisas blancas y sostienen varias pancartas con las palabras “presente” y “lucha”. Este movimiento del cuerpo se ancla con las formas de acción colectiva que se vislumbran en los tres documentales. Por ejemplo, los fragmentos 8.2, 8.4 y 8.6 resaltan el trabajo en colectivo, en el primero desde la olla comunitaria, el segundo, se ve a un hombre haciendo el acabado de un muro de ladrillos y el tercero en el que dos mujeres y dos hombres llevan en sus hombros troncos de madera que bajan de un camión; este movimiento desde el trabajo sigue respondiendo a una acción en medio de lugares públicos en el que denota un trabajo colaborativo, es decir, responde a una acción de apoyo mutuo. Asimismo, estos cuerpos en movimiento corresponden a una

comunidad que se moviliza en medio de exigencias y demandas como se ve en los fragmentos 8.14 y 8.15 en los que la olla en la mano alude al cacerolazo y el segundo a varias mujeres que se agarran de las manos y se sostienen fuertemente como un símbolo de unión.

Otro aspecto indispensable en este apartado es lo espacial, en la mayoría de fragmentos estos cuerpos en movimiento están en calles y veredas como se ve en el fragmento 8.8 en el que varias personas caminan en medio de una carretera en zona rural. Aunque en los fragmentos 8.5 y 8.16 las personas están en espacios cerrados, estos siguen respondiendo a espacios públicos en el que se ve a varias personas reunidas hablando entre ellas, que como se mencionó en el apartado anterior, aunque se trate de un espacio cerrado como un salón, este opera como un espacio que se torna público al ser un lugar para reuniones sociales. El espacio es un punto crucial, pues las relaciones espaciales responden a un movimiento del cuerpo, en este caso, la movilización social toma un lugar y como se ve en la *Imagen 51*, este es público.

Para Butler (2017) el espacio público como la plaza, las calles, las aceras se presentan en disputa, es preciso que para entender las incidencias de la movilización social sea necesario comprender lo que ocurre al momento de darse una alianza entre varios cuerpos y aquello que los mantiene allí. Es entender las *dimensiones corporales de acción* que caracterizan las colectividades. Para la autora, el cuerpo no actúa políticamente solo, sino que este agenciamiento, este movimiento es posible entre varios cuerpos.

No sólo se trata de que el cuerpo establezca mi perspectiva, sino que también es lo que la desplaza y la que hace de ese desplazamiento una necesidad. Esto ocurre con mayor claridad cuando pensamos en los cuerpos que actúan juntos. Un solo cuerpo no establece la presencia en el espacio, es la acción: el ejercicio performativo ocurre sólo *entre* cuerpos, en un espacio que constituye la brecha entre mi cuerpo y el de otros. (p.95)

Ahí, en esa alianza entre los cuerpos, las relaciones con el espacio público a través de la performance se transforman, toman una incidencia que se disputa, que se tensiona. No obstante, ante las grandes movilizaciones sociales, así como algunos tienen incidencia en la esfera pública, están quienes están relegados a la esfera privada, quienes quedan de lado de la realidad, no se trata entonces de una pluralidad, sino de una segregación. Por ejemplo, las mujeres, como se mencionó en el apartado anterior, se presentan como agentes frente a la realidad, son participantes políticas

que se toman un espacio que les ha sido negado. Pero, para que esto ocurriera fue necesaria la unión de varios cuerpos que accionaran, permitiendo su agenciamiento en medio de la esfera pública en contra de la violencia.

Con la finalidad de profundizar sobre los cuerpos en movimiento y su incidencia en lo comunitario, se hará un análisis de la siguiente secuencia extraída del documental *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023), identificando cuerpo, movimiento y espacio.



Imagen 53. Secuencia extraída del documental *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia*, 2023. (10:12:09 - 11:15:20)

La secuencia resalta uno de los momentos clave que ocurren en el documental, donde la comunidad hace un recorrido hasta una de las casas más afectadas por el enfrentamiento de grupos armados. El lugar se presenta como un testigo del conflicto latente en el territorio. Se empieza a generar una relación estrecha entre la movilización social y los lugares que parecen resistir al conflicto. El territorio no es ajeno a los modos de enunciación de la comunidad porque es desde allí donde ha pasado el conflicto afectando la vida cotidiana de cada persona. En consecuencia, se presenta un agenciamiento político que resulta necesario y casi que obligatorio por parte de la comunidad.

En este punto el territorio es un espacio que representa luchas y resistencia para la construcción de memoria, que además dan cuenta de las afectaciones que deja el conflicto, como es el caso de los fragmentos del E al H, en el que se observan objetos bélicos como una granada y casquillos junto con marcas que dejan los artefactos de guerra en la infraestructura del lugar. Estos indicios enmarcan el rastro del enfrentamiento y la zozobra que cada persona vive en medio de los enfrentamientos entre grupos armados. Por tal razón, el inicio de esta secuencia con los fragmentos A y B en el que se ve a varias personas caminando como si se tratara de una peregrinación, se presenta como un “gestos de aparición” en el que el pueblo no aparece como un simple “figurante”

pasivo, sino como una persona expuesta en un campo de fuerzas políticas (Didi-Huberman, 2014), en medio de los rezagos del conflicto.

En el caso del Parque Monumento a Trujillo, AFAVIT realiza peregrinaciones en conmemoración a la masacre de Trujillo, donde “la peregrinación hace parte de una memoria convocante, que congrega a todos los caminantes en torno al reconocimiento de los hechos violentos y la búsqueda de reparación integral (Mariño, 2011, p.227). La peregrinación como gesto de aparición ubica a los caminantes en un espacio de reconocimiento de sí mismos que toma de un cuerpo colectivo una presencia en el espacio y lo transforma. Por medio de los procesos de duelo, en el caso de Trujillo, las peregrinaciones suponen un lugar en el que se convoca a la memoria desde una resistencia y sentido colectivo.



*Imagen 54.* Peregrinaciones en Parque Monumento a Trujillo. Extraído de <https://afavit.webnode.com.co/parque-monumento>

Los mecanismos de conmemoración como las peregrinaciones que se presentan desde el reconocimiento de las víctimas, catalizador de los procesos de duelo y como herramienta para la construcción de memoria, generan nociones del cuerpo y la memoria desde el agenciamiento y la acción política en el que las víctimas han encontrado vías de denuncia contra la impunidad. En medio del crudo pasado frente a las prácticas de desaparición ocurridas en la masacre de Trujillo, las acciones colectivas por medio de las peregrinaciones conciben un lugar otro desde lo simbólico para tramitar el dolor colectivamente y su compromiso por una no repetición, pues como menciona Mariño (2011): “La peregrinación es un instrumento de resistencia para la asociación, debido a ello durante su desarrollo los participantes expresan constantemente frases que hacen notorio el compromiso con la justicia y la superación del temor” (p.230).

Volviendo a la secuencia, también se presenta el proceso de peregrinación en el que los habitantes del Catatumbo hacen un recorrido hasta culminar en uno de los lugares que –en la actualidad que señala el metraje– resiste al conflicto entre grupos armados. En el fragmento *D* Ismael menciona lo siguiente:

Ismael: Y esta casa ha sido la trinchera o ha sido el obstáculo que para las balas y para las granadas que se dan entre la guerrilla y el ejército, y la afectación que pueden tener las comunidades cuando hay enfrentamientos.

El lugar no solo se presenta como testigo del conflicto, sino que, como menciona Ismael, también como un obstáculo que no permite que afecte directamente a la comunidad. La infraestructura resiste, al menos de manera física, los enfrentamientos entre grupos armados. La relación entre los cuerpos en movimiento y el territorio en el caso de este fragmento radica en el valor que encuentran las personas en recorrerlo, en darle otro sentido espacio desde la aglomeración de cuerpos. Las noches cuando cada lugar se ilumina de figoneos de fusil, el lugar tiene un sentido diferente, una especie de espacio diacrónico, pero en este caso, la movilización le da otro sentido, además que construye un mayor sentido de pertenencia y de reconocimiento de la violencia

Es inquietante ese pequeño halo de luz que ingresa por las heridas de las tejas metálicas (fragmento *H*), con la que curiosamente termina la secuencia. Estas grietas no enmarcan solamente un sentido de destrucción, sino que se convierte en un umbral en el que se trabaja la memoria como una acción de resistencia que se establece desde cuerpos en movimiento que peregrinan a estos lugares con relación a su incidencia en medio del conflicto.

En ese sentido, la acción comunitaria, o más bien el cuerpo en movimiento de la comunidad por medio de esta acción de resistencia me remonta a lo que menciona Didi-Huberman (2014):

La comparecencia –o la exposición compartida de la comunidad– nos exige así repensar el ser, y de arriba abajo. Ya no hay que decir ahora *ego sum*, sino *ego cum*. Única manera de pensar el ser en común más allá del *yo [je]* individual (que todavía no es persona) y más allá del *se [on]* colectivo (que ya no es persona). Única manera de construir una “filosofía de la coexistencia” hecha de proximidad, acción recíproca y “exposición mutua”. (p.104)

La comunidad se empieza a construir en torno a un “ser-juntos”, esto no se presenta como una unificación “populus” sino que responde a un “plebs” (Didi-Huberman, 2014), se presenta como un campo de tensiones interminables, pues en este punto, la representación de comunidad no responde a lo que el autor menciona como este punto de idea de nación como lógica de imposición, sino a una pluralidad que responde a dicha coexistencia en el que la comunidad empieza a actuar desde un agenciamiento político, que como se observa en la imagen, hace parte de cuerpos en movimiento desde un territorio, una apropiación de la imagen y de representación desde un lugar de acontecimientos.

La comunidad que recorre y camina en la secuencia no se encuentra en un lugar ajeno, no está pasando por un lugar poco conocido o desconocido, por el contrario, recorre cada hogar, cada tramo del camino que compone el espacio que habita. La relación del cuerpo en movimiento con el territorio surge porque las comunidades se enuncian desde ahí, exponen lo que en estos lugares ocurre, desde el conflicto entre grupos armados, así como sucesos violentos como el asesinato y las masacres. Pues las comunidades hablan desde los lugares de los cuales son pertenecientes y es desde esta apropiación, que toma rumbo las relaciones entre los modos en los que se enuncian y el valor de los lugares que habitan en el que tanto privado como público responden a tensiones en el espectro político y el agenciamiento de cada integrante.

Por tal razón, es consecuente que este tipo de acciones políticas tengan lugar en las imágenes donde las comunidades se narran a sí mismas. La posibilidad de transformación y agenciamiento cobra sentido cuando las personas se reconocen y autorepresentan a través de las imágenes tensionando las lógicas de poder. En ese orden de ideas, la soberanía audiovisual más allá de las disputas por la pantalla y la comunicación, debe reconocer las luchas diarias e históricas que las comunidades lideran por el territorio, la Paz y la vida. Pensar en imágenes en movimiento supone pensar de manera crítica en los cuerpos en movimiento que aparecen en la pantalla.

## Mujeres desde un rol de cuidado

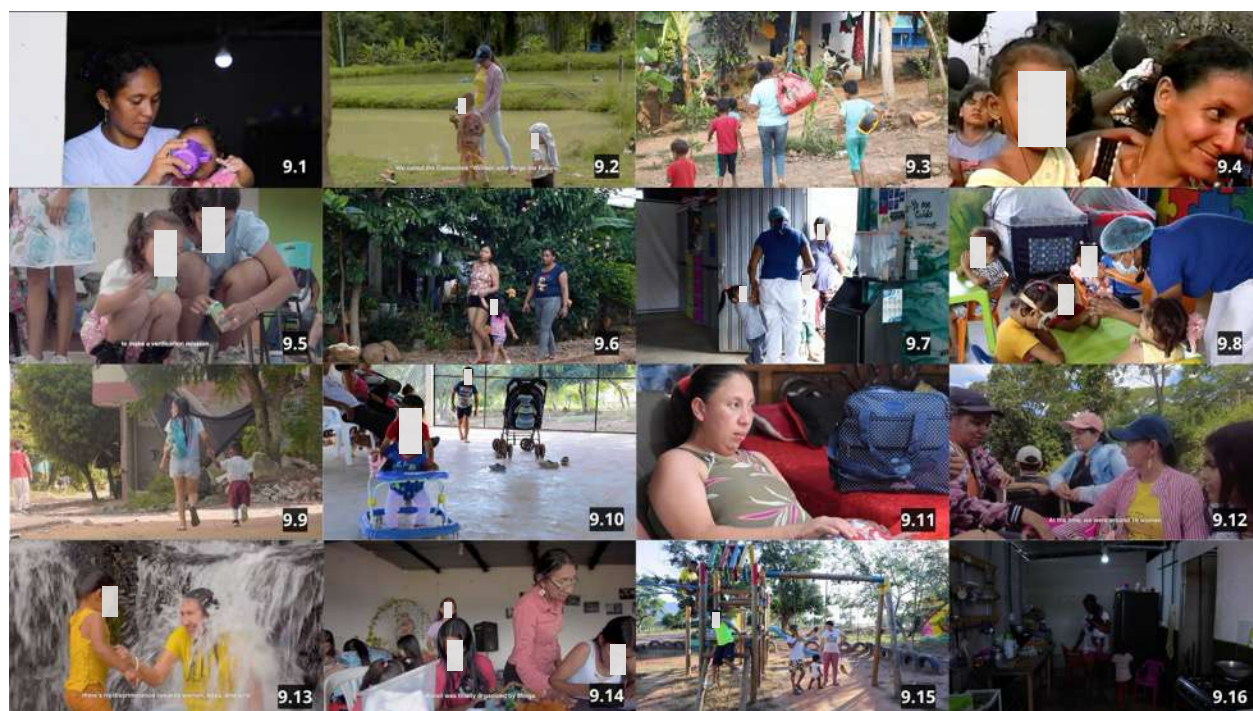


Imagen 55. Reiteración visual de mujeres desde un rol de cuidado.

En las reiteraciones visuales identificadas en los tres documentales se encuentran mujeres junto a niñas y niños. La imagen refiere un rol de cuidado en el que las mujeres aparecen como madres, abuelas o tías. Por ejemplo, en los fragmentos 9.1 y 9.4 hay dos mujeres sosteniendo a un niño/a en brazos, sugiriendo que se trata de su madre. La primera, porque se encuentra en un espacio oscuro en el que se divisa la luz blanca de un bombillo en lo que parece el cuarto de una casa que se enmarca desde una ventana. El encuadre desde este lugar supone directamente que se trata de su madre y más porque la está alimentando mientras la sostiene en brazos. En la segunda, la mujer junto con la niña que lleva en brazos se ubica en la calle en medio de globos negros junto con algunas personas señalando que se trata de una madre y su hija, pues este fragmento hace parte de las movilizaciones de mujeres que ha realizado la OFP en Barrancabermeja, como se señaló en el apartado *Entre lo íntimo/expuesto*. Se trata entonces de dos fragmentos que enmarcan a dos madres con sus hijos/as.

Otro ejemplo se ubica en el fragmento 9.3 en el que se ve a una mujer cargando una bolsa junto a 4 niños, uno de ellos lleva una moto de juguete en sus brazos mientras caminan en medio de una calle con dirección a una casa. Se puede inferir que se trata de una madre que carga en sus hombros

una bolsa de mercado acompañada de sus cuatro hijos, de nuevo, otro cuadro que enmarca un rol de cuidado. Por lo tanto, la *Imagen 55* está compuesta por fragmentos en los que se muestran a mujeres junto a niños y niñas dando cuenta así de un lugar de cuidado.

Respecto al concepto de cuidado, Ricoeur (2006), a través de los diálogos que plantea con Hegel en su libro *Caminos del Reconocimiento*, pone en cuestión si la única posibilidad en la que los individuos tienen la capacidad de reconocimiento de sí es únicamente por medio de la relación amo-esclavo, la cual recae en la violencia y el conflicto. En su lugar, el autor reconoce que cada individuo se constituye por medio de relaciones afectivas de reconocimiento recíproco (relaciones eróticas, amigos, familia), pues, los “sujetos se confirman mutuamente en sus necesidades concretas, por tanto, como entes de necesidad” (p.240). De esta manera, surgen las posibilidades de reconocimiento mutuo en las que los individuos se establecen en colectivo o comunidad.

En consecuencia, brota el sentido de la vulnerabilidad respecto a la confianza y el valor ético de los individuos en relación con los otros. Surgen entonces los cuestionamientos sobre el sentido de responsabilidad y la libertad que experimentan los sujetos en sus limitaciones del *obrar* en el entramado social. De ahí que se establezca como carga confiada, donde “es de otro que tengo a mi cargo del que soy responsable. Esta ampliación hace de lo vulnerable y de lo frágil, en cuanto entidad confiada a los cuidados del agente, el objeto último de su responsabilidad” (Ricoeur, 2006, p.142). En este sentido, el cuidado se establece desde un acto ético-político donde el reconocimiento de la vulnerabilidad del otro corresponde a una conciencia sobre nuestra interdependencia constitutiva.

Sin embargo, este acto ético-político encuentra un espacio de tensión con relación a la división sexual del trabajo expuesta por Federici (2015), donde el cuidado se ha establecido como un rol histórico para las mujeres. Desde las vertientes marxistas del feminismo se ha denunciado que el cuidado es un trabajo no remunerado invisibilizado por el capital. Esta estructura ha generado una desigualdad en la distribución de la riqueza social y la seguridad económica, pues penaliza a quienes sostienen la vida en lugar de la producción de mercancías.

La teoría del «trabajo afectivo e inmaterial» afirma que en la fase actual del capitalismo, la distinción entre producción y reproducción se encuentra totalmente desdibujada, ya que el

trabajo se ha transformado en la producción de los estados del ser, de los «afectos» y de lo «inmaterial» más que de objetos físicos (Federici, 2015, p.58).

El valor de la reproducción social es central en lo que Federici (2015) denomina *movimiento autorreproductivo*, aquel capaz de mantener una continuidad frente a sus transformaciones históricas al rechazar la separación entre el trabajo político –la militancia y las discusiones políticas de izquierdas– y la reproducción diaria de la vida. En relación con esto, Fraser (2015) señala que los cuidados establecen un valor tanto afectivo como material indispensable en la reproducción social. En consecuencia, la autora lo establece en una «crisis de los cuidados» la cual interpreta como “una expresión más o menos aguda de las contradicciones socioreproductivas del capitalismo financiarizado” (p.112), es decir, el reconocimiento de las profundas raíces sistemáticas de la estructura del orden social, que no solo recae en una problemática de la forma *financiarizada del capitalismo* sino en la sociedad capitalista.

las sociedades capitalistas han separado el trabajo de reproducción social del trabajo de reproducción económica. Asociando el primero con las mujeres y el segundo con los hombres, han remunerado las actividades «reproductivas» con la moneda del «amor» y la «virtud», al tiempo que compensaban el «trabajo productivo» con dinero. De este modo, las sociedades capitalistas crearon una base institucional para formas nuevas y modernas de subordinación de las mujeres. (Fraser, 2015, p.115)

Es por ello que, el cuidado, abordado como un rol de género, se presenta como un tema crítico en torno a la representación de las mujeres en el audiovisual. La imagen arquetípica de las mujeres desde un lugar como madres y esposas se presenta como un punto de tensión respecto a su papel político en la sociedad, aunque las mujeres cuiden, esto no las subordina necesariamente, sin embargo, esto sí ocurre cuando no es reconocido como trabajo, cuando no es dignificado, que no sea remunerado y que los hombres lo crean “tarea” de las mujeres. Al respecto, Butler (1990) menciona que: “como un fenómeno variable y contextual, el género no designa a un ser sustantivo, sino a un punto de unión relativo entre conjuntos de relaciones culturales e históricas específicas” (p.58). Dichas relaciones culturales han ubicado históricamente a las mujeres en un lugar subordinado frente al discurso patriarcal que las desconoce como sujetas.

Para De Lauretis (1989) el género no se presenta como una esencia natural ni biológica sino como un entramado de construcciones discursivas, prácticas y de representaciones culturales en el que se reconfigura un poder respecto a la división de la sociedad. “Podríamos decir entonces que, [...] el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales” (p.6). La autora señala la existencia de unas *tecnologías del género*, dispositivos que producen y reproducen discursos respecto al género desde una normatividad.

No obstante, aunque el cuidado se presenta como un lugar asignado solamente a las mujeres, se presentan matices respecto a la presencia de las mujeres en las piezas analizadas. Por ejemplo, desde el lugar de la maternidad, para las combatientes guerrilleras esto ha significado un espacio negado que resulta complejo y difícil como lo expone el documental *Arraigo* (2022) en el minuto 03:09:15 al 03:47:02. Allí encontramos a Sirlis, una excombatiente de las Farc-ep que habla sobre las dificultades que las mujeres tenían que afrontar al quedar embarazadas estando en las filas.

Sirlis: Entonces si por algún motivo uno quedaba en embarazo, desde el mismo instante que se daban cuenta, empezaba ese proceso de comenzar uno a luchar por eso. Y pues las mujeres que lograron tener sus hijos en las filas, de un momento a otro les tocó apartarse de ellos y me imagino que tuvo que haber sido un momento muy triste, muy desagradable, pero, eso era una conciencia que uno sabía, que, si uno lograba tener un hijo en la guerrilla, pues en cierto momento uno tenía que entregarlo. (03:09:15 – 03:47:02)

Esto expone algunas de las grandes problemáticas que se presentaron en el conflicto armado, como el aborto forzado y la separación de las madres combatientes con sus hijos. Este factor también es relevante frente a los acuerdos y roles que tienen las mujeres en la guerra: la invasión de su cuerpo y la negación de su decisión de poder tener un hijo o no y los procedimientos a los que se tenían que exponer, que, como menciona el *Informe contextual sobre el aborto y la anticoncepción forzada a mujeres combatientes en el marco del conflicto armado* de La Mesa por la Vida y la Salud de las Mujeres (2020):

A finales de los años 90, la relatora especial de la Comisión de Derechos Humanos sobre la violencia contra la mujer, con inclusión de sus causas y consecuencias, afirmó que en el marco de las políticas estatales de salud reproductiva [...] que conductas como el control

forzado de la natalidad y el aborto forzado contra mujeres combatientes hacían parte de la violencia basada en género vividas por las mujeres en el conflicto armado. (p.13)

Es decir, este fragmento de *Arraigo* (2022) expone algunas de las violencias que sufrieron varias mujeres combatientes en relación con sus derechos reproductivos. Al ser la parte inicial del documental, señala un tránsito de los modos en los que la comunidad ha iniciado la construcción de un territorio de paz en el que las mujeres pueden decidir si ser o no madres. En ese sentido, en los minutos 04:45:20 al 05:30:45 del documental volvemos a ver Sirlis hablando sobre su anhelo de tener un hijo.

Sirlis: Yo todo el tiempo anhelé y siempre tuve la esperanza de que yo, en algún momento de mi vida, yo iba a tener mi retoñito, iba a tener mi hijo o mi hija. Cuando yo me enteré que estaba embarazada, pues estábamos por allá con las armas y todo eso, y cuando me doy de cuenta, porque no me viene el periodo, yo me asusté, pero ya veníamos rumbo hacia acá, hacia la zona veredal, digamos, aquí a Tierra Grata.

Lo que menciona Sirlis resalta uno de los cambios que permitió la firma de los acuerdos de paz, no solo fue el cese al fuego y lo que se esperaba que fuera el fin del conflicto armado en el país, sino que ahora como excombatientes contarían con un territorio para su tránsito a la vida civil. En ese sentido, es pertinente mencionar que Tierra Grata hace parte de los 24 Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación (ETCR) en Colombia. Estos territorios que empezaron como espacios transitorios para la reincorporación y adaptación de excombatientes de las Farc-ep en la vida civil según la Agencia para la Reincorporación y la Normalización (ARN)<sup>26</sup>, se transformaron según menciona en su página web La Misión de Verificación de la ONU en Colombia, en lugares que primero “fueron pensados provisionalmente, pero como la mayoría no tenía donde ir, allí se arraigaron”<sup>27</sup> consolidándose territorialmente.

Por lo tanto, se trata de un territorio en el que se espera y se propone una construcción de paz. Una labor comunitaria con la intención de concebir un territorio libre, no obstante, es necesario y como se menciona en este apartado, profundizar en las representaciones de la mujer en la imagen, pues aunque se presenta desde un lugar de tensión en torno al cuidado, las mujeres que aparecen en los

---

<sup>26</sup> Tomado de: <https://www.reincorporacion.gov.co/es/reincorporacion/>

<sup>27</sup> Tomado de: <https://colombia.unmissions.org/tierra-grata-un-ejemplo-de-la-construcción-de-paz>

metrajes exponen que quieren este lugar, por lo que se torna un espacio con aparentes contradicciones. Por tal razón, para profundizar en este abordaje se hará un análisis de una secuencia extraída del documental *Arraigo* (2022) para tensionar y analizar los modos en los que aparece el rol de la mujer en el audiovisual.



Imagen 56. Secuencia extraída del documental *Arraigo*, 2022. (06:17:09 - 06:54:20)

La secuencia inicia con el fragmento *A* donde se ve a Marta en un plano medio señalando que estaba en terapias ya que se encuentra embarazada: “Me dijeron que tuviera buen reposo para que de aquí a las 37 semanas ya el bebé madurara los pulmoncitos”. Asimismo, la figura de ella junto a una pañalera refuerza la idea de que va a ser madre. Por otro lado, la parte intermedia de la secuencia entre fragmento *B* al *G* se desarrolla en un Jardín Infantil que es acompañada de la voz en off de Sirlis:

Sirlis: Cuando abrimos Pedro Pascasio, lo abrimos sin tener todavía una opción de que íbamos a tener un trabajo fijo, sino que lo abrimos y dijimos, vamos a abrir Pedro Pascasio y vamos a empezar a atender a los niños. Y pues desde eso yo trabajo con los niños acá.

Por medio de lo que menciona Sirlis queda claro su rol en la apertura de un jardín infantil para la atención de los niños de Tierra Grata, aspecto importante que se ve en imagen, como en el fragmento *B* en el que organiza cuidadosamente, una a una, sillitas de colores, una al lado de la otra. En el fragmento *F* se ven tres mesas con niños y niñas, Sirlis agarra las dos manos de uno de ellos mientras utiliza un gorro para el cabello y un tapabocas, elementos que resaltan un valor de cuidado desde la salubridad en el trabajo y el cuidado de niños pequeños.

Asimismo, es importante señalar que, para los excombatientes llegados a Tierra Grata les significó un cambio en la vida, no solo por el hecho de no estar en armas, sino que la población aumentó, es

decir, ahora había más niñas y niños lo que más allá del aumento poblacional, significó una posibilidad de establecerse en un lugar más allá de la supervivencia y la lucha. Dicho aumento poblacional llevó a Sirlis a abrir el Jardín Infantil Pedro Pascasio como un lugar en el que fueran atendidos y empezaran su formación. En este punto Sirlis toma agencia frente a su papel en el sostenimiento de la comunidad en el territorio como acto soberano y es lo que se muestra en la secuencia. No obstante, es pertinente preguntarse ¿por qué en estos roles de cuidado no se encuentran hombres? Eso no quiere decir que no aparezcan en ningún momento en espacios de cuidado, pero no es un secreto que las mujeres son las que aparecen principalmente cuando del cuidado se trata en los tres documentales.

En este orden de ideas, retomando el *Quinto informe de verificación de la implementación del enfoque de género en el Acuerdo Final de Paz en Colombia* (2021) que habla de la “reunificación familiar”. Dicho proceso ha llevado a las mujeres excombatientes que quedaron embarazadas en medio del conflicto armado y que “se vieron obligadas a dejar a sus hijos e hijas bajo el cuidado de otras personas para garantizarles la vida, hasta casos donde hubo una “una separación completa y desconocimiento del paradero” (p.56), a llevar un proceso que garantice su encuentro con familiares y la garantía de formar un nuevo territorio. Sin embargo, en este proceso de reincorporación el informe señala lo siguiente:

En la NAR de Mutatá (Antioquia), el Comité señala que el trabajo territorial relacionado con las “luchas” por la autonomía e independencia económica de las mujeres excombatientes y la persistencia de la VBG, ha generado una situación compleja, debido a que “la sociedad se ha acostumbrado a los roles tradicionales”, “algunos compañeros [excombatientes y miembros de la comunidad] no están de acuerdo” con las labores que se realizan y además, “se está perdiendo el trabajo organizativo” e igualitario entre hombres y mujeres. (p.59)

Estos roles de género establecidos también están presentes en los procesos de reincorporación de los excombatientes, por lo que, parte de lo postulado en este apartado es la reiteración visual donde en cada fragmento son principalmente las mujeres quienes lideran estos espacios de atención a las infancias. Por lo tanto, aunque se trata de procesos comunitarios, se identifica que se sigue reproduciendo una mirada en torno a unos roles establecidos en los que las mujeres aparecen como cuidadoras y poco como agentes políticas. Por ejemplo, en el caso de Sirlis aunque ella es quien

menciona que toma la decisión de abrir el Jardín con la finalidad de atender las necesidades de Tierra Grata, su participación y agencia sigue asociándose en torno al cuidado, es quien al final aparece como cuidadora de cada niña y niño como se ve en el fragmento *E* y *F*.

A su vez, la presencia de las infancias en los documentales, también responde a una importancia que le dan a las infancias en los procesos de construcción de territorios de paz. La comunidad de Tierra Grata enfatiza una preocupación por sus infancias como un pilar fundamental en la construcción de un territorio propio. En el caso de *Arraigo* (2023) aparece Yarisley, una niña de al menos 13 años que menciona que el crecimiento de Tierra Grata también supone que los niños ya no deben irse para buscar unas mejores condiciones de vida porque la vereda está generando una autonomía donde sus habitantes son autosuficientes para el desarrollo de su vida cotidiana.

Sin embargo, es preciso preguntarnos por la designación equitativa entre hombres y mujeres cuando respecta al cuidado. Como se ha mencionado, en la *Imagen 55* aparecen varios niños pequeños, pero solo dos mujeres, Marta y Sirlis, reforzando la asociación entre las mujeres y el cuidado. Ahora bien, como señala De Lauretis (1989): “el género, como lo real, es no sólo el efecto de la representación sino también su exceso” (p.11). En ese sentido, el género no se desgasta en los discursos que llegan a contenerlo, sino que llega a dislocar y desestabilizar cualquier tipo de representación. No solo se puede encasillar la idea de género en el discurso sino que este mismo agrieta una posibilidad en la que se tensiona.

## Cotidianidad



Imagen 57. Reiteración visual de cotidianidad.

El último aspecto que resalta el apartado de comunidad y con el cual empieza la construcción de la *Imagen 57* es la reiteración visual de momentos cotidianos en los tres documentales. Cada metraje retrata, por medio de varios planos, prácticas de las personas, aquello que compone su vida diaria como el trabajo, hábitos y rutinas. Por ejemplo, fragmentos como el 10.1, 10.3 y 10.10 muestran prácticas como el riego de plantas y la pesca que hacen parte de una cotidianidad diaria que aparecen de manera reiterativa en los metrajes. Incluso en medio de rutinas personales como es el caso del fragmento 10.4 en el que se ve a Ismael sin camisa afeitándose, mientras se mira a través de un pequeño espejo en un patio al interior de su casa.

Para Certeau (2000), lo cotidiano se comprende desde unas *formas de hacer*, enfatizando en una relación producción-consumo en medio de las prácticas comunes de las personas, en las que se identifica una creación, una *manera de hacer*. Lo cotidiano para el autor tiene una incidencia respecto a las estructuras de poder, para ello, toma el ejemplo de Vigilar y Castigar de Foucault, en el que identifica que la sociedad no aborda completamente el sentido de la vigilancia a los otros, sino que, en medio de dicha lógica de poder existen *prácticas populares* que las desarticulan. En

ese sentido, lo cotidiano no se presenta solamente como una vivencia del día a día, sino como un lugar que subvierte las dinámicas de producción.

En los lugares mismos donde impera la máquina a la cual debe servir, el trabajador se las ingenia para darse el placer de inventar productos gratuitos destinados únicamente a expresar, por medio de su *obra*, una pericia propia y a responder, por medio de un *gasto*, a las solidaridades obreras o familiares. (p.31)

Siguiendo al autor, “las prácticas cotidianas competen a un conjunto extenso, de difícil delimitación y que provisionalmente podríamos designar bajo el título de *procedimientos*. Son esquemas de operaciones, y de manipulaciones técnicas” (p.51). Dichos procedimientos no se delimitan con precisión, ya que parte de situaciones espontáneas donde las personas por medio de relaciones e interacciones le dan sentido a una actividad. Un ejemplo de esto se ubica en el fragmento *10.12* en el que hay una mujer al interior de una cocina con poca luz rodeada de varios utensilios cortando carne en una olla. En este caso, la mujer no requiere de unas instrucciones estrictas para darle sentido a su acción.

Cada metraje enfatiza las acciones diarias de las personas. El fragmento *10.16* muestra a tres personas en un espacio al aire libre seleccionando grano, uno de ellos lleva en hombros un bulto y empieza a caminar denotando que se trata de un espacio de trabajo, un espacio en el que se encuentran varias personas en medio de una ‘cotidianidad’. Lo mismo sucede en el fragmento *10.11* que resalta el valor del trabajo en el que se ve a una mujer y a un hombre cortando hojas de plátano. Al igual que en el anterior fragmento, uno de ellos sostiene en hombros una de las hojas de plátano. Esto resalta el trabajo en conjunto, la cooperación entre personas para las labores que exige el desarrollo del territorio y la comunidad como la repartición de grano y la pesca.

La cotidianidad como esas *formas de hacer* en el que las personas crean y dan forma a la obra ante las lógicas de producción, encuentra en la vida diaria una ruptura de dichas lógicas. Para Certeau (2000) esta grieta se encuentra en lo *popular*; la creación desde el margen por parte de aquellos trabajadores dominados, se trata entonces de “prácticas aisladas casi afásicas y secretas” (p.75). Lo cotidiano en este punto se presenta como un reflejo de la comunidad. Desde las acciones de cada persona, se construyen relaciones con otros y de ahí deviene una serie de intereses comunes

mediados por entramados culturales en lo que cada persona se adscribe. Ahí surgen unas formas de hacer desde un espacio compartido.

En ese sentido, al concebir lo que menciona Certeau (2000), las rupturas de las lógicas de producción de la vida diaria se manifiestan en el valor popular que nace en las periferias al concebir la disputa por la imagen respecto a la soberanía audiovisual. Las acciones conjuntas nos permiten comprender la construcción de imágenes en movimiento fuera de las lógicas de los modelos fordistas –construcción masificada del cine y audiovisual bajo las lógicas de la fábrica–. No se trata solamente de una pelea por las autorías sobre la imagen, sino que las propias formas de construirlas reconoce las *formas de hacer* en la vida diaria traspasadas a las *formas de hacer* desde el audiovisual.

Respecto a lo anterior, la *Imagen 57* sitúa la reiteración visual de lo cotidiano cuya incidencia recae en la comunidad. Por tal razón, para profundizar en la incidencia de la cotidiano en cada metraje, se hará un análisis de la siguiente secuencia extraída del documental *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023).



*Imagen 58. Secuencia extraída del documental Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia, 2023. (02:13:11 - 03:37:02)*

La secuencia inicia con un plano detalle de una mano que sostiene un radio y pasa a un primer plano de Ismael dentro de un cuarto sin camiseta, sugiriendo que acaba de levantarse y que son horas de la mañana. Al pasar a un plano medio, se ve afeitándose en un lavadero mientras se mira a través de un pequeño espejo. Después de afeitarse hay un plano americano en el que se ve regando sus plantas. En el transcurso de estos primeros fragmentos suena una radio: "las comunidades de la vereda de Teorama están viviendo una situación muy difícil". Al terminar de sonar la radio, aparece en primer plano Ismael utilizando un sombrero blanco sentado en una silla mecedora diciendo: "Yo he tenido dos desplazamientos. Un desplazamiento por situaciones familiares, un

problema que se metió papá entonces tuvo que desplazarse por primera vez en el 77 para Fortul, estuve hasta el 83 allá".

Después de este primer momento, pasa a un plano general en el que se ve a Ismael caminando hacia el fondo de una calle mientras saluda a algunas personas. Luego, aparece en cuadro un colegio con varias niñas y niños en frente, y finaliza con un plano medio de él dentro de un salón. Ismael está encuadrado en medio de dos personas desenfocadas mientras habla.

Ismael: Luego ya en el 2002 estuve hasta el 2006 en Fortul, de Fortul me vine para Cúcuta y ya desde el 2006 prácticamente en Cúcuta hasta el 2014 y ya desde el 2014 hasta hoy acá. [...] Usted afuera está siendo estigmatizado y lo están mirando que es el desplazado, que es el que está aquí por algo y eso lo miran feo a uno. Los chinos en la escuela, en el colegio también tienen la misma connotación. Entonces, para uno como subsanar todas esas cosas, uno dice, bueno, yo me regreso otra vez para la tierra.

Esta secuencia refleja la cotidianidad de Ismael desde que se levanta, lo que escucha, su espacio personal desde su cuarto, incluso se le ve sin camisa mientras se afeita y en todo este paso le acompaña una radio mencionando que el territorio atraviesa una situación compleja. El inicio de esta secuencia que además hace parte del inicio del documental, expone una cotidianidad que es afectada por el conflicto, cada ámbito de su vida desde que se levanta hasta su trabajo se ve afectado por lo que ha vivido como desplazado. Esto se observa en el fragmento *B*, donde se ve el rostro de Ismael que mira fijamente la radio mientras suena una noticia sobre el momento complejo que atraviesa el Catatumbo en medio del conflicto.

Asimismo, la muestra de una cotidianidad también supone relaciones donde se empiezan a comprender las formas en las que los documentales buscan generar cercanías con nosotros. Frente a esto, Berger (1976) menciona lo siguiente sobre la pintura de Hals:

Es simplemente la acción de los cuadros sobre nosotros. Pero ellos actúan sobre nosotros porque nosotros aceptamos el modo en que Hals vio a sus modelos. Y no lo aceptamos inocentemente. Lo aceptamos en la medida en que corresponde a nuestra observación de las personas, los gestos, los rostros y las instituciones. Esto es posible porque seguimos viviendo en una sociedad de relaciones sociales y valores morales comparables. Y esto es precisamente lo que da a los cuadros una importancia psicológica y social. Esto es y no la

habilidad del pintor como “seductor”— lo que nos convence de que podemos conocer a las personas retratadas. (p.8)

Este modo en el que nos convencen de poder conocer a las personas retratadas es un aspecto que resalta en el documental, pero ¿por qué los tres metrajes buscan generar esta capacidad de conocer a la persona retratada desde su cotidianidad? Siguiendo al autor, el valor de este “artilugio” en el que nos ofrecen una visión fiel a las fuerzas de la vida desde la perspectiva del realizador es una mistificación, “esta mistificación consiste en justificar lo que de otro modo sería evidente” (Berger, 1976, p.20). Por ejemplo, en la secuencia donde Ismael se levanta, se afeita, se lava el rostro y camina por la calle, muestra una cotidianidad en la que él se halla inmerso exponiendo que su condición como desplazado por la violencia hace parte de su día a día y mostrarlo desde esa primera hora en la que despierta genera una cercanía con Ismael convenciéndonos de que empezamos a conocerlo o al menos, las problemáticas que lo atraviesan.

El director Dziga Vertov (1973) en su manifiesto *El Cine-Ojo*, resalta el valor de una representación por medio del cine desde una desnaturalización de los objetos que incida en una cotidianidad. El autor sostiene que “el ojo mecánico del cine puede ver y mostrar el mundo de una manera que el ojo humano no puede” (p.17), en el que la serialidad y la repetición de la imagen cotidiana suponen una mayor conciencia respecto a las cuestiones críticas de la imagen y el hábito, considerándose como algo que no se da de manera espontáneo, sino que están adscritos a dimensiones estructurales. Por lo tanto, pensar en la presencia cotidiana en los metrajes, subraya un interés por los modos en los que se representa la incidencia del conflicto armado en una cotidianidad atravesada social y políticamente.

Desde el momento en el que vemos por primera vez a Ismael, cada voz ya sea la suya o la de la radio, sugiere un acontecimiento, el conflicto armado. Su actividad diaria, por lo tanto, está marcada por esta realidad. Un ejemplo se ubica en el fragmento *G* donde Ismael menciona: “porque usted afuera está siendo estigmatizado y lo están mirando que es el desplazado [...] los chinos en la escuela también tienen la misma connotación”. Mientras la voz dice esto, en imagen se le ve pasar en frente del colegio. Aun así, él sigue con el desarrollo de sus actividades diarias, y cada momento que se muestra en la secuencia, ubica esta relación. Las acciones de Ismael como desplazado por causa del conflicto.

Por tanto, la reiteración visual de lo cotidiano en cada metraje evidencia que las *formas de hacer* de cada persona no solo configuran su vida diaria, sino también inciden en un ámbito donde desde una perspectiva *popular*, se convierten en espacios de lucha por la pervivencia. En ese sentido, respecto a la aparición de la comunidad en cada imagen en movimiento, subrayan la importancia de cómo aparecen desde cada rostro hasta las acciones colectivas que han desarrollado en medio del conflicto armado. No obstante, persisten problemáticas de género cuando son las mujeres quienes aparecen desde un lugar de cuidado y no los hombres. En su conjunto, es presente una dimensión política del lugar de las comunidades en medio de la construcción de sus propias imágenes.

Al respecto, las posibilidades que se empiezan a identificar en torno a una soberanía audiovisual responden a las posibilidades de agenciamiento y participación en la construcción de lo propio y el diálogo de dichos procesos que las comunidades lideran, claro está, que no se concibe lo soberano sin el reconocimiento de sus tensiones en cuanto a los discursos que estos pueden seguir conservando y reproduciendo, sin embargo, lo soberano en cuanto a la construcción de imágenes y sonidos tiene la posibilidad de presentarse transformador y crítico cuando tensionamos y cuestionamos constantemente nuestro rol como hacedores de imágenes y de las propias prácticas y acciones tanto individuales como colectivas.

### **Hay que seguir creando**

*Hay que seguir caminando, hay que seguir creando, hay que seguir soñando.*

*Sol Benavente, 2022.*

Al abordar el concepto de soberanía audiovisual, es pertinente reconocer su presencia transversal a lo largo de la investigación. El uso de imágenes en torno al archivo-memoria, el conflicto armado y la comunidad responde a un valor soberano por parte de las comunidades al concebir sus imágenes. Su construcción responde a la intención de las comunidades de resaltar y exponer sus procesos de resistencia, el territorio y el conflicto. Es así que la soberanía audiovisual en este análisis no se concibe como algo aislado; más bien, se presenta como un eje central en la construcción de narrativas por medio de imágenes en movimiento.

Pensar en estos procesos soberanos en torno a la imagen me remonta al libro *La escuela documental de Santa Fe* del director de cine argentino Fernando Birri (1964). En él, expone los procesos

realizados por los estudiantes de la Universidad Nacional de Litoral (UNL) en Argentina para el rodaje de la primera encuesta social filmada en Santa Fe. Este trabajo recopila reflexiones y textos sobre los inicios de la escuela de cine y revela el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano el cual respondía y se cuestionaba su diálogo constante con la sociedad, por lo que, es preciso una “intención y praxis original y urgente por un cine nacional, realista y popular”<sup>28</sup>.

Respecto a esta perspectiva del cine, quiero empezar este apartado con la siguiente cita: “siempre hemos sostenido que el film debe empezar en la realidad y terminar en la realidad” (Birri, 1964, p.54). El autor con esta cita se refiere a la realidad como el encuentro de las diferentes clases sociales en medio de las proyecciones de los trabajos que hacían en la UNL, aclarando que el film no solo se define por su marco de realización, sino su proyección en lo social; la posibilidad que este tiene de convocar a las personas. La categoría cine, que en este trabajo tiene directa relación con la noción de audiovisual, se halla en un marco que posibilita el diálogo y el encuentro entre sujetos.

Ahora bien, aunque este trabajo no profundiza en la posibilidad de encuentro que cada metraje ha posibilitado en sus proyecciones y estrenos en salas o espacios culturales, resulta crucial esta perspectiva para empezar a develar la incidencia de la soberanía audiovisual, que como se verá a continuación, da cuenta también de los modos de representación y enunciación que hacen las comunidades desde sus imágenes y narrativas. Esta injerencia empieza a concebir una soberanía audiovisual desde la representación de las comunidades sobre sí mismas.

### **Un modo en el que se sueña y se construye con miras hacia un futuro**

Las formas en las que las comunidades buscan mitigar la desigualdad y el restablecimiento de sus derechos, se sostiene en el trabajo colaborativo. Los modos en los que se sueña y se construye responde al trabajo comunitario, que en este caso se enuncia a través de las imágenes. En el apartado anterior se observó cómo por medio de la representación de la movilización del cuerpo desde la colectividad, hay un interés de las comunidades por exponer las diversas acciones que han realizado en medio de las injusticias y de la guerra. Las imágenes en este momento les ha

---

<sup>28</sup> Extraído de: <https://www.ricila.com/la-escuela-documental-de-santa-fe-un-ciempies-que-camina>

significado un lugar de enunciación no solo como contrapunto a los discursos hegemónicos sobre el conflicto armado, sino también, las formas en las que las comunidades han sido mostradas.

A raíz de esto, se revisará la siguiente secuencia que hace parte del documental *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023), para identificar las formas en las que las comunidades por medio de las imágenes resaltan los modos en los que empiezan a construir y soñar el territorio desde el trabajos comunitario.



Imagen 59. Secuencia extraída del documental *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia*, 2023. (15:20:05 - 17:06:20)

Si hay una forma en la cual se empieza a soñar y a exaltar la actividad de agenciamiento por parte de las comunidades, esta se manifiesta en esta secuencia que inicia con un plano de Ismael, seguido por varias tomas de él caminando entre la hierba por un sendero de rocas en el borde de un río (fragmento *B*). El inicio de la secuencia concluye con Ismael riendo junto a un compañero al lado de un árbol. Entre estos fragmentos, se escucha su voz en off diciendo:

Ismael: A raíz de toda esta cantidad de reuniones y talleres que se han venido dando, ha venido mostrando que todo se tiene que contemplar en un plan. Y a ese plan se le ha llamado plan de vida, porque el plan de vida incluye toda la vida de los seres humanos. Y la vida tiene que ver con el agua, tiene que ver con la selva, tiene que ver con la producción, tiene que ver con los animales silvestres, tiene que ver con la relación entre nosotros los seres humanos, tiene que ver con la vida política. (Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia, 2023)

Esta parte de la secuencia resalta el valor de las acciones que se realizan en torno a las problemáticas que enfrentan como comunidad y la necesidad de una propuesta frente a estos problemas, que Ismael menciona como ‘plan de vida’. Este plan alberga las relaciones con la

naturaleza y la vida política como un elemento fundamental en la construcción de un bienestar, algo que la imagen también sugiere, puesto que, siempre lo vemos en medio de vegetación. Por lo tanto, el inicio de la secuencia enfatiza en que esta relación entre las formas en las que se relacionan los seres humanos respecto a su agencia y acciones políticas, representa una concatenación que debe abarcar un mayor panorama en el que se considere la vida misma.

Por un momento, pensemos el plan de vida que menciona Ismael desde lo simbiótico. Margulis (1998), bióloga estadounidense, en su trabajo *Planeta simbiótico* propone una lectura respecto a las relaciones físicas entre seres vivos, definiéndolas como *relaciones simbióticas* donde la tierra y los seres que la habitan conforman una entidad compleja denominada *Gaia*, nombre griego para referirse a la Madre Tierra. Desde esta perspectiva, el avance evolutivo de la tierra responde directamente a relaciones de cooperación y no de competencia. Para la autora:

“la simbiosis es simplemente la vida en común y en contacto físico de organismos de especies diferentes. Los socios de la simbiosis —los compañeros simbioses— moran, tocándose literalmente el uno al otro, en el mismo lugar y al mismo tiempo” (p.9).

Una vida en común que requiere una cohabitabilidad y coexistencia entre especies. El río, la montaña, seres testigos de los horrores del conflicto y que han sido afectados harían parte de un plan en el que es posible generar nuevas relaciones simbióticas. Esto nos remonta al caso del Río Magdalena, que, para mayo del 2025 fue reconocido como víctima del conflicto armado en el marco de crímenes cometidos por miembros de la fuerza pública, paramilitares y otros agentes civiles, por parte de la Jurisdicción Especial para la Paz como solicitud de las víctimas del Magdalena Medio<sup>29</sup>. El río, como testigo y víctima, ahora se entiende como *compañero simbiote*, abriendo la posibilidad de generar nuevas formas de vida en la que se resiste ante la barbarie.

De allí, una red de ecosistemas comprendidos como un “conjunto de comunidades de diferentes especies de organismos que viven en el mismo lugar al mismo tiempo y que disfrutan de un flujo interno de energía y materias externas” (Margulis, 1998, p.108). Un ejemplo de esto lo encontramos en el fragmento *E* en el que se ve a Ana cruzando un río junto a varias mujeres, pasando a varios planos en los que se ven bañándose con un niño en el río. La atención recae en Ana, quien se abraza

---

<sup>29</sup> Extraído de: <https://www.unidadvictimas.gov.co/unidad-acompano-acto-de-reconocimiento-rio-magdalena-como-victima-sujeto-derechos-contexto-conflicto-armado>

y ríe con él bajo un pequeño salto de agua, aquí está el contacto con el agua del río a través del cuerpo que se sumerge en él. La secuencia termina con varios planos generales en los que se ve a Ana junto a varias mujeres reunidas hablando y compartiendo un sancocho de gallina. Estos fragmentos están acompañados por la voz en off de Ana e Ismael:

Ana: Pues el CISCA para nosotros es aquello como un lugar donde nos encontramos todos y todas. Miramos que acá en el CISCA no se discrimina a la mujer, ni al niño, ni a la niña. Es un espacio donde todos tenemos como una igualdad.

Ismael: El CISCA es un pensamiento porque no está en una maqueta, no está en unos planos, no es un reglamento, no es una ley. Es un comportamiento ético libre de las personas.

Ana: Porque aquí nosotras como mujeres nos reconocen como mujeres, tenemos participación como mujeres. (Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia, 2023)

En este punto, la secuencia resalta los modos en que la comunidad empieza a construir espacios colectivos, como es el caso del Comité de Integración Social del Catatumbo (CISCA), agrupación de resistencias alternativas que aboga por acciones en torno a la memoria histórica, el agenciamiento político de indígenas y campesinos, así como de mujeres en el Catatumbo. Esta secuencia resalta el interés que tiene el documental de dar a conocer los procesos que ha llevado a cabo la comunidad por medio del CISCA como parte de las iniciativas y acciones políticas que inciden en el territorio catatumbero. Además, parten de un interés por la coexistencia como lugar soberano en el que la vida es principalmente valiosa en medio de un pasado doloroso marcado por la muerte.

Pensar la comunidad desde la coexistencia y el cohabitar –aún en contexto de violencia– se presentan como espacios de resistencia donde más allá de la supervivencia se aboga por el buen vivir, reconociendo la vida entre humanos, seres vivos y medio ambiente. La apertura a nuevas conexiones *simbiontes* se establecen como posturas soberanas; prácticas que no solo reclaman derechos, sino que formulan nuevas posibilidades para estar en el mundo. Es así que, nacen nuevas formas de entender el territorio, la comunidad y la construcción de memoria desde relaciones éticas y políticas frente a la realidad y el entorno.

Este pensamiento, esta forma de soñar y de construir, también reconoce –como menciona Ana– una equidad de género en el que las mujeres toman agencia y participan activamente en las acciones colectivas. Igualmente, en los fragmentos *D*, *F*, *G* y *H* en los que se ven a varias mujeres compartiendo un sancocho de gallina después de encontrarse en el río, responde a las formas que como mujeres se apropian de otros espacios como organización, reforzando la idea de una representación propia y colectiva. El encuentro entre mujeres implica un derecho a aparecer desde lo que Butler (2015) menciona como *performatividad*, un derecho a la aparición en el que el cuerpo de cada mujer toma lugar reivindicando una vida más visible.

En este sentido, el encuentro entre mujeres desde lo que la autora define como un *campo de aparición*, nace reconociendo una pluralidad que no reconoce jerarquías ni roles establecidos, ni divisiones sociales desde el género ni rasgos corporales, sino que:

Este tipo de performatividad plural no se limita a reclamar el lugar que han de ocupar aquellos que antes eran menospreciados y mantenidos en condiciones precarias en la esfera de aparición. Lo que en realidad busca es la ruptura de esta misma esfera, exponiendo la contradicción en que incurre esa reclamación de universalidad cuando se plantea y anula por sí sola. (p.50)

Por lo tanto, el reconocimiento del género requiere de un lugar en el que pueda ser presentado abogando por un derecho a la aparición y a la libertad (Butler, 2015). Asimismo, este tipo de representaciones que se construyen dentro de las comunidades se contraponen a los riesgos que Didi-Huberman (2014) menciona sobre la subexposición y la sobreexposición que las conduce a una invisibilización:

La subexposición nos priva sencillamente de los medios de ver aquello de lo que podría tratarse: basta, por ejemplo, con no enviar a un reportero-fotógrafo o un equipo de televisión al lugar de una injusticia cualquiera -sea en las calles de París o en el otro extremo del mundo- para que esta tenga todas las posibilidades de quedar impune y, así, alcanzar su objetivo. Pero la sobreexposición no es mucho mejor: demasiada luz ciega. Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer. (p.14)

En ese sentido, y siguiendo al autor, la subexposición se presenta cuando no se reconocen los acontecimientos por parte de los medios de comunicación como por ejemplo, las problemáticas que se siguen presentando en los lugares donde el conflicto no ha cesado, en medio de la guerra pareciese que solo aparece en titulares cuando se trata de masacres y de más actos violentos, pero los rezagos que deja el conflicto en las comunidades y los territorio no aparece, es poco “relevante” y se establece una impunidad al respecto. Asimismo, la sobreexposición se identifica cuando la imagen revictimiza a los sobrevivientes, los desconoce como sujetos y los envuelve solamente en una condición de “afectado por la guerra” desconociendo las luchas constantes que han liderado.

Por lo que, una construcción propia de imágenes por parte de las comunidades, en este caso las mujeres, se presenta como una respuesta soberana a esta dualidad que atenta contra la desaparición. La construcción de una imagen propia distorsiona las imágenes estereotipadas en el caso del rol que deben cumplir las mujeres en la sociedad desde un lugar pasivo. En cambio, se identifican espacios propios de agencia política donde construyen un espacio legítimo de autoafirmación como sujetas de derechos.

En este punto, cobra sentido lo que menciona Ana en medio de la secuencia de la *Imagen 59*: “porque aquí nosotras como mujeres nos reconocen como mujeres, tenemos participación como mujeres”. Se reafirman así mismas en medio de los procesos que desarrolla el CISCA y es esto lo que resalta esta secuencia, la parte inicial de un plan de vida como simbiosis entre seres humanos y otros seres vivos, que además, reconoce las disputas políticas que las mujeres lideran como efectos subversivos antes las normas de género (Butler, 2015, p.20). Asimismo, la acción frente a las formas en las que las comunidades se narran supone un valor en cómo se reconocen a sí mismas que, como menciona Ricoeur (1999) respecto a la identidad narrativa:

la refiguración mediante el relato pone de manifiesto un aspecto del conocimiento de sí que supera con mucho el marco del relato. A saber: que el sí mismo no se conoce de un modo inmediato, sino indirectamente, mediante el rodeo de toda clase de signos culturales, que nos llevan a defender que la acción se encuentra simbólicamente mediatizada. Las mediaciones simbólicas que lleva a cabo el relato se encuentran vinculadas a dicha mediación. La mediación narrativa subraya, de ese modo, que una de las características del conocimiento de uno mismo consiste en ser una interpretación de sí. (p.227)

Esto supone que el reconocimiento de sí mismo no se da de manera directa o inmediata, sino que, como menciona el autor, requiere de una mediación o ‘rodeo’. Esta mediación implica pasar por entramados de símbolos (mitos, lenguaje, relatos, prácticas culturales), que estructuran las formas en las que nos interpretamos a nosotros mismos. Por ello, entender la construcción de imágenes por parte de las comunidades en las que se representan a sí mismas es un acto soberano, ya que implica la capacidad y el derecho de los sujetos a representarse a sí mismos sin mediaciones externas que les distorsionen. Del mismo modo, como un acto de semiosis porque implica resignificar las relaciones entre los sujetos con el medio vegetal y vivo con los que habitan, otorgando valor a las montañas, el río y demás seres vivos concibiendo una coexistencia en la que se forman nuevas relaciones con el mundo.

Es lo que estas comunidades hacen de sí por medio del audiovisual comunitario lo que les impide desaparecer. Por un lado, la libre decisión de cada persona en la construcción de su propia imagen posicionándose como sujetos y no solo como figurantes, aquí mantienen una autonomía desde su singularidad. Por otro lado, esto los lleva a una *comparecencia* como exposición compartida de la comunidad, en la que requiere repensar el ser más allá del yo y del ser colectivo, apuntando a la construcción de una “filosofía de la coexistencia hecha de proximidad, acción recíproca y exposición mutua” (Didi-Huberman, 2014, p.99). Es decir y siguiendo las palabras del Didi-Huberman (2015) concebir ‘*nuestro mundo de existencia*’ que es posible cuando se acepta abrirse a los *otros*.

Desde esta perspectiva, se empiezan a comprender estas piezas audiovisuales desde una soberanía audiovisual en la que además de centrarse en la incidencia de la representación y el cómo se construyen las imágenes, profundiza en las formas en las que se conciben los modos de *hacer con* y *ser con*. Por lo tanto, el audiovisual comunitario en clave de soberanía audiovisual es posible por relaciones no solo humanas sino simbióticas, reconociendo una interdependencia y convivencia entre seres y sentidos.

A continuación, se abordará la siguiente secuencia que resalta tres posturas físicas que van a enmarcar el final del documental *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023) y que resulta pertinente detenernos un momento en ella para profundizar en la incidencia de estas presencias en el audiovisual.



Imagen 60. Secuencia extraída del documental *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia*, 2023. (17:40:20 - 17:54:13)

La secuencia inicia con la voz en off de Geiner que menciona lo siguiente:

Geiner: Nuestra lucha es por la vida. Nuestra lucha es por la permanencia en el territorio. Nuestra lucha es para que el pueblo catatumbero pueda vivir en condiciones de dignidad.

Este fragmento del documental enfatiza en la frase “Nuestra lucha”, la cual implica una acción, una resistencia que es compartida. Se refiere a un ‘nosotros’, que, además, enmarca una lucha que se cuenta y que emprenden ellos mismos. Esto le otorga un sentido político respecto a las acciones que lideran las comunidades Catatumberas. Ahora bien, resulta interesante que en medio de estas frases resalta la imagen de Ismael, Geiner y Ana (fragmentos A, B y C) en una posición que señala liderazgo destacándose como líderes sociales. Cada rostro mira al horizonte, es la montaña y la tierra por la que han luchado y que numerosas veces les ha sido arrebatada por el conflicto armado. Ahora, son ellos quienes siguen ahí, la imagen desde este gesto corporal se presenta como una promesa de futuro desde un lugar soberano de una lucha colectiva que sigue en pie.

Al ser la última secuencia del documental, es claro que se resalta este final como un proceso que no termina con el metraje, sino que tiene un objetivo que implica apenas una parte de todo un camino de lucha por recorrer. Esta búsqueda de dignidad como menciona Geiner en términos de imagen también tiene un lugar, este lugar es la incidencia que tienen en la construcción de sus propias imágenes, en el que la cámara no los retrata de manera distante, sino subraya el valor que cada uno y cada una tiene en el territorio y la comunidad, que como menciona Triana (2022):

el mayor acierto del lenguaje audiovisual en tiempos recientes ha sido la capacidad de expresar las transformaciones sociales, políticas y económicas que están renovando constantemente, a su vez, las identidades culturales. La transferencia y apropiación de medios por parte de comunidades diversas se da en un momento político y económico

regional que tuvo unos efectos sociales imparables a nivel local, en las comunidades, en los barrios, en los territorios rurales. (p.44)

En medio de esta capacidad de expresar y exponer un proceso de transformación, la apropiación de los medios audiovisuales constituye una posibilidad en las que las comunidades exponen transformaciones en el que el audiovisual desafía las “representaciones y diluye fronteras a través de la reivindicación del derecho a la comunicación” (Triana, 2022, p. 38). La incidencia de estos documentales abordados en la investigación recae en la reivindicación de las comunidades como sujetos y sujetas políticas, su nivel de decisión y los nuevos paradigmas en torno a una gramática de la imagen que no parte en la construcción de una mirada ajena en las que cuentan sus relatos, se retratan a ellos mismos y operan en medio de su territorio.

La soberanía audiovisual en este punto está anclada a los modos de re-existir de las comunidades en el mundo a través de las imágenes, los modos en los que son vistos y se expresan a sí mismos. La soberanía audiovisual supondría entonces no solo la decisión respecto a cómo hago imágenes y cómo aparezco en ellas, sino todo el espectro social, político y cultural que enmarca la producción que es evidente en las narrativas que cada metraje comparte, en el caso de este documental, los procesos comunitarios que han liderado en torno a un plan de vida, el posicionamiento de las mujeres como sujetas políticas con participación en la comunidad y las acciones que implican seguir luchando por la dignidad.

### **Rearraigo: una forma de habitar el mundo**

El concepto de arraigo agrupa el sentido de pertenencia y el valor del territorio como insumo para la construcción de una vida digna y en paz al representar un echar raíces y radicarse en un lugar, se vuelve un modo para concebir el mundo, un mundo que está en disputa y que requiere de una acción colectiva para conseguirlo. Este es el caso de las farc-ep, su lucha ha sido una lucha agraria. Se trata de una guerrilla campesina donde la tierra es por lo que han estado dispuestos a dejar su vida. Su interés siempre estuvo direccionado a una reforma agraria en la que no hubiese una explotación de la tierra por parte de extranjeros y que la tierra robada por latifundistas fuera devuelta al campesinado. Estos han sido algunos de los puntos expuestos durante su séptima conferencia en 1984.

No obstante, con la firma de los acuerdos de paz en 2016 entre el Estado colombiano y las farc-ep, ahora la disputa por la tierra para los excombatientes se ha transformado en una lucha sin armas. Este proceso de construcción de un territorio propio es lo que expone *Arrigo* (2022). Por tal razón, para profundizar si el arraigo, en el caso de los firmantes de paz, se puede comprender como una acción soberana, se abordará la secuencia extraída de dicho documental que se muestra a continuación.



Imagen 61. Secuencia extraída del documental *Arrigo*, 2022. (08:17:00 - 08:54:26)

La secuencia inicia con un plano general de un hombre que está aplicando mortero en medio de un muro de ladrillos, junto con varios planos de las paredes de una casa en obra negra, en los que suena la voz en off de Sirlis y pasa a un plano medio de ella.

Sirlis: Yo tengo ilusión de tener mi casa. Sueño con que esto se convierta en un pueblo donde pueda haber un colegio para los niños porque hay muchos.

La secuencia sigue con un plano medio de Yarisley quien habla sonriendo mientras mueve sus manos, en eso se intercalan planos de una casa grande con muros pintados con el nombre de Tierra Grata junto con el rostro de un hombre que lleva puesta una boina con una estrella en medio y alrededor dos manos que sostienen granos de maíz. La casa se encuentra en medio de varios árboles y una montaña de fondo. Finaliza con planos cotidianos de Tierra Grata en lo que se ven personas caminar y algunas partes del pueblo. Toda esta serie de fragmentos están acompañadas de la voz en off de Yarisley:

Yarisley: Yo veo a Tierra Grata como una tremenda ciudad. Me imagino porque como han dicho que las casas, que va a haber colegio, que va a haber hospital. Esas calles

pavimentadas, sus casitas, muchos niños corriendo por todos lados, almacenes, bueno, de todo un poquito.

Este momento del documental *Arraigo* (2022) resalta un anhelo colectivo, que se identifica en lo que menciona Sirlis sobre su deseo en poder tener una casa en la cual pueda concebir una familia. Este anhelo se expresa en los fragmentos *A* y *B* que resaltan no solo un proyecto individual sino colectivo de lo que ha sido la construcción de Tierra Grata. Yarisley al mencionar que imagina Tierra Grata como una gran ciudad, muestra el interés que tiene toda la comunidad en concebir un territorio independiente que cuente con todos los servicios de infraestructura necesarios para una vida digna. En las dimensiones de concebir otro mundo posible Tierra Grata se presenta como una construcción colectiva desde una práctica material así como simbólica y política.

Lo anterior, responde a las formas en las que se empieza a habitar el mundo, las formas en las que se trabaja en colectividad y las formas de cooperación. Teniendo en cuenta que *Arraigo* (2022) es un documental creado por excombatientes de las Farc-ep, deja claro que tener un territorio del cual arraigarse es necesario para construir comunidad, para emprender una vida digna sin armas. Y para esto, la acción colectiva en la construcción de casas, escuelas y hospitales se presentan como acciones políticas, que también significan simbólicamente un lugar soberano respecto al autosostenimiento de la comunidad, por lo que una parte de habitar el mundo se puede entender en la autonomía de las comunidades para construir y habitar sus territorios.

Para Acebo (1996), el arraigo se define como una serie de relaciones culturales, sociales y espaciales en el que los sujetos se adscriben a un marco social que les otorga un sentido de pertenencia. En este sentido, el arraigo no se comprende solamente como una fijación a un espacio físico sino que se presenta desde un entramado donde “la vida comunitaria se desarrolla en relación permanente con la tierra” (p.46). Esto se observa en los fragmentos *A* y *B* en el que se ven habitantes de Tierra Grata que buscan construir sus vidas a través de prácticas de territorialización que incluyen la construcción de infraestructuras por medio de acciones colectiva, desde lo que menciona el autor: “un *habitar raigal* del que deviene, pues, *estilo de vida*” (Acebo, 1996, p.142).

Ahora bien, respecto a la noción de arraigo, el desarraigo aparece como una contraposición inevitable, principalmente en un país marcado por el desplazamiento forzado. Louidor (2016) desde

una perspectiva sociológica, sitúa a Latinoamérica como la ‘región del desarraigo’ donde son miles los campesinos, indígenas y migrantes quienes sin poseer tierra, andan por el mundo buscando un lugar en medio de “un complejo transitar entre aquí y allá, entre el antes y el ahora, entre el origen perdido y el destino imposible” (p.17). Dichas *articulaciones del desarraigo* no se reconocen solamente desde experiencias individuales sino estructurales que se vinculan a las dinámicas de Estado. Como por ejemplo, el caso colombiano sobre la concentración de tierras por parte de latifundistas y las extensiones territoriales de proyectos extractivos e hidroeléctricas que desplazan al campesino y a las comunidades indígenas de su lugar de origen.

De esto, deviene una subjetividad que se va construyendo en medio de *un seguir buscando un lugar* desde una *articulación territorial* (Loudior, 2016), que Acebo (1996) definirá: *arraigo espacial*.

Por eso, es importante retomar este concepto “territorial” de desarraigo que significa a la vez ruptura con y apego al territorio (desde los diferentes procesos de *desterritorialización* y *reterritorialización*), entendiendo por territorio la articulación de los distintos componentes biológicos, agrarios, psicológicos, físicos, jurídicos, sociales, políticos, económicos, culturales, ecológicos, etc. (p.96)

Dicho arraigo espacial “hace que el hombre tienda a fijarse localmente en un espacio que lo conforma en su uniformidad” (Acebo, 1996, p.10). Ahí nace un sentido de pertenencia desde el cual se enuncia y donde cobran sentido los demás lugares. Esto abre un camino a concebir lo que Loudior (2016) define como un *rearraigo*, una posibilidad en el que el desarraigado encuentra una oportunidad de pertenecer y recuperar un lugar en el mundo y en la sociedad que le fue arrebatado y negado. Se trata de un lugar desde una territorialidad hospitalaria donde se reconocen múltiples subjetividades. Asimismo, el desarraigo más allá de una lectura negativa propiamente, conlleva transformaciones identitarias donde “también narrarlo significa cuestionarlo para actuar hacia el futuro: el desarraigo es posibilidad” (Ramos, 2025, p.6).

En ese sentido y como lo postula Loudior (2016), pensar en la sociología del desarraigo no es tanto “el retorno a las raíces, la búsqueda de orígenes o la construcción de la misma memoria desgarrada y fracturada como sociedad, individuo o familia, sino el rearraigo” (p.137). Está claro que el rearraigo no es buscar lo mismo de antes aunque el desplazado retorne a su lugar de origen, mucho menos la creación de algo radicalmente nuevo. El rearraigado plantea el reto de la construcción de

una nueva territorialidad, y es allí donde toman valor la memoria y el audiovisual, pues es a través de narrar la experiencia propia que se conciben formas en las que el re arraigado se establece en el mundo teniendo en cuenta que la experiencia pasada de arraigo no se puede reproducir

Asimismo, puede hacerse una lectura del re arraigado como subalterno, entendido como grupos oprimidos y “sin voz” cuya condición está mediada por estructuras de poder. Para Spivak (2003) aunque el subalterno puede alzar su propia voz y enunciarse de manera autónoma esta se ve subyugada a las condiciones políticas, epistémicas y discursivas de escenarios autoritarios y represivos. Un ejemplo de esto, lo ubica la autora en la construcción ideológica del género que “mantiene lo masculino dominante. Si en el contexto de la producción colonial el subalterno no tiene historia y no puede hablar, el subalterno como femenino está aún más profundamente en tinieblas” (Spivak, 2003, p.328).

Con la finalidad de profundizar en estas cuestiones, se abordará la secuencia final del documental *Arraigo* (2022) para comprender la forma en la que muestran un arraigo o más bien un sentido de re arraigo para estos excombatientes y la incidencia de estas imágenes en el marco de una soberanía audiovisual.



Imagen 62. Secuencia extraída del documental *Arraigo*, 2022. (08:56:00 - 09:51:17)

La secuencia de la *Imagen 62* está conformada por fragmentos en los que se ven 6 personas en primer plano. En el caso de los fragmentos del *A* al *E* responden a un montaje específico debido a su composición visual; un fondo negro intencionado que resalta un rostro iluminado, sugiere una puesta en escena diferente a la del fragmento *F* en el que no se identifica el uso de luz artificial o

mayor tecnicismo, generando una diferencia visual entre ambos. La secuencia está acompañada de la voz en off de Yarisley que dice lo siguiente:

Yarisley: El arraigo para mí es una semilla que se siembra, se queda en ese lugar, crece y ya se vuelve un árbol grandote que vive experiencia.

Cada rostro busca encarnar lo que la voz en off de Yarelisley define como el arraigo. El arraigo como un interés de toda la comunidad que hace parte de la construcción de un territorio propio, que responde a un valor humano en el que haya un lugar para establecerse con los suyos, para pensarse con las y los otros. Reconociendo además, que cada firmante proviene de lugares diferentes del país del cual fueron desarraigados, generando la posibilidad del rearraigo en la construcción de una extraterritorialidad en un transitar por establecerse en un nuevo lugar reconociendo el pasado con un sentido de resistencia hacia el futuro (Loudior, 2016). El rostro, ese valor importante en esta secuencia ubica la identidad de la comunidad de Tierra Grata en medio de la búsqueda de hacer de su territorio un espacio digno y suficiente para el desarrollo íntegro de cada uno de sus habitantes.

Por tal razón, es indispensable pensar en esta palabra rearraigo como algo que recoge, que cuadra y que condensa los modos en los que se empieza a construir desde otros lugares y que son presentes en el documental. Por ejemplo, en la investigación de Valencia & Hernández (2020) *Estrategias audiovisuales, educativas y recreativas para la transformación social y la creación de vínculos comunitarios*, resaltan el trabajo de las comunidades por medio del audiovisual como un elemento clave para soñar con miras a un futuro:

las mediaciones audiovisuales, en tanto juego creativo de sonidos e imágenes, han sido un camino lúdico para narrar las propias historias, visibilizarlas sin amarillismos ni lamentaciones. De esta manera, se resignifican vivencias y se reflexiona sobre ellas para procesarlas, activar la memoria colectiva, reconocer el pasado, el presente y soñar con un futuro dentro de los propios territorios. (p.180)

Esta perspectiva desde las “estrategias audiovisuales” para la transformación también son presentes en estos documentales, pues este aspecto creativo en el que las comunidades narran sus historias y resaltan aquello que es importante para ellos, nos permite pensar en una soberanía audiovisual que

posibilita imaginar formas en las cuales se pueda habitar el mundo, donde igualmente es inherente una lucha constante, una exigencia y un accionar colectivo para concebir esas otras formas de habitar. Esto no quiere decir que la construcción de imágenes por parte de las comunidades vaya a generar un cambio de problemáticas estructurales en el espectro social, político o económico, sin embargo, sí se presenta como un modo para tomar agencia frente a los relatos hegemónicos y sobre las formas en las que las comunidades han sido narradas a lo largo de la historia.

En el caso de las guerrillas en Colombia, los medios de comunicación se presentan como campos en disputa que tergiversa la narrativa de la imagen del guerrillero, cuyo rostro aparece en planos para ser buscados, ofreciendo por ellos grandes sumas de dinero como recompensa, remitiendo la imagen del guerrillero como la de un delincuente. Con la finalidad de profundizar en la incidencia que tiene la presencia de los rostros en la *Imagen 62* y en general en los metrajajes analizados, se abordarán las siguientes figuras, las cuales corresponden a carteles de se busca en los que aparecen rostros de guerrilleros con la intención de hacer una comparativa.



Imagen 63. (izq.) Imagen extraída de la página de RCN Radio

Imagen 64. (der.) Imagen extraída de la página web del periódico El Universal.



En la *Imagen 63*, el título colocando en mayúsculas enfatizando “DEL ELN” asocia inmediatamente los tres retratos con el grupo guerrillero, asimismo, sostenido en mayúsculas “RECOMPENSA” en el que la cifra “Hasta \$4.000 millones” convierte el valor económica en el

centro de la imagen que además, traduce la vida de estas tres personas en un valor económico. Cada marco color negro de los tres retratos remiten a la estética de una ficha policial. Además, cada imagen está recortada en un primer plano enmarcando solamente el rostro, lo importante para esta imagen es que sean identificados para los receptores del panfleto, pero no como combatientes, sino como criminales.

La representación visual no da lugar a matices, aquí no importa su historia o el por qué están ahí, sino que remite directamente a que se trata de un delincuente. Esto se refuerza aún más con el titular que le acompaña en la página de RCN Radio: “Estos son los delincuentes más buscados del ELN y disidencias de las Farc-ep”. Ni siquiera da lugar para mencionarlos como guerrilleros sino que la imagen del combatiente es direccionada en el imaginario social como un delincuente.

En el caso de la *Imagen 64* no cambia mucho respecto a la anterior. De nuevo hay retratos con marcos negros que buscan enfatizar principalmente el rostro. Acompañados de la frase “LOS VEINTE MÁS BUSCADOS”, como si se tratara de una especie de catálogo visual de los enemigos de los colombianos. Asimismo, maneja una retórica visual por medio del color con la aparición en el costado izquierdo de la bandera de Colombia junto con el escudo de las fuerzas militares, generando con ello un sentido de pertenencia patriótico. Además la frase “INFORMAR SÍ PAGA” funciona como una especie de invitación que juega con el reconocimiento patriótico, una patria vendida por unas cuantas monedas.

Llama la atención la frase de la parte inferior “En el 2012 ellos fueron neutralizados. Ayúdenos a seguir combatiendo el terrorismo”, el texto no deja libre interpretación, en este caso en medio de elemento militares, cada persona es retratada como objetivo militar, en el que como se ve en la parte inferior alguno fueron “neutralizados”, término militar que aunque concibe la muerte puede tratarse de detenciones. Visualmente al colocar sobre su rostro una equis roja, incita a que fueron eliminados como si se tratara de un registro de cacería, pero quedan más, por eso la invitación de ayuda como parte de un compromiso de “todos los colombianos”. Cada nombre es mostrado con su alias, pero sin reconocerlos como sujetos sociales, sino como enemigos que deben ser eliminados. Esto responde a una estética de desaparición donde las guerrillas dejaron de tener rostro para volverse el enemigo del pueblo.

En este punto, la imagen del guerrillero siempre aparece desde un cartel de búsqueda, cuyo retrato se presenta como un significado de peligro, que como menciona Bonilla & Tamayo (2007), para estos autores, el interés mediático del crimen reafirma un tipo de consenso social a través del pánico por la inseguridad lo que genera una imagen ‘desviada’ del criminal donde “la exhibición mediática del crimen, el horror y el sufrimiento le siguen los llamados a gestionar policialmente los conflictos sociales mediante el disciplinamiento de la sociedad” (p.48). En este punto y siguiendo a los autores, los medios reproducen una representación homogénea y sesgada de los sectores subalternos de la sociedad, a los que empiezan a personificar como personas a las que se les debe temer.

En ese sentido, retomando a Butler (2017), podemos retomar dichas *actuaciones públicas* como acontecimientos controlados por el Estado, quienes entran en pugna por medio de las redes y medios de comunicación con la cobertura mediática y la significación transmitida. Pues además,

“si el pueblo se constituye a través de una compleja interacción de representaciones, imágenes, sonidos y toda suerte de tecnologías implicadas en esas producciones mediáticas, entonces los *medios* no solo informan sobre quienes dicen ser el pueblo, sino que ellos mismos intervienen en la definición del pueblo” (Butler, 2017, p.14).

Igualmente, el juego con el discurso de lo patriótico desde un régimen visual como las banderas y el escudo, otorga una carga afectiva y moral en el que su uso reiterativo establece “de manera dogmática quienes son patriotas y quienes no” (López, 2014, p.137). Estos últimos serán los traidores de la patria, que en este caso, para los medios y los cuerpos militares del Estado son los guerrilleros.

En el caso de ambas figuras se presenta una clasificación de rostros a diferencia de los rostros que componen la secuencia. Estos aparecen desde un lugar plural, se reconoce una presencia propia en medio de una singularidad. Incluso a varios se les ve sonriendo, aquí se desarticula la imagen del enemigo, se presentan sin uniforme, con un rostro que no se muestra tenso. En medio de discursos hegemónicos controlados por los medios de comunicación cuyo rostro es el de criminal, el del perseguido, ahora se enmarca a cada persona desde unas *parcelas de humanidad*, en términos de Didi-Huberman (2014), en medio de un campo que les deshumaniza y los rebaja a criminales, ahora

emergen como sujetos desde una resistencia antes las fuerzas que buscan borrarles y desfigurar su rostro.



Imagen 65. Imagen comparativa.

Aquí, está presente una voluntad que ubica la reunión de muchos. La secuencia de la *Imagen 62* presente ahora en la *Imagen 65* haciendo una comparativa con un cartel de se busca, podría situarse desde lo que menciona Butler (2017) respecto a la asamblea: “*la asamblea ya habla antes de pronunciar ninguna palabra*, que por el mero hecho de juntarse esa multitud de personas está ya representando una voluntad popular” (p.88). La voluntad popular, aquella posibilidad capaz de actuar conjuntamente abogando por un derecho a aparecer, reconociendo críticamente las diferencias que el poder imprime en ella. En ese punto será establecer formas nuevas de aparición con las cuales se pueda superar esa operación del poder (Butler, 2017). Devolver el rostro desde una dignidad como se observa en *Arraigo* (2022) es un ejercicio de soberanía audiovisual.

Por lo tanto, abogar por una soberanía audiovisual que establezca nuevas formas de aparecer, responde a las formas en las que cada persona es hacedora de imágenes de manera crítica. La discusión por las imágenes y los modos en las que se construyen responden a un campo en disputa en medio de una época hiperconectada y mediatizada por los medios de comunicación. Además, si bien el valor comunitario en la construcción de estos tres documentales supone lo que vendría a desarrollarse como una soberanía audiovisual entendida grosso modo como el derecho que tienen

las comunidades de construir sus propias imágenes, esto no significa que no se presenten problemática en cómo se muestran a sí mismos.

Por lo que, me permito pensar y preguntarme por una gramática propia en la que construimos imágenes desde la periferia, desde afuera, desde dentro, donde se reconozca la multiplicidad entre los modos en los que habitamos el mundo. No se trata de lo que hacen ellos u otros, sino los modos en los que esa gramática toma un sentido en medio de la creación audiovisual. Considero pertinente que estas sean discusiones que sigan presentes al pensar en una soberanía audiovisual, pues esta no está dada, sino que responde a un espacio que tensiona, disloca y que además se debe seguir definiendo en medio de los ires y venires.

Al respecto, Benavente (2022) enuncia sobre el cine comunitario:

El mirar situado del cine comunitario supone no solo redirigir nuestra mirada para mostrar aquello que no circula en los medios de comunicación masivos, sino cambiar el lugar desde donde se mira. Estas gramáticas alternativas se configuran al calor de procesos colectivos que nos invitan a reflexionar sobre las imágenes con las que se da forma a nuestra realidad, a crear y profundizar los paisajes que nos gustaría vivir. (p.24)

Es por ello, que volviendo a la secuencia, la presencia del rostro y la definición de lo que es el arraigo responde al interés de la comunidad de Tierra Grata en exponer los modos en los que han empezado su accionar colectivo desde ese mirar situado. Un modo de habitar el mundo desde un sentido de pertenencia en el que la creación colectiva de imágenes en las que las comunidades se enuncian desde otros lugares, subvirtiendo la imagen del representado pasivo, pues en cada fotograma de la secuencia las personas miran fijamente a la cámara. Reconocen al espectador como una forma de decir que estamos aquí y seguimos aquí, desde un lugar que dignifica, ya no es el rostro del perseguido, ni del terrorista, sino que se encuentran en medio de un proceso de autoafirmación y resistencia.

Desde esta perspectiva, el re arraigo surge como una resistencia frente al desplazamiento y la desigualdad por la tierra, reconociendo las estructuras de poder que las delimitan. En ese sentido, la construcción de imágenes propias en medio de los procesos de re arraigo que desarrolla la comunidad de Tierra Grata, se establece desde un lugar de disputa y re-existencia. La soberanía

audiovisual surge como proceso simbiótico en el que la comunidad no solo es capaz de narrarse, sino que se reafirma, toma posición en medio de prácticas para habitar el mundo de otras formas que son proyectadas en imagen y sonido.

## **Conclusiones**

Como se ha expuesto a lo largo de esta investigación, el audiovisual comunitario, en tanto archivo, posibilita prácticas de memoria que trascienden lo testimonial para proponer nuevas formas de narrar el conflicto y la búsqueda de paz desde un lugar situado. Los hallazgos muestran que la centralidad de los rostros, la reapropiación de archivos y la presencia activa del territorio como sujeto narrativo configuran un lenguaje audiovisual que trasciende la documentación de hechos, para convertirse en un ejercicio de resistencia y soberanía simbólica.

Al analizar los documentales *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017), *Arraigo* (2022) y *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023) se identificó que configuran otras posibilidades donde las comunidades hablan de los procesos que han liderado para la construcción de un territorio de Paz, así como la incidencia de los procesos de mujeres como posturas políticas que le hacen frente a la guerra en torno a una soberanía audiovisual, permitiendo así otras formas de narrar y hacer imágenes en torno a la construcción de memoria.

Es por ello que, a través del análisis visual realizado a los tres metrajes mencionados anteriormente, exploré las formas en que los cortometrajes articulan memorias del conflicto desde una mirada situada y comunitaria a través de acciones de agenciamiento de las comunidades en medio del conflicto armado, la búsqueda de paz y la imagen como un espacio de resistencia que recae en los modos de representación y de narración a través de la presencia –en imagen– de la comunidad, el territorio, los actores armados y el uso de material de archivo (fotografía, objetos y pinturas) desde una mirada propia.

Al explorar las formas en que los cortometrajes articulan las memorias del conflicto desde una mirada situada, se identificaron las estrategias en las que cada metraje a través del uso del archivo hace una relectura de elementos como noticias de periódicos, objetos, representaciones pictóricas y fotografías. En el caso de *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017),

los titulares de periódico más allá de un contexto histórico se reescriben en medio de una perspectiva crítica en torno a la incidencia de la violencia en Barrancabermeja.

En el caso del manejo de fotografías como se observó en *Arraigo* (2022), existe un reconocimiento físico de la fotografía respecto a su relación referencial con lo real –*Index*–, que insinúa un lugar diferente a las representaciones que construyen los medios de comunicación sobre las guerrillas. Las fotografías de las excombatientes representan lugares cotidianos fuera de una imagen que inspira guerra aunque se encuentren uniformadas y con fusil en mano, pues se establece como un espacio autobiográfico que supone un contradiscurso que revela lo íntimo cuestionando narrativas oficiales. El sujeto autobiográfico se encuentra en un estado descentrado que se constituye desde el diálogo social, pues es desde las narrativas del *yo* que el sujeto redefine su lugar en el entramado cultural. Allí el lugar de la memoria en torno al pasado se posiciona en un lugar diferente.

Sin embargo, el audiovisual no supone solamente un espacio para el manejo del archivo, sino que el audiovisual se concibe en sí como un archivo que se establece en medio de un campo de tensión entre lo que puede ser dicho. No se entiende solamente desde una linealidad estableciéndose como un entramado de relaciones múltiples que pueden mantenerse o esfumarse según aspectos específicos. Por lo tanto, su relación fragmentaria ofrece una lectura distintiva desde un valor enunciativo que además de conservar el pasado, moviliza las formas en las que se establece en el futuro.

Otra de las reiteraciones visuales identificadas corresponden a la presencia del conflicto armado desde tres elementos. Primero: la presencia de los actores del conflicto (militares, paramilitares, guerrillas). La presencia de grupos armados desde lo corporal en cada imagen enmarca la incidencia de cada grupo desde lo visual identificando singularidades y rasgos diferenciales, como por ejemplo, el espacio en el que cada grupo aparece. Mientras en *Magdalena Medio un río de resistencia y paz en clave de mujer* (2017) la presencia de los grupos armados se muestran como responsables de la destrucción y la desarticulación del tejido social, en *Arraigo* (2022) la propia imagen de cada firmante de paz representa un lugar glorificado en el que reconocen su pasado en armas como un espacio de resistencia en su lucha por la tierra. Aquí el actor del conflicto no se reconoce solamente desde la figura desdibujada del guerrillero como delincuente sino como un sujeto político, un campesino que ha luchado por un lugar digno en el cual vivir.

Segundo: en medio del conflicto están presentes las diferentes acciones colectivas en torno a la búsqueda de Paz. Allí aparecen las imágenes de diferentes acciones sociales a través de varios elementos visuales como el color blanco en prendas de vestir y pancartas con frases de NO a la guerra. Tercero: los procesos de duelo donde es reiterativa la imagen de la mujer en medio de la movilización social en el espacio público; agarrada de la mano con otras mujeres en medio de la barbarie, tiene lugar el ritual y la luz como un elemento que caracteriza los procesos de resistencia de las mujeres en el Magdalena Medio.

En este punto, fue posible identificar los alcances de estos ejercicios audiovisuales como prácticas de resistencia y re-existencia desde la autorrepresentación. Reconociendo además que las formas en las que cada metraje habla del conflicto armado dan paso a una narrativa que reconoce el pasado, las diferentes situaciones que lo propagaron y mantiene un sentido de esperanza en medio de un conflicto que parece no cesar. La representación de los rezagos de la guerra desde aquello que hace parte de ella como los actores armados, las comunidades y los procesos que lideran en busca de la Paz, integran las formas en las que cada metraje habla del dolor del conflicto y la posición que toman las comunidades al respecto.

Igualmente, en cada metraje se interpretaron los sentidos de comunidad que emergen del análisis visual a partir de la relación entre lo íntimo/expuesto donde cada detalle es relevante según el lugar de enunciación de la comunidad. En *Catatumbo, nuestra lucha es por la pervivencia* (2023), la imagen de cada líder social desde un lugar privado como su casa, hace referencia a las acciones que han vivido en torno al desplazamiento forzado y la lucha por la tierra en la que han nacido, lucha que hoy en día persiste, por lo que se torna como un espacio simbólico que da cuenta de las diferentes acciones que han tenido que liderar para poder estar ahí.

Las mujeres de la Organización Femenina Popular, por su parte, aparecen a través de la imagen en espacios públicos, pues sus acciones colectivas tienen lugar en las calles, en las plazas y en el río en medio de la barbarie. Allí exigen y denuncian los crímenes de guerra, las mujeres no aparecen como apoyadoras que están en sus casas, sino como sujetas políticas que hacen frente a la guerra y pelean por su lugar político en la sociedad.

Otros de los sentidos de comunidad aparece reiteradamente en la imagen de cuerpos en movimiento, que son parte de las acciones colectivas, *dimensiones corporales de acción* que

derivan de una performancia que tiene lugar gracias a la presencias de cuerpos colectivamente en torno a la toma de decisiones y acciones en contra de la desigualdad y la violencia, donde el cuerpo no actúan políticamente solo, sino que este agenciamiento es posible a través de varios cuerpos que toman lugar e inciden en medio del espectro social y político.

No obstante, se identificó que las mujeres siguen siendo relacionadas con los espacios de cuidado, que, aunque hacen parte de procesos en los que las comunidades reconocen la importancia del cuidado de las infancias, las mujeres en la imagen siguen apareciendo como las únicas delegadas de este trabajo, lo que evidencia brechas que se siguen estableciendo como desigualdades de género. Esto requiere de una perspectiva crítica al abordar los procesos comunitarios donde el género no solo se desgaste en los discursos que lo contienen, sino que llegue a dislocar y desestabilizar cualquier tipo de representación.

Por otro lado, el lugar de lo cotidiano es relevante en los sentidos de comunidad que se establecen en los tres metrajes, ya que este no se presenta solamente como una vivencia del día a día, sino como un lugar que subvierte las dinámicas de producción, donde se empiezan a construir unas *formas de hacer* en medio de la vida diaria que da lugar a la construcción de nuevas relaciones sociales que devienen de una serie de intereses comunes mediados por entramados culturales en los que cada sujeto se adscribe. Es así que el sentido de comunidad que se identifica en los tres metrajes hace parte de procesos que reconocen un *ser juntos* como una postura frente a la guerra y la desarticulación del tejido social donde son capaces de reconocerse, narrarse a sí mismos y pelear su lugar en el mundo.

En medio de las construcciones de imágenes propias, pensar la soberanía audiovisual desde el abordaje de los tres metrajes, se reconoce en los modos en los que las comunidades construyen con miras a un futuro, donde tiene lugar un plan de vida que no solo reconoce la vida de los seres humanos sino la de todos los seres vivos donde tiene lugar la *simbiosis* en medio de un coexistir en común. Postura que permite trascender el pasado y crea imágenes que se proyectan hacia un futuro. Abogar por la vida hace parte también de la agenda política de las comunidades presentes en cada imagen en movimiento.

Asimismo, las formas de habitar el mundo dan paso a pensar en la re-existencia en torno al valor que tiene el territorio para las comunidades. El arraigo, la posibilidad de habitar el mundo

dignamente, reconoce el derecho a la tierra y las múltiples luchas que ocurren por ella. No se trata solo de tenerla, sino de la construcción de un establecimiento soberano donde se reconozca a las comunidades que han vivido el exilio y el desplazamiento forzado como sus legítimos dueños. Esto da paso a un *rearraigo*, una posibilidad en la que el desarraigado encuentra una oportunidad de pertenecer y recuperar un lugar en el mundo y en la sociedad que le fue arrebatado y negado. Se trata de un lugar desde una territorialidad hospitalaria donde se reconocen múltiples subjetividades que conllevan a su vez la posibilidad de transformaciones identitarias dando paso a modos de reafirmarse y rearraigarse (Ramos, 2025).

En ese sentido, la investigación desde un análisis visual de cada metraje, realizó una lectura crítica y situada del concepto de soberanía audiovisual, evidenciando que el cine comunitario constituye un dispositivo de memoria y acción política capaz de disputar las narrativas oficiales del conflicto armado en Colombia donde las comunidades empiezan a construir nuevas formas de narrar el pasado desde un lugar que disloca la presión de fuerzas externas que les ha mantenido subalternas históricamente.

La noción de soberanía audiovisual emerge como un aporte central: no se limita a la decisión estética sobre la imagen, sino que se configura al involucrarse el control social, político y cultural de su producción y circulación. En los casos estudiados, esta soberanía se traduce en la capacidad de las comunidades para narrarse desde adentro, construir sus propios imaginarios y posicionar luchas en torno a la Paz, la dignidad y la visibilidad de las mujeres como sujetas políticas. En un contexto donde las formas hegemónicas de representación siguen colonizando las pantallas, la soberanía audiovisual aparece como una urgencia ética y estética: se trata de disputar no sólo los modos de hacer audiovisual, sino también las formas de mirar, narrar y habitar el mundo desde lo comunitario, desde abajo, desde los márgenes.

Adicionalmente, aunque se trate de un término emergente en Latinoamérica, llevamos varias décadas desarrollándolo en la práctica, pues con la investigación no desconozco las múltiples acciones que se han propuesto a lo largo del territorio desde el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, el video activismo, el cine militante, entre otros. Las preguntas por pensar las formas de hacer audiovisual conlleva pensar las imágenes en movimiento desde una decisión consciente de qué se narra, qué aparece en ella, cómo aparecemos en ella y el lugar de lo

comunitario en la práctica audiovisual. No podemos considerar la soberanía audiovisual como una teoría dada, sino que es necesario tensionarla como una posibilidad de reedificar cada vez más el quehacer audiovisual desde lo ético, lo humano y lo político.

Asimismo, surge la pregunta por el impacto y el valor que adquiere la circulación de este tipo de metrajes al público. En el caso de *Magdalena Medio: un río en resistencia y paz en clave de mujer* (2017), su principal espacio de circulación han sido diferentes proyecciones en Barrancabermeja por parte de la OFP, así como diferentes proyecciones en España por parte de la ONG Atelier quien la reproduce a entidades y espacios gubernamentales especializados en derechos humanos. *Arraigo* (2022) ha tenido diferentes espacios de difusión como festivales de cine comunitario nacionales e internacionales como lo han sido el Festival Internacional de cine de los DDHH de Bolivia el séptimo ojo es tuyo, Bolivia (2022) y el Festival HACER escuela de cine comunitario, Argentina (2023). Por último, *Catatumbo nuestra lucha es por la pervivencia* (2023) ha participado en el Festival Internacional y latinoamericano de Cine Documental – DOCA, Argentina (2023) y el Festival Internacional de Cine Austral, Chile (2023) entre otros festivales a nivel nacional.

Cada uno de estos metrajes, más allá de su acceso libre en internet –que supone un alcance mayor a diversos públicos y territorios–, ha circulado en espacios amplios que trascienden el territorio origen de las comunidades realizadoras al ser exhibidos en eventos no solamente de orden comunitario, sino también institucional. Esto posibilita una mayor visibilización de cada proceso que se gesta en los territorios a través del audiovisual, así como las acciones comunitarias y la lucha por el reconocimiento y la construcción de memoria.

De igual modo, más allá del valor de la exhibición pública como denuncia y agenciamiento político, las comunidades han encontrado en el proceso de creación audiovisual un espacio para hacer memoria. Estos procesos les ha significado a cada persona hacer memoria de sí mismas y es precisamente esto lo que termina siendo relevante para cada una. Allí inciden las acciones soberanas por medio del audiovisual: hacer memoria de sí para que, a partir del conocerse se reconfiguren, sostengan o reconozcan prácticas comunitarias e individuales. Esta apuesta va en una dirección que apunta hacia dentro en la constitución de una soberanía, pero simultáneamente se proyecta como un ejercicio colectivo que trasciende lo comunitario hacia formas más amplias, vislumbrando la posibilidad de pensarnos una soberanía audiovisual nacional.

Por otro lado, la metodología de análisis visual propuesta en esta investigación busca aportar a la Línea de Profundización en Cultura Visual en el reconocimiento de valores que atraviesan las imágenes –producciones culturales, sociales y políticas– por medio de la construcción comunitaria a la luz de una lucidez sobre las imágenes. Por lo que, enfatizo en cómo las imágenes se manifiestan en procesos de autorrepresentación y subjetivación; la toma de consciencia en la creación de imágenes en movimiento reconociendo las relaciones de poder que las envuelven. Por lo tanto, hago hincapié en los modos en los que las comunidades conciben las imágenes como fenómenos de la sociedad desde una perspectiva crítica. Entendiendo que una consciencia sobre las imágenes traducida a una cultura visual, no sólo implica las imágenes sino también discursos y prácticas que se establecen en la realidad social. El abordaje crítico y analítico del audiovisual comunitario reconoce su valor discursivo y *formas de hacer*.

Una mirada hacia la construcción de una soberanía audiovisual significa una serie de insumos desde la cultura visual que pone en diálogo lo formativo, lo experiencial, el tejido social, así como la red de trabajo para la formación de sujetos que irrumpen los imaginarios contruidos desde miradas externas y hegemónicas.

En cuanto a la educación artística visual, los aportes de esta investigación radican en el abordaje de piezas audiovisuales comunitarias desde las categorías de archivo-memoria, comunidad y conflicto armado como elementos para pensar la soberanía audiovisual desde las creaciones audiovisuales de víctimas del conflicto como medio de denuncia y resistencia frente al olvido. Esto permite ampliar las comprensiones de la soberanía audiovisual, teoría que no tiene un abordaje vasto en su conceptualización y comprensión a nivel semiótico. Pensar la práctica artística desde el valor de la soberanía audiovisual, se presenta como el umbral para profundizar en el hacer *con* y *para* los otros como posibilidades de agenciamiento políticos.

De igual manera, la investigación aporta a la Licenciatura en Artes Visuales al proponer otra perspectiva para abordar el audiovisual comunitario. Como docentes en formación, más allá de concebir que las prácticas audiovisuales y las prácticas artísticas contribuyen a la transformación social, requieren de una consciencia crítica sobre ellas y una capacidad de reflexión sobre audiovisual reconociendo sus posibilidades de pensamiento desde la pedagogía. A partir de ahí, empezamos a construir modalidades en las que pensamos las relaciones humanas y el aula. La

responsabilidad recae no solo transmitir un conocimiento –pensando en el rol docente–, sino una consciencia sobre las prácticas que como individuos y colectivos tenemos cada día.

Para finalizar, al terminar esta investigación surge la pregunta: ¿qué sigue ahora en este camino que empiezo a andar? Han sido necesarias discusiones y otras perspectivas respecto al fenómeno que me convoca para problematizar y profundizar. Por ello, parte de los hallazgos y asuntos faltantes se establecieron a partir de la participación de este proyecto en dos eventos académicos: Congreso Nacional Investigación + Creación arte y Cultura (Manizales) y el 5to Congreso Nacional y 2do Internacional De Semilleros De Investigación Y Emprendimiento CONASIE 2025 (Montería). En ambos espacios, además de resaltar la pertinencia de abordar un análisis visual riguroso a piezas audiovisuales comunitarias, se hizo un reconocimiento de aspectos faltantes en la investigación.

En primera medida, profundizar en las similitudes en temas de representación en películas que abordan el conflicto armado colombiano y los tres metrajes estudiados en la investigación, lo que permitió situar desde qué lugar se comprende la soberanía audiovisual si trabajos comunitarios y de la industria representan similitudes en sus imágenes, no obstante, es un aspecto que le falta mayor desarrollo. En segunda medida, abordar del sonido con un mismo peso que el realizado a la imagen, pues el análisis visual aunque reconoce el sonido, la profundidad de análisis no es equiparable a la realizada con la imagen. Estas consideraciones tuvieron un lugar especial en una discusión con estudiantes de décimo semestre de la Licenciatura en Educación Artística de la Universidad de Córdoba –invitación realizada por la jurado de mi ponencia para hablar sobre el proyecto–, enfatizando que en una futura investigación sobre el tema podría realizar un trabajo interdisciplinar que ofreciera un panorama amplio respecto a la imagen y el sonido.

Tercera y última, realizar un abordaje amplio de audiovisuales comunitarios que permitan establecer una perspectiva más objetiva respecto al fenómeno, en el que además, tenga lugar un trabajo de entrevistas y colaborativo con las personas autoras de los audiovisuales en las que la soberanía audiovisual no parezca establecida por unos pocos, sino precisamente profundizar en las formas en las que las personas con cámaras y grabadora de sonido en mano, se conciben hacedores de imágenes como una acción soberana. Por consiguiente, esta investigación se presenta como una

perspectiva inicial en la discusión sobre la soberanía audiovisual en Colombia y sus diferentes aristas.

## Bibliografía

- Acebo, E. (1996). *Sociología del arraigo: una lectura crítica de la teoría de la ciudad*. Buenos Aires: Heliasta S.R.L.
- Acosta, L. (1995). Entre la Historia y el Cine. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*(22), 123-131.
- Álvarez-Gayou, J. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. México: Paidós Educador.
- Arfuch, L. (2002). Público/privado/político: reconfiguraciones contemporáneas. En *La comunicación política. Transformaciones del espacio público* (págs. 125-136). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arias, J. C. (2019). *La borradura del rostro: prácticas artísticas y el problema de la visibilidad de las víctimas*. Palabra Clave.
- Banks, M. (2010). *Los datos visuales en Investigación Cualitativa*. Madrid: Morata, S. L.
- Barrero, E. (2011). *Estética de lo atroz. Psicohistoria de la Violencia política en Colombia*. Bogotá: Ediciones Cátedra Libre.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica. S. A.
- Bauman, Z. (2006). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI de España editores, S. A.
- Benavente, S. (2022). *La memoria girando en la luz. Soberanía audiovisual y sentidos de vida en América. Soberanías audiovisuales. Historias en común*. Cinemateca de Bogotá - Gerencia de Artes Audiovisuales Idartes; Coordinación y revisión editorial: Catalina Posada, Bogotá.
- Berger, J. (2005). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Bonilla, J., & Tamayo, C. (2007). *Las violencias en los medios, los medios en las violencias*. Bogotá: Centro de investigación y Educación Popular – Cinep.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.

- Butler, J. (1990). *El género en disputa El feminismo y la subversión de la identidad*. Titivillus.
- Butler, J. (2015). *Cuerpos aliados y lucha política*. Titivillus.
- Butler, J. (2017). La alianza de los cuerpos y la política de la calle. *emPLAZAdas. Nuevas formas de hacer política*.
- Calle, M., & Martínez, F. (2021). Los rostros, los ríos y las ruinas Trazas de un archivo sensible en el contexto de la violencia política en Colombia. *Co-herencia*, 18(34), 443-463.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). Capítulo I. *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). Capítulo II. Los orígenes, las dinámicas y el crecimiento del conflicto armado. En CNMH, *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (págs. 110-195). Bogotá.
- CINEP/PPP-CERAC, S. T. (2021). *Quinto informe de verificación de la implementación del enfoque de género en el Acuerdo Final de Paz en Colombia*. Bogotá D.C: Centro de Recursos para el Análisis de Conflictos CERAC.
- Comision de La Verdad. (2022). *Hay futuro si hay verdad. Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*. Bogotá D.C.
- Comisión de La Verdad. (2022). *No es un mal menor. Niñas, niños y adolescentes en el conflicto armado*. Bogotá D.C.
- Comisión de La Verdad. (2022). *No matarás. Relato histórico del conflicto armado en Colombia*. (Vol. 3). Bogotá. D.C.
- Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Nociones Comunes / Tinta Limón.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer* (Vol. I). México: Universidad Iberoamericana; Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A.C.
- De Lauretis, T. (1989). *Tecnologías del género*.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós.
- Durán, M. (2005). Fotografía y cine: Imágenes y memoria urbana. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, 1(2)*, 268-292.
- Escobar, A. (2000). El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo? T. En E. L. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (págs. 108-138). Buenos Aires : CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Federici, S. (2015). Sobre el trabajo de cuidado de los mayores y los límites del marxismo. *Nueva Sociedad*(256).
- Fontcuberta, J. (2011). *El beso de Judas Fotografía y Verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina S.A.
- Fraser, N. (2015). Las contradicciones del capital y los cuidados. *New Left Review (100)*, 111-132.
- Gonfiantini, V. (2023). Investigar. *Investigación compleja y transdisciplinar*, 1-54.
- González, J. C. (2014). Trazando el camino hacia la Soberanía Audiovisual en América Latina Cultura Viva Comunitaria. En C. L. Latina, *Medios alternativos y movimientos sociales* (págs. 75-87). Clacso.
- Guasch, A. (2005). *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. MATERIA.
- Guasch, A. M. (2009). *Autobiografías visuales Del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela, S. A.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hall, S. (2003). *The spectacle of the 'other*. London: Stuart HALL .

- Hall, S. (2013). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Vol. Biblioteca de Ciencias Sociales). Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid – España: Ediciones Akal, S. A.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.
- López, F. (2014). *Las ficciones del poder. Patriotismo, medios de comunicación y reorientación efectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002-2010)*. Bogotá: IEPRI; DEBATE.
- López, L. (2020). *El ojo de la época: el género en las imágenes de guerra y paz transmitidas durante la firma del Acuerdo entre el Gobierno Nacional y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia Ejército del Pueblo (FARC-EP)*. [Tesis de maestría. Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional - Universidad Pedagógica Nacional.
- Louidor, W. (2016). *Articulaciones del desarraigo en América Latina. El drama de los sin hogar y sin mundo*. Bogotá, D. C.: Pontificia Universidad Javeriana.
- Lozano, C. (2006). *¿Guerra o paz en Colombia? Cincuenta años de un conflicto sin solución*. Bogotá D.C.: Ocean Sur en asociación con Izquierda Viva.
- Margulis, L. (1998). *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución*. TaliZorah.
- Mariño, M. A. (2011). *Sangre de mártires, semilla de esperanza: construcción de las nociones de cuerpo y memoria tras la masacre de Trujillo*. Bogotá D.C.: Editorial Universidad del Rosario.
- Ospina, L. (2008). Entrevista a Luis Ospina. *BACFI*. (J. Murillo, Entrevistador) La Fuga, Chile.
- Paladini, B. (2010). *Construcción de paz, transformación de conflictos y enfoques de sensibilidad a los contextos conflictivos*. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Peña, V. R. (2020). *Informe contextual sobre el aborto y la anticoncepción forzada a mujeres combatientes en el marco del conflicto armado*. Bogotá D.C.: La Mesa por la Vida y la Salud de las Mujeres.
- Perdomo, J. (2015). Magdalena por el Cauca: una memoria que fluye entre las aguas. *PROSPECTIVA. Revista de Trabajo Social e intervención social*(20), 21-43.
- Pini, I. (2001). *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá D.C.

- Pini, I. (2009). Memoria y violencia: reformulando relatos. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 43-63.
- Pinilla, E. R. (2019). *Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)*.
- Pizarro, E. (2020). La Revolución cubana, el nacimiento del mito guerrillero en América Latina y las respuestas contrainsurgentes. *Rúbrica contemporánea*, IX(18), 95-117.
- Polanco, G. (2022). *La inversión de lo narrado: experiencias audiovisuales territoriales. Soberanías Audiovisuales. Historias en común*. Cinemateca de Bogotá - Gerencia de Artes Audiovisuales Idartes; Coordinación y revisión editorial: Catalina Posada Pacheco, Bogotá.
- Porto-Gonçalves, C. &. (2022). Resistir y re-existir. *Revista Geographia*,(24 (52)), 1-10.
- Pulecio, E. (1999). Cine y Violencia en Colombia. *En Arte y Violencia en Colombia desde 1948*, 153-183.
- Ramos-Delgado, D. (2025). Prácticas artísticas del desarraigo: rutas hacia un archivo de las memorias en Hispanoamérica. (*Pensamiento*), (*Palabra*)... *Y Obra*, 33.
- Ramos-Delgado, D., & López-Duplat, L. (2024). Prácticas artísticas comunitarias y memorias del conflicto armado en Colombia: creación colectiva para resistir al olvido. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para inclusión social*.
- Ramos, D. (2013). ¿Qué son las prácticas artísticas comunitarias?" Algunas reflexiones prácticas y teóricas en torno a la construcción del concepto. (*pensamiento*), (*palabra*). *Y Obra*.(9), 116-133.
- Rancièrè, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Restrepo, N. (1999). *Derecho a la esperanza*. Bogotá D.C.: Tercer mundo editores.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ricoeur, P. (2006). *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ríos, J. (2023). *Historia de la violencia en Colombia 1946-2020. Una mirada territorial*. Madrid: Sílex.

- Roche, F. L. (2014). *Las ficciones del poder: patriotismo, medios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002-2010)*. Bogotá D.C.: IEPRI: Debate .
- Rodríguez, M. (2015). Museo de Bogotá Entrevista a Marta Rodríguez. (M. d. Bogotá, Entrevistador)
- Rojas, P. (2023). *Estrategia archivo. Practicas artísticas, documentos y discontinuidades*. Manizalez: Editorial Universidad de Caldas.
- Serrano, S. (2021). Tramitación del sufrimiento social en Colombia: una mirada a las experiencias comunitarias desde las víctimas del conflicto armado. . *El Ágora USB*, 673-689.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.
- Torres, A. (2013). *El retorno a la comunidad. Problemas, debates y desafíos de vivir juntos*. Bogotá, D. C.: ARFO Editores e Impresores Ltda.
- Triana, L. X. (2022). Diálogos entre autorrepresentación y autonomía creativa en dos experiencias audiovisuales latinoamericanas: Video de las Aldeas y La Villa del cine. En C. d. Bogotá, *Soberanía audiovisual. Historias en común* (pág. 120). Bogotá: Cinemateca de Bogotá.
- Valencia-Calero, V., & Hernández, J. (2020). Estrategias audiovisuales, educ comunicativas y recreativas para la transformación social y la creación de vínculos comunitarios. Obras expresivas audiovisuales comunitarias. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 37(19).
- Vázquez, F. (2001). *La memoria como acción social*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Vertov, D. (1973). *El cine ojo*. Madrid: Editorial fundamentos.
- Wenders, W. (Dirección). (1982). *Room 666* [Película].
- Zemelman, H. (2010). Sujeto y subjetividad: la problemática de las alternativas como construcción posible. *Polis*, 9(27), 355-366.