

EL DOCUMENTAL COMO VEHÍCULO DE LA MEMORIA HISTÓRICA, LA
CONFIGURACIÓN DEL REGIMEN DE VISUALIDAD DEL CONFLICTO Y LA
FORMACIÓN DE LA CULTURA POLÍTICA EN COLOMBIA

JULIÁN HERNANDO FONSECA GUTIÉRREZ

Código: 2017287547

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Bogotá, Colombia

2019

EL DOCUMENTAL COMO VEHÍCULO DE LA MEMORIA HISTÓRICA, LA
CONFIGURACIÓN DEL REGIMEN DE VISUALIDAD DEL CONFLICTO Y LA
FORMACIÓN DE LA CULTURA POLÍTICA EN COLOMBIA

JULIÁN HERNANDO FONSECA GUTIÉRREZ

Tesis presentada para optar al título de:

MAGISTER EN EDUCACIÓN


DIRECTOR:

VLADIMIR OLAYA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Bogotá, Colombia

2019

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>República de Colombia</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 5	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	El documental como vehículo de la memoria histórica, la configuración del régimen de visualidad del conflicto y la formación de la cultura política en Colombia
Autor(es)	Fonseca Gutiérrez, Julián Hernando
Director	Olaya Gualteros, Dixon Vladimir
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2019. 277 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	GÉNERO DOCUMENTAL, MEMORIA HISTÓRICA, RÉGIMEN DE VISUALIDAD, FORMACIÓN DE LA CULTURA POLÍTICA.

2. Descripción
<p>Esta investigación es de carácter hermenéutico interpretativo, fue desarrollada bajo un enfoque cualitativo, entorno a los documentales que produce el Centro Nacional de Memoria Histórica, en adelante CNMH. Los cuales hacen parte del desarrollo y la difusión de sus investigaciones en el campo de la historia, la memoria del conflicto armado, la violencia y la guerra en Colombia. A partir de los aportes teóricos de los estudios visuales, se realizó el proceso de observación detallado de dichos documentales, en procura de identificar los elementos que permiten reconocer que el género documental es un vehículo para movilizar la memoria histórica, los regímenes de visualidad y la formación de la cultura política en Colombia.</p>

3. Fuentes
<p>Acuña, L. A. (2009). <i>El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente</i>. Clío & Asociados (13), págs. 61- 68. En Memoria Académica. Disponible en http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4625/pr.4625.pdf</p> <p>Agencia Presidencial para la Acción y la Cooperación Internacional (2011). Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. Documento de la Presidencia de la República. Bogotá, Colombia.</p>

Aguayo, F., y Roca. L. (2005). Coordinadores. *Imágenes e Investigación Social*. Instituto Mora. México D.F.

Arias, A., y Alvarado, S. (2005). Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos. *CES Psicología*, 8, (2), 171-181.

Bonilla, E., y Rodríguez, P. (1997). La Investigación en ciencias sociales. Más allá del dilema de los métodos. *Ediciones Uniandes*. Grupo Editorial Norma. Bogotá, Colombia.

Brea, J. (2005). Los Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad. En, Brea, J. (Ed). *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ediciones Akal. Madrid, España.

Butler, J. (2009). *Marcos de Guerra, las vidas lloradas*. Barcelona. Paidós, 95- 144.

Cabrera, M. (2014). *Mapeando los Estudios Visuales en América Latina. Puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas*. En, Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 9 (2). Bogotá, D.C., Colombia, 9 -20.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2012). *Bojayá: La guerra sin límites* [YouTube]. De https://youtu.be/ZRsV8mwWA_w

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

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2012). *Mujeres tras las huellas de la memoria* [YouTube]. De <https://youtu.be/xJ7vYGTF8yA>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2012). *El Salado: El rostro de una masacre* [YouTube]. De <https://youtu.be/OrSbzlt0-Us>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2013). *No hubo tiempo para la tristeza* [YouTube]. De <https://youtu.be/das2Pipwp2w>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2016). *Memoria Latente: Libro Del Ñame Espino al Calabazo* [YouTube]. De <https://youtu.be/DXmcllalgPY>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2016). *Los considero vivos* [YouTube]. De <https://youtu.be/9C-z-YAJWUk>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2016). *Voces de agua y de tierra* [YouTube]. De <https://youtu.be/4UUPiSGtzz0>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2017). *Santa Bárbara. El pueblo que no dejó de sembrar la esperanza* [YouTube]. De <https://youtu.be/ETHS7Vdyclk>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2017). *Buenaventura: Un puerto sin comunidad* [YouTube]. De <https://youtu.be/oCgxvTw7pJs>

Cristancho, J. (2017). Hegemonía y determinación: un marco de referencia para estudiar la visualidad y los procesos de subjetivación. Universidad Nacional de Colombia.

Cristancho, J. (2014). La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política. En Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 9 (2). Bogotá, D.C., Colombia, 45 – 66.

Dussel, I. (2008). *Imágenes y visualidad. Nuevos campos de investigación para la historia de la educación. Hist. educ. anu*, 9 (1), Ciudad autónoma de Buenos Aires.

Fazio, H. (1998). *La historia del tiempo presente: una historia en construcción Historia Crítica*. Núm. 17, Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia, 47-57.

Feld, C. (2009). Aquellos ojos que contemplaron el límite: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición. En Feld y Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 77-109.

Fortuny, N. (2014). Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea. Buenos Aires, Argentina.

Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Universidad Iberoamericana. México.

Herrera, M., Pinilla, Alexis., Infante. R. y Diaz. C. (2005). *La construcción de la cultura política en Colombia. Proyectos hegemónicos y resistencias culturales*. Universidad Pedagógica nacional.

Herrera, M., y Pertuz, C. (2016). *Educación y políticas de la memoria sobre la historia reciente de América Latina*. Revista Colombiana de Educación, (71), 79-108.

Huyssen, A. (2009). *Prólogo. Medios y memoria*. En Feld, C. y Stites, Jessica. *El pasado que miramos. Memoria e Imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós.

Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo XXI editores. Madrid, España.

Mirzoeff, N. (2003). *Una Introducción a la cultura visual. Paidós artes y educación*. Barcelona, España, 17- 64.

Mitchel, W. (2003). *Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual*. *Revista de Estudios visuales*. (1), 23 -24.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós. Barcelona, España.

Olaya, V. y Herrera. M. (2014). *Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes*. En Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 9, (2), Bogotá, D.C., Colombia, 89-106.

Runge, A. y Garcés, J. (2011). *Educabilidad, formación y antropología pedagógica: repensar la educabilidad a la luz de la tradición pedagógica alemana*. En Revista Científica Guillermo de Ockham, 9, (2), 13-25.

White, H. (1988). *Historiography and Historiophoty*. *The American Historical Review*, 93, (5), 1193 – 1199.

4. Contenidos

El trabajo de grado se encuentra dividido en tres capítulos que dan cuenta del desarrollo investigativo y analítico coherente con los elementos y lineamientos definidos en el planteamiento de la investigación de la investigación, resultando en los dos primeros capítulos como referentes teóricos y metodológicos, y el último como el resultado de todo el proceso de documentación teórica, metodológica y analítica:

1. Capítulo uno: Marco conceptual
2. Capítulo dos: Propuesta metodológica
3. Capítulo tres: El documental como vehículo de la memoria histórica, la configuración del régimen de visualidad del conflicto y la formación de la cultura política en Colombia.

5. Metodología

investigación es de carácter hermenéutico interpretativo, está basada en los documentales producidos y difundidos por el CNMH como parte de un proceso de reconstrucción de la memoria histórica de la guerra, el conflicto y la violencia política en Colombia. Está se centra en un enfoque cualitativo debido al componente social que circula en dichas producciones. De esta forma se plantea, la definición de una situación problema, que se evidencia en el planteamiento de la pregunta problema ¿Cómo a través de la difusión de documentales, el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) se constituye un régimen específico de visualidad de la memoria histórica del conflicto y la violencia política en Colombia con miras a la generación de procesos formativos de cultura política? A partir de esta situación problema, surgen los objetivos generales y específicos, y se esbozan los elementos teóricos y conceptuales que demarcan el camino metodológico a seguir durante

el proceso investigativo. Dichos elementos de teóricos y conceptuales se retoman de los Estudios Visuales, los estudios de la memoria y la formación de la cultura política, esto se materializa a través de la construcción de una matriz de análisis que permite hacer el análisis de los documentales del CNMH a partir de estas perspectivas teóricas y analíticas, para así posteriormente, proceder a la construcción de apartado y conclusiones que den respuesta a los objetivos planteados en la investigación.

6. Conclusiones

Los documentales presentados por el Centro Nacional de Memoria Histórica evidencian un proceso de configuración de régimen de visualidad y de formación de cultura política en relación con el conflicto armado y la memoria histórica debido a que al recurrir a un recurso de audiovisual constituyen una forma específica de ver la violencia, el conflicto y la guerra en Colombia en una época puntual con una clara y evidente apuesta política. Ya que, al basarse en las imágenes y los discursos propios del mundo histórico tienen inherentemente un componente formativo y reflexivo que da cuenta de las relaciones de poder y las representaciones culturales que se viven en la sociedad en el momento de la realización.

De esta forma, documentales al ser los productos culturales, son parte de la percepción de la realidad social, política y cultural que poseen tanto los realizadores como los sujetos que hacen parte de la puesta en escena. En este caso, la visualidad y el discurso político se centran en referenciar y dar legitimidad a los relatos de las víctimas como una forma de avanzar en la reconstrucción de la memoria histórica asociada al conflicto armado en Colombia. Dicha reconstrucción se perfila hacia la transición de una sociedad en el marco de un pretendido posconflicto, la cual toma como punto de partida desde de la visualidad, de memoria histórica y de las relaciones de poder, a las víctimas. Por tanto, un régimen de visualidad expresado a través de los documentales del CNMH, se caracteriza por ser un régimen de un posconflicto en construcción como proyecto de sociedad. En el cual se coexiste una época visual de transición social y política a partir de las víctimas y la población civil y desde un enfoque que se particulariza en cada región y no de una forma general o nacional.

Elaborado por: Julián Hernando Fonseca Gutiérrez

Revisado por: Vladimir Olaya Gualteros

Fecha de elaboración del Resumen:	04	12	2019
--	----	----	------

Tabla de contenido

	Pág.
Resumen Analítico en Educación	
<i>Introducción</i>	10
<i>Planteamientos generales de la investigación</i>	14
<i>Problema de investigación</i>	14
Objetivos	18
General	18
Específicos.....	19
1. Capítulo 1. MARCO CONCEPTUAL	19
1.1. Memoria e Imagen	19
1.2. La cultura visual y los Estudios Visuales	26
1.3. Antecedentes Académicos e Investigativos de los Estudios Visuales	32
1.4. El Régimen de Historicidad y La Historia del Tiempo Presente	40
1.5. El Régimen de Visualidad y La Formación de la Cultura Política.....	48
1.6. El Documental como vehículo potencial de la Memoria, la Historia y la Cultura Política	53
2. Capítulo Dos: Propuesta metodológica	69
3. Capítulo III: El documental como vehículo de la memoria histórica, la configuración del régimen de visualidad del conflicto y la formación de la cultura política en Colombia	79
3.1. El género documental como vehículo.....	79
3.2. Memoria Histórica y Régimen de Historicidad.....	86
3.3. Imagen y Régimen de Visualidad.....	93
3.4. Cultura Política y Formación	106
4. Conclusiones	115
5. Referencias	122
6. ANEXOS	127
1. BOJAYÁ: LA GUERRA SIN LÍMITES	127
2. TRUJILLO: UNA TRAGEDIA QUE NO CESA	148
3. MUJERES TRAS LAS HUELLAS DE LA MEMORIA: EL PLACER – PUTUMAYO	166
4. EL SALADO: EL ROSTRO DE UNA MASACRE	182
5. NO HUBO TIEMPO PARA LA TRISTEZA	196

6. MEMORIA LATENTE: LIBRO DEL ÑAME ESPINO AL CALABAZO.....	211
7. LOS CONSIDERO VIVOS: MEMORIAS DE UNA MASACRE DE MINEROS	224
8. VOCES DE AGUA Y DE TIERRA.	237
9. SANTA BÁRBARA: EL PUEBLO QUE NO DEJÓ DE SEMBRAR LA ESPERANZA	251
10. BUENAVENTURA: UN PUERTO SIN COMUNIDAD.....	265

Lista de ilustraciones, tablas e imágenes

Ilustraciones

<i>Ilustración 1. Conceptualización teórica de la situación – problema.....</i>	<i>73</i>
---	-----------

Tablas

Tabla 1. <i>Documentales del CNMH seleccionados para la investigación.....</i>	<i>76</i>
Tabla 2. Matriz de análisis de los documentales seleccionados.....	78

Introducción

Esta investigación es de carácter hermenéutico interpretativo, fue desarrollada bajo un enfoque cualitativo, entorno a los documentales que produce el Centro Nacional de Memoria Histórica, en adelante CNMH¹. Los cuales hacen parte del desarrollo y la difusión de sus investigaciones en el campo de la historia, la memoria del conflicto armado, la violencia y la guerra en Colombia. A partir de los aportes teóricos de los estudios visuales, se realizó el proceso de observación detallado de dichos documentales, en procura de identificar los elementos que permiten reconocer que el género documental es un vehículo para movilizar la memoria histórica, los regímenes de visualidad y la formación de la cultura política en Colombia.

En esta línea, es pertinente destacar que los documentales como producto cultural de una época específica dan cuenta de múltiples elementos que constituyen la sociedad en un momento determinado. Por ejemplo, son referentes de las relaciones de poder que se configuran en la sociedad y que generan disputas y luchas por el sentido. Adicionalmente, transmiten por medio de sus imágenes muestras específicas de lo que es visible o no en la sociedad. Pues las imágenes, juegan un papel determinante en la manera como los sujetos perciben la realidad y se han convertido en un elemento importante para la construcción de la memoria histórica.

Lo anterior, contribuye a la configuración de formas particulares para comprender la historia e investigarla. Adicionalmente, permite que la observación de los documentales como producto cultural, sea un referente para la sociedad que como parte de un régimen de historicidad y desde su presente comprenda las relaciones temporales y los discursos políticos que se configuran

¹ *Centro Nacional de Memoria Histórica*, es un establecimiento público del orden nacional, adscrito al Departamento para la Prosperidad Social (DPS), tiene como objeto reunir y recuperar todo el material documental, testimonios orales y por cualquier otro medio relativos a las violaciones que se mencionan en el artículo 147 de la Ley de Víctimas y restitución de Tierras.

bajo el medio audiovisual objeto de estudio. Por último, establece un referente formativo de la cultura política la cual es inherente al género documental y que es aprovechado por el CNMH para pensar un proyecto nuevo de sociedad.

Retomar el papel o rol que desempeñan los documentales producidos por el CNMH resulta pertinente y relevante para distintas instancias de la sociedad. En primer lugar, se retoma desde el abordaje analítico, interpretativo e investigativo de dicho rol para presentar una reflexión, tanto a la opinión pública como a la academia de los aportes teóricos, conceptuales y metodológicos que contribuyen a la discusión de la memoria histórica del conflicto, la guerra y la violencia en Colombia en un contexto que se ha denominado el posconflicto.

En segundo lugar, se retoma desde el uso que hace el CNMH de las imágenes en movimiento como una herramienta importante para la comprensión de la memoria histórica, pues abre un escenario potencial de investigación. En este escenario, el análisis de las imágenes aporta a la comprensión de los hechos históricos y de la cultura política desde las perspectivas teóricas y metodológicas de los estudios visuales, los estudios de la memoria y la comprensión de la historia del tiempo presente y del régimen de historicidad. Es decir que, este proceso posibilita una arista de comprensión de la memoria histórica y de la cultura política que se compone desde la imagen, los estudios visuales y la historia.

En tercer lugar, se retoma desde la identificación de la particularidad de la difusión audiovisual a la que ha recurrido el CNMH, como manifestación aparente de una comprensión y una caracterización específica del tiempo actual. Asumiendo la relevancia que tienen actualmente las imágenes y la visualidad en la sociedad y su aporte significativo a los estudios de la memoria. Dicho de otra manera, se parte de una caracterización de la sociedad actual, identificándola por el valor preponderante que se les da a las imágenes como forma de aproximación a la realidad, convirtiéndose así en un referente fundamental para el desarrollo de procesos investigativos y de

su posterior difusión pública. Esto permite comprender la pertinencia y la relevancia que tienen en la actualidad los documentales al hacer parte de procesos de investigación social en los que se conceptualiza, reconstruye y difunde la memoria histórica del conflicto con miras a la configuración de un régimen de visualidad y de formación de la cultura política.

En último lugar, se retoma desde el uso de las imágenes y lo visual como materia prima de las investigaciones en tiempos actuales, porque se descubre cómo a través de la difusión audiovisual (y en especial del género documental) del contexto específico actual, se busca mitigar una aparente problemática, que según lo planteado por Fernando Aguayo y Lourdes Roca (2005), puede llamarse como un “analfabetismo visual imperante” una forma masificada y poco analítica en la que la visualidad y la imagen se encuentran enmarcadas en contextos de consumo y entretenimiento. Es decir, dicho analfabetismo, se caracteriza por la poca capacidad de los observadores de comprender las imágenes en profundidad en torno a los discursos, relaciones e intereses que se manifiestan a través de ellas.

No obstante, el CNMH al dar importancia a las imágenes y a la visualidad ofreciéndolas como herramientas o vehículos de procesos de formación de la cultura política, de la mirada y de la comprensión de la memoria histórica del conflicto no lo hace sólo como un discurso, sino como una perspectiva que tiene origen en una organización pública. En consecuencia, el análisis de los documentales difundidos por el CNMH a partir de los estudios visuales y de su importancia en la difusión, nos centra en un escenario donde la comunidad de académicos e investigadores de una organización creada por el Estado, se involucran en la encrucijada por el significado de lo que es la visualidad, la memoria y la historia de la violencia, la guerra y el conflicto en Colombia. Además, se los involucra en la disensión por la formación de la mirada del conflicto que pugna con la perspectiva presentada por los medios de comunicación masiva.

Bajo estas consideraciones, la presente investigación fue dirigida para ampliar el marco de comprensión en relación con la memoria histórica y la formación de cultura política en el contexto y desarrollo de la Maestría en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional y del grupo de Educación y Cultura Política. Espacios en los que, a partir de los estudios visuales, se añade un aporte significativo a la interpretación del uso de los documentales como parte de un proceso de configuración de un régimen visual del conflicto y de formación de la cultura política. Al ampliar los horizontes interpretativos, en el campo de la memoria histórica del conflicto, se aportan elementos de discusión y análisis que no sólo van dirigidos a la reflexión, sino que competen a la comprensión de una realidad compleja tendiente a la construcción de una sociedad pretendida desde el posconflicto, con validez y relevancia, no sólo para la comunidad académica sino para la sociedad en general.

Para concluir, desde el campo de la educación al analizar cómo se constituyen los documentales del CNMH en elementos que permiten generar procesos de formación de cultura política, se deriva un proceso para identificar cuál ha sido el papel que desempeñan estos documentales en la comprensión histórica del conflicto en Colombia, haciendo de este proceso un claro ejercicio formativo desde el campo de la memoria y la historia reciente de Colombia. Así mismo, desde este campo se pretende aprovechar las cualidades del género documental como una expresión que contribuye a la difusión de procesos formativos del ver, que pongan en circulación nociones históricas pertinentes para la consolidación de una sociedad que es capaz de ver de forma constructiva lo sucedido sin llegar a olvidarlo.

Planteamientos generales de la investigación

Problema de investigación

En el marco de una labor investigativa y social que busca contribuir a la reconstrucción de la memoria histórica del conflicto en Colombia, el CNMH emprendió una tarea investigativa que consiste en alcanzar una reconstrucción amplia del conflicto en Colombia teniendo en cuenta varios testimonios, experiencias y perspectivas. Para esto, asumió como uno de los énfasis de su investigación la comprensión histórica del conflicto, la violencia y la guerra, cuyo eje fundamental son los testimonios de las víctimas y la cimentación de la memoria histórica como relato de dignidad y resistencia.

Respecto a dicha tarea, el CNMH emplea fuentes documentales, estadísticas y testimoniales, entre las que se destacan la utilización de imágenes tanto fijas como en movimiento con el fin de dimensionar, presentar y definir un marco de comprensión visual relacionada con la historia reciente de la violencia en Colombia y la memoria de las víctimas. Ahora bien, es oportuno reiterar que el CNMH es un establecimiento público de orden nacional, adscrito al Departamento para la Prosperidad Social² (DPS), el cual tiene como objetivo recopilar material documental y testimonial según lo establecido y contemplado en la Ley 1448 de 2011, también denominada Ley de Víctimas y Restitución de tierras. Desde entonces, este Centro emprendió una tarea investigativa, académica y de difusión de lo que es la memoria histórica mediante lo establecido por dicha Ley particularmente por los artículos 145, 146 y 147, Agencia Presidencial para la Acción y la Cooperación Internacional³ (2011)

² Prosperidad Social es el organismo del Gobierno Nacional que busca fijar políticas, planes generales, programas y proyectos para la asistencia, atención y reparación a las víctimas de la violencia, la inclusión social, la atención a grupos vulnerables y su reintegración social y económica.

³ APC-Colombia, es la organización que guía la cooperación internacional de Colombia. La propuesta de valor de la Agencia es aumentar el beneficio que obtiene la sociedad colombiana e internacional de la cooperación en función del desarrollo de acuerdo a las prioridades del país.

El objetivo del CNMH se basa en principios que apuntan a la reconstrucción, investigación y difusión en materia de Memoria Histórica en relación con los hechos, fenómenos y procesos sociales que se manifestaron a través de la problemática de la guerra y el conflicto armado en Colombia. Teniendo en cuenta lo enunciado y como materialización de su función legal, el CNMH se ha comprometido a contribuir con el proceso de reparación integral de las víctimas, con el derecho a la verdad sobre los hechos del conflicto y con la reconstrucción de la memoria histórica como garantía de no repetición. Así es como el CNMH busca ser una instancia de promoción, diálogo y articulación de la memoria de las víctimas del conflicto, sin distinción de ninguna clase y pensando en una sociedad que se inscribe en una cultura de la paz y democracia. De este modo, resulta evidente el compromiso que desde lo jurídico y lo social ha asumido el CNMH, pues las actividades y resultados investigativos de los ejercicios de memoria histórica expresados tanto en informes como en documentales audiovisuales, se agencian hacia el cumplimiento de objetivos específicos como: el reconocimiento, promoción, labor de archivo en la consolidación de un patrimonio público y la comprensión de la guerra, el conflicto y la violencia en Colombia.

Por otra parte, cabe aclarar que el CNMH, no pretende rendir cuenta de un hecho histórico de manera informativa solamente, sino que se busca desde la investigación social y de la constitución de la memoria histórica de la guerra en Colombia, contribuir a una forma de comprensión específica de algunos hechos con el propósito de garantizar la verdad y de evitar una nueva ejecución de estos. A partir de los propósitos del CNMH descritos en el apartado anterior, es viable destacar que las imágenes y los documentales audiovisuales desempeñan el papel de vehículos de transmisión de los resultados de investigaciones. Esto debido a que, se les ha asignado un papel significativo en la elaboración y difusión de informes tanto escritos como audiovisuales, porque éstas se han configurado como medio y resultado para el CNMH. No obstante, se debe hacer una precisión, pues estas imágenes no solo han sido una ilustración de los hechos relatados

e investigados en los múltiples informes y documentales, sino que son documentos y construcciones testimoniales que ayudan a comprender y a tener una perspectiva particular de lo sucedido. Así mismo, proporcionan una forma particular y única de visualizar el conflicto, la violencia y las víctimas en Colombia.

En medio del proceso de investigación y de construcción de la memoria del conflicto en Colombia desarrollado por el CNMH, se evidencia un marcado interés por la difusión de contenido audiovisual para socializar y difundir los resultados. Así mismo, por preservar la memoria histórica al mostrar al público una perspectiva visual que se convierte en factor constitutivo de una visualidad propia del conflicto y de la formación de una cultura política basada en la interpretación que se hace del hecho histórico.

En constancia con lo anterior, se determina que las imágenes son el vehículo de la memoria y el documental es una herramienta audiovisual, que configura elementos de problematización para sustentar el análisis investigativo particular a través del cual el CNMH presenta una reconstrucción audiovisual, en la que no sólo se busca crear soportes o registros documentales y audiovisuales, sino que se configura una expresión particular de un régimen visual de época, más específicamente, del conflicto y la guerra en Colombia. Esto es, una manifestación particular e histórica propia de una época: el presente, la cual se difunde amplia y públicamente con el propósito de generar procesos de formación de la cultura política en relación con el fenómeno del conflicto y la memoria histórica que se desprende del mismo.

Se debe agregar que un ejercicio investigativo que se plantee desde el reconocimiento del papel que desempeñan las imágenes en movimiento, por medio del género documental, busca analizar cómo desde el CNMH se pretende contribuir a la construcción de una visualidad de la memoria histórica. Esto, entendiendo que el CNMH recurre a una forma específica y propia de narrativa visual que pretende generar procesos de formación política en el espectador en torno a lo

sucedido y al valor de los derechos humanos. Con lo anterior pretenden que, al mostrar los hechos, las narrativas y la memoria histórica, se genere una reacción que vaya más allá de lo informativo y lo anecdótico y que trascienda a los componentes político, histórico, social y visual del sujeto y de la sociedad en general, específicamente que trascienda en el escenario de la cultura política y la comprensión de la guerra en Colombia.

Como se ha dicho anteriormente, el rol o papel histórico que desempeñan las investigaciones y los documentales que produce el CNMH, debe asumirse como una forma específica de comprender y narrar la historia. En este caso, porque parte de la historia del tiempo presente, entendida como aquella perspectiva histórica que se preocupa por la forma en la que el pasado se hace presente, desde la memoria de los sujetos, establece una forma específica para analizar el recorrido histórico que nos sitúa frente a la sociedad actual. De esta manera, se apuesta por comprender, no sólo lo que pasó, sino que se busca establecer la continuidad y la relación intrínseca entre el pasado, el presente y el futuro de la sociedad.

Lo descrito anteriormente, constituye una problemática de investigación, pues pretende abordar la forma en que las imágenes en movimiento en los documentales del CNMH se configuran como vehículos de la memoria histórica, a partir de las herramientas teóricas y metodológicas que ofrecen los estudios visuales. Esto con el fin de comprender e interpretar dichos elementos audiovisuales y de preservar la memoria histórica del conflicto y de la guerra en Colombia.

A su vez, esta problemática pretende identificar cómo estos documentales contribuyen a la formación de una cultura política, comprendiéndola como un componente inherente de formación de subjetividad atribuible al género documental. No obstante, como aporte a la problematización de los documentales que produce el CNMH, se debe tener en cuenta cómo se presentan las disputas discursivas y culturales presentes en estos, y sobre todo, qué papel juega el Estado y los investigadores frente a la construcción de las narrativas audiovisuales que allí se presentan.

Teniendo en cuenta el potencial investigativo que se desprende del análisis y comprensión del trabajo audiovisual del CNMH, surgen interrogantes que giran en torno al papel que desempeña la imagen en movimiento en el campo de la memoria histórica al permitir el análisis de perspectivas visuales, intenciones o intereses por la forma en que son estructuradas y presentadas las imágenes al público. Algunos de los interrogantes más relevantes son: ¿cuál es la estructura audiovisual y las formas del ver que se configuran a través de la presentación y difusión de imágenes de hechos de violencia política dentro de una sociedad marcada por un prolongado conflicto armado?, ¿cómo las imágenes y la difusión de éstas contribuyen a la formación de una cultura política específica? o ¿qué discursividades, narrativas políticas y culturales quieren ser mostradas en estos documentales?

Estas inquietudes acompañan y convergen en el proceso investigativo sobre la relación que existe entre la imagen en movimiento usada en el género documental, la memoria histórica y la formación de cultura política, para centrarse en el gran cuestionamiento que sustenta el desarrollo de la presente investigación:

¿Cómo a través de la difusión de documentales, el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) evidencia un régimen de visualidad de la memoria histórica del conflicto y la violencia política en Colombia con miras a la generación de procesos formativos de cultura política?

Se plantean entonces los siguientes objetivos para dar respuesta a este cuestionamiento:

Objetivos

General: Analizar cómo los documentales presentados por el Centro Nacional de Memoria Histórica evidencian un proceso de configuración de régimen de visualidad y de formación de cultura política en relación con el conflicto armado y la memoria histórica.

Específicos: Identificar la estructura audiovisual de los documentales presentados por el Centro Nacional de Memoria Histórica como contribución a la configuración de un régimen de visualidad específico del conflicto y la violencia política en Colombia.

Establecer cómo los documentales del Centro Nacional de Memoria Histórica constituyen procesos de formación de cultura política en torno a la visualidad y la memoria histórica del conflicto.

Reconocer cuáles son las relaciones y las discursividades políticas y culturales que se manifiestan a través de la relación entre imagen, memoria histórica y violencia a partir de los documentales producidos y difundidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica.

1. Capítulo 1. MARCO CONCEPTUAL

1.1. Memoria e Imagen

Uno de los ejes a partir de los cuales gira esta investigación es la relación entre imagen, memoria y cultura política. Por tanto, resulta prioritario definir qué se entiende por cada uno de estos elementos, pues de esta relación se puede comprender la configuración de un régimen de visualidad específico del conflicto en Colombia, evidenciable en los documentales que presenta el CNMH. Así mismo, se identifica el aporte que pretende esta organización pública respecto a la formación de la cultura política en la sociedad.

Bajo la premisa anterior, se define la memoria como la forma en la que reviven y expresan las experiencias los sujetos en un momento determinado de sus vidas. Los sujetos reviven y recrean los sucesos que han vivido y posterior a dicha experiencia reflexionan acerca de la forma en que éstos hechos pasados se entrelazan con contextos más generales tanto del pasado como del presente. De esta forma, al ser la memoria un elemento propio de la experiencia de los sujetos se

encuentra permeada por sentimientos y percepciones subjetivas a partir de las cuales comprenden la realidad que los rodea y el momento histórico del cual hacen parte.

La memoria es la forma en la que los sujetos conciben el tiempo y la experiencia y así mismo, dan sentido a su realidad. Sin embargo, se puede ampliar su definición afirmando que va más allá de la percepción del sujeto y se coloca a sí misma como resultado de un tiempo histórico y un espacio específico, el cual es determinado por otra serie de relaciones más generales y complejas propias de la sociedad en la que se habita.

Es necesario decir que dicha memoria también se configura y es resultado de las experiencias y los constructos culturales e ideológicos del momento transversal presente, pues la posición que se ocupa, el lugar en el que se enuncia es constituido y está afectado por los horizontes de futuro construidos en estadios sociales, culturales y políticos particulares. (Olaya y Herrera, 2014, p.91)

Por tanto, y complementando lo que se entiende por memoria, se puede hacer referencia al trabajo de Elizabeth Jelin (2002) quién dado lo significativo de su aporte en torno a la discusión acerca del concepto de memoria, cabe ser reseñado, porque presenta una extensa profundización en la caracterización de la memoria, y en especial en escenarios de conflicto social.

Jelin (2002) plantea que la memoria hace parte de la sociedad y se constituye en un elemento trascendente que define y caracteriza a los individuos en sus relaciones tanto consigo mismos como con la sociedad. Constituye y edifica las relaciones de los individuos con el pasado que los identifica y que concluye por determinarlos en todos los espacios de su actuar en sociedad. De esta forma, la autora menciona que la memoria es obstinada, no se resigna a quedar en el pasado, sino que insiste en su presencia. Es decir, que se manifiesta una fuerte relación entre el pasado y el presente tanto de la persona que recuerda como de la sociedad misma.

Adicionalmente, Elizabeth Jelin (2002) aborda las discusiones respecto a la memoria y cada una de sus características en el ámbito individual y social, reflexionando acerca del papel de la memoria en la vida de los sujetos. La autora entiende las memorias como procesos subjetivos los cuales se construyen desde las vivencias y las experiencias de cada sujeto y qué dicen de su forma de ser, pensar y actuar. Para esto, parte de la definición de la memoria como “objeto de disputa, conflicto y lucha” el cual a partir de la definición de su sentido se enmarca en relaciones de poder que pretenden configurarla de una manera y no de otra, poniendo así en evidencia maneras hegemónicas y contra hegemónicas de concebir la memoria y todo lo que de esta se deriva.

Es aquí donde se pueden identificar cuáles son los usos que se dan a la memoria. Según Jelin (2002) unos quieren recobrarla para no repetir los errores cometidos. Otros prefieren dejarla atrás por miedo a revivir el pasado y, por último, hay quienes recurren a ella para legitimar el presente. Estas son actitudes diferentes respecto a la memoria y que demuestran el significado que se construye desde la experiencia subjetiva y social que puede llegar a tener una configuración conflictiva en cuanto al sentido y su significado completamente distinto. Por tanto:

Cabe establecer un hecho básico. En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad. Pueden encontrarse momentos o períodos históricos en los que el consenso es mayor, en lo que un “libreto único” del pasado es más aceptado o hegemónico. Normalmente, ese libreto es lo que cuentan los vencedores de conflictos y batallas históricas. (Jelin, 2002, p.12)

Lo anterior pone en evidencia que la memoria no es única y que es un elemento que se construye desde la percepción y la experiencia de los sujetos, y que también al pretender explicar, si hay una memoria colectivamente aceptada es porque en algún momento esta se impuso sobre las

demás o porque hay un consenso generalizado entorno a ella. No obstante, se debe tener presente que en cualquier situación siempre habrá una disputa activa acerca del sentido de lo ocurrido que es atravesada principalmente por lo político y lo histórico.

La memoria como construcción subjetiva, que se mezcla con el tiempo histórico del sujeto, escapa a los esquemas métricos de la linealidad del tiempo ya que cada uno, según su experiencia, construye su propia temporalidad. El presente contiene y construye la experiencia pasada en las expectativas, la experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados Koselleck (como se citó en Jelin, 2002). Es decir, los hechos que efectivamente ocurren dentro de una unidad temporal específica se pueden ver alterados en su sentido a causa de las experiencias del sujeto a través del tiempo. La experiencia es un pasado presente (Jelin, 2002) que configura el sentido de la memoria, así como, las experiencias ajenas pueden ser incorporadas dentro de las propias.

Esto implica que cualquier ejercicio investigativo que pretenda abordar la memoria involucra el referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Están en juego saberes y también hay emociones (Jelin, 2002). La memoria de los individuos pese a ser una construcción propia, está constituida por la vida en colectivo. Las experiencias se encuentran referenciadas dentro de un marco social, el cual contribuye a la formación de identidad ya que el colectivo define los términos y los lenguajes en los cuales estas han de ser narradas para apropiarse y luego compartirse.

Estos procesos no ocurren en individuos aislados sino en individuos insertos en redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas (Jelin, 2002). Todas las actividades humanas ocurren en el marco del devenir de grupos sociales específicos. De ahí que, “sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva [...] el olvido se explica por la desaparición de estos marcos o de parte de ellos”

Halbwachs (como se citó en Jelin, 2002). Ahora bien, la presencia de lo social es inherente a la memoria del individuo ya que la sociedad es la que define los marcos de referencia de la experiencia, define el lenguaje, los discursos, las narrativas y las imágenes que representan y dan sentido.

Según Jelin (2002), la construcción de las memorias colectivas no es importante únicamente por ser datos de referencia para comprender la memoria individual. Sino que, resultan significativas al ser comprendidas como procesos que se construyen más no como resultados. Las experiencias son construidas subjetivamente, ya que cada uno otorga un marco de sentido a estas y a pesar de ser construidas por el sujeto se encuentran inmersas en un marco conceptual cultural que las hace compartibles. El ser humano es el que tiene la capacidad de evocar el pasado y trabajar sobre él para definir intencionalidades e intereses, además de identificarlo como agente importante en su configuración como sujeto.

Como consecuencia de lo anterior, la memoria resulta ser una construcción social y subjetiva que varía según los escenarios y contextos a partir de los cuales surge. En este punto, no se puede afirmar que exista una memoria colectiva uniforme que identifique a toda una sociedad en general, sino que, se debe asumir como propia de unos fragmentos específicos de población con características sociales, culturales e ideológicas particulares y propias del espacio y el momento histórico del que hacen parte.

Desde esta lógica, Jelin (2002) plantea una interrelación entre investigación y memoria, ya que esta última, puede ser objeto de reflexión e interpretación, medio de conocimiento o fuente de datos para el ejercicio de la investigación. El valor que ha adquirido la memoria en la investigación histórica se debe al importe que ha adquirido la subjetividad en el estudio de los acontecimientos históricos. Sin embargo, este enfoque subjetivista de la investigación histórica ha estado, al igual que la memoria, sometido al debate epistemológico de la ciencia histórica. Esto debido a que

corrientes más tradicionales de la historia se aferran a la investigación a través de fuentes convencionales, principalmente escritas y documentadas en archivos. Situación que pone en duda la valía de la memoria como fuente histórica, puesto que es considerada por algunas de estas corrientes como subjetiva e imprecisa.

Lo expuesto anteriormente por Jelin (2002), se podría implementar al contexto específico colombiano donde las marcadas diferencias y desigualdades entre los sectores sociales, ha desatado una disputa de percepciones en cuanto a lo que se supone que es la memoria, en especial cuando se trata del conflicto y la violencia en Colombia. Es así como la memoria se puede definir de manera concreta, como “colectiva, selectiva, transmisible y plural, y que hay a menudo varias memorias en pugna” (Fortuny, 2014, p.15). Es decir, varios actores se disputan el significado y la representación de la memoria colectiva de la experiencia del conflicto y la violencia en nuestro país.

Con relación al proceso investigativo que realiza el CNMH puede identificarse que la memoria de las víctimas sirve y está en función de la comprensión de un proceso histórico general que identifica las dimensiones estructurales que han definido el conflicto, la violencia y la guerra en Colombia. Claro está, sin desconocer las tensiones que se generan en relación con la construcción de memoria, porque ésta misma no se puede establecer de manera homogénea, hegemónica o única.

La memoria se construye como un hecho social, histórico y político que se produce y reproduce a partir de sujetos que “comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan materializar estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos y que se convierten en vehículos de la memoria” (Jelin, 2002). Así mismo, se puede caracterizar el género documental como un producto cultural, tal y como lo describe Jelin (2002) pues este medio

audiovisual identifica la cultura, los agentes sociales que tratan de establecer una perspectiva tanto de la historia como de la cultura y la política en una sociedad determinada.

En contraste con lo expuesto anteriormente, encontramos que en la labor relacionada con la construcción de la memoria iniciada por el CNMH hay un tema que resulta problemático, ya que, intrínsecamente la memoria acarrea una serie de disputas por su sentido. Al ser el CNMH una institución pública la que asume la construcción de la memoria histórica, entran en escena perspectivas e intereses asociados al Estado y a los discursos de poder que giran en torno a éste, aspecto que genera resistencias en algunos sectores de la población.

El CNMH al pretender la construcción de la memoria y la historia del contexto actual de Colombia, se enfrenta a una situación que resulta compleja, porque “cada sector social, participa – con diverso peso- en la cimentación narrativa de las memorias” (Fortuny, 2014, p. 13) y es así, como la imagen en el caso de los documentales se presenta como una manifestación activa en la construcción de la memoria hecha por el CNMH. En este sentido, las imágenes son una vía por la cual se recuerda y se está sujeta como construcción subjetiva a las características, particularidades y discusiones que atraviesan la reflexión en torno a lo que es la memoria.

Acorde con lo anterior, se puede establecer un estrecho vínculo entre memoria e imagen, entendiendo esta última como acontecimientos visuales donde se conjugan elementos iconográficos, momentos y contextos que construyen una representación de la realidad. En tanto, las imágenes son fundamentales para la memoria, ya que no se puede concebir recordar sin imágenes. Estas al convertirse en el registro visual y perceptual de un hecho no sólo muestran lo iconográfico, sino que “dicen del momento, del tiempo y de las condiciones en que son construidas.” (Olaya y Herrera, 2014, p.92). La imagen al ser un ejercicio de memoria surge en los sujetos como representación de la realidad, quienes a su vez están inmersos en contextos sociales,

culturales y políticos, es decir, son recursos parciales que pueden llegar tanto a visibilizar como a invisibilizar.

Las imágenes se configuran en relatos, en vehículos a través de los cuales se expresa la memoria, ilustran y contribuyen a establecer una forma específica de ver lo sucedido, Reflejan unos tiempos, modos y lugares específicos que son irrepetibles y que constituyen una referencia visual de la memoria de los acontecimientos y las experiencias de las personas. De ahí que, sea factible hablar de una cultura visual, una forma concreta y específica del ver que se enmarca en un contexto de época. A través de los documentales que produce el CNMH se puede hacer una aproximación a los elementos propios y distintivos de la cultura visual de una época que se difunde entorno a la reconstrucción de la memoria histórica del conflicto y la violencia política en Colombia.

1.2. La cultura visual y los Estudios Visuales

Comprender qué es la cultura visual, implica reconocer los aportes y marcos conceptuales que se plantean desde los estudios visuales, para analizar la forma en que la visualidad y la imagen se convierten en una expresión de la memoria histórica propia de una sociedad en un tiempo y lugar específico. A partir de lo planteado por William Mitchell (2003), uno de los más representativos teóricos de los estudios visuales, se puede definir, la cultura visual como el objeto de los estudios visuales, comprendiéndola cómo algo que va más allá de la visión como hecho natural.

En este sentido, los estudios visuales se basan más que en la estética y la historia del arte, en la imagen científica y técnicamente producida, en las investigaciones filosóficas de la fenomenología de la visión, los estudios semióticos de la imagen y los signos visuales, los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual, los estudios sociológicos de la representación y la recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etc., (Mitchell, 2003, p.20-21). A esto se le denomina visualidad, comprendida como un hecho social, histórico y cultural que va más allá de la situación física y biológica de la visión. Entonces, se

asume dicha visualidad como una estructura de comprensión de la cultura en un determinado momento de la historia y también como una forma en la que los sujetos ven y comprenden la realidad que los rodea.

Del mismo modo, la cultura visual se entiende como una construcción que comprende la visualidad desde la forma en la que las sociedades configuran las formas del ver como una construcción subjetiva y social, y desde el papel que juegan las imágenes en la construcción y difusión de la cultura en general. La visualidad se concibe como una actividad cultural, que se desenvuelve en contextos sociales y culturales en un determinado momento histórico, y que, como la memoria también se encuentra la disputa por el sentido.

La cultura visual también tiene una característica particular que es descrita por Mirzoeff (2003) al enunciar que “no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia” (Mirzoeff, 2003, p.23). De ahí que, la cultura visual, no aleje su atención de una observación profunda que halle los elementos estructurales y formales de las imágenes, de la cultura en la cual se encuentran inmersas, sin quedarse en una visión plana de apreciación estética de lo que se presenta ante la vista.

En este aspecto, se puede afirmar que las imágenes y la comprensión de la cultura visual propia del conflicto están se caracterizadas por una “inherente multiplicidad de posibles puntos de vista para interpretar cualquier imagen visual” (Mirzoeff, 2003, p.30). Convirtiéndolas, por ende, en una herramienta potencial y democrática para la comprensión de los mismos textos escritos y que además presente una forma puntual de mostrar las imágenes y los discursos asociados a una perspectiva específica de la reconstrucción de la memoria y de la historicidad del conflicto.

Asumir la cultura visual como un problema de estudio implica pensarla desde una dimensión de lo social, debido a que se entiende y se caracteriza como “la construcción social de la visión y la construcción visual de lo social” Mitchell (como se citó en Crisancho, 2017). A raíz

de esto, no se trata únicamente de comprender la visualidad como un resultado o un producto de las estructuras y las relaciones sociales, sino asumirla como una expresión o manifestación de estas, en la cual se reflejan las formas que tienen tanto los sujetos como la sociedad de comprender el mundo que les rodea. La visualidad proporciona una forma de comprender y reconocer el entorno, no como algo limitado meramente a la función física y biológica del ver, sino a las estructuras y los discursos sociales, culturales, y políticos de una época.

Las prácticas visuales tienen un estrecho vínculo con representaciones sociales que generan impactos políticos. Un análisis crítico de las prácticas del ver implica directamente comprender los términos bajo los cuales se producen las pugnas por las representaciones y los efectos de estos en el campo de la cultura y la política. Dicha producción de representaciones se caracteriza “por su efecto decisivo en cuanto a las formas posibles del reconocimiento identitario – y por consiguiente en cuanto a la producción histórica y concreta de formas determinadas de *subjetivación* y socialidad” Brea (como se citó en Cristancho, 2017).

Cabe precisar que, desde las precisiones teóricas y conceptuales mencionadas, respecto a la comprensión de la cultura visual, se puede analizar las prácticas y producciones culturales que desembocan en procesos de difusión y formación de la cultura visual y de la cultura política. Incluso, se puede afirmar desde esta premisa, que la cultura visual llega a vincularse estrechamente con la formación de la cultura política y que esta relación se evidencia en documentales, que buscan generar algún tipo de impacto en el espectador con relación a algún hecho real.

Continuando con la discusión teórica y conceptual respecto a los Estudios Visuales, José Luís Brea (2005) hace una caracterización muy interesante respecto a lo que son dichos estudios y su importancia como un conjunto de saberes, prácticas y conocimientos que son relevantes y pertinentes dadas las características del mundo globalizado. Entre las primeras discusiones que presenta este autor, destaca como los Estudios Visuales no se constituyen en una especie de dogma

disciplinar, más bien los reconoce como un “escenario de aproximación transdisciplinar que potencia la comprensión crítica de su eficacia performativa” (Brea, 2005, p.6). En otras palabras, los estudios visuales partiendo de elementos propios de las humanidades y de algunas ciencias sociales, tanto en lo teórico como metodológico como el arte, la historia, la lingüística, la política, la antropología, entre otras; surgen de la idea de no ser estrictamente una parte constitutiva de algún dogma disciplinar, sino que buscan emerger “como estudios orientados al análisis y desmantelamiento crítico de todo proceso de articulación social y cognitiva del que se sigue el asentamiento efectivo de las prácticas artísticas como prácticas socialmente instituidas” (Brea, 2005, p.6).

Asimismo, los Estudios Visuales buscan identificar cómo desde la visualidad “se hace posible la transferencia social de conocimiento y simbolicidad por medio de la circulación pública de “productos culturales” promovida a través de canales en los que la visualidad constituye el soporte preferente de comunicación” (Brea, 2005, p.7). Para tal propósito, se rompe con la lógica de las disciplinas y sus muy marcados objetos de estudio, en especial en lo que refiere a lo artístico y a los demás elementos de análisis que hacen parte de la comunicación y la cultura, respecto a la producción simbólica y a la circulación de estos elementos por medio de una lógica visual preponderante.

Es por esto por lo que, en primer momento, para Brea (2005) los Estudios Visuales se constituyen como un aporte crítico sobre lo artístico o en palabras del mismo autor, como los “estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad” (Brea, 2005, p.7).

El esfuerzo de los Estudios Visuales no se limita a la crítica de la visualidad artística, a pesar de que parten de ella, sino que busca comprender otros fenómenos contemporáneos como la publicidad, la televisión y el cine. Entonces, apuesta por la construcción de un conocimiento propio que, de manera transdisciplinar, contribuya a la comprensión y análisis de la visualidad como

elemento constitutivo de la cultura. Desde esta caracterización concreta que hace Brea (2005) de los estudios visuales y su pertinencia queda de manifiesto respecto a la visualidad

Todo ver es, entonces, el resultado de una construcción cultural y, por lo tanto, siempre un hacer complejo, híbrido, podría ser el punto de partida básico sobre el que sentar el fundamento y la exigencia de necesidad de estos estudios. (Brea, 2005, p. 9)

La visualidad se hace presente como una herramienta fundamental que sirve para comprender la sociedad y la realidad desde esta perspectiva específica, ya que en dicho elemento se configuran relaciones complejas y variadas de poder. El análisis de las estructuras que determinan qué es visible y qué es cognoscible se configuran tanto de manera histórica, como política ya que los momentos y las relaciones de poder determinan los propios ejercicios del ver de una época determinada, es así como se configuran lo que el autor denomina “regímenes escópicos” los cuales contribuyen:

Decisivamente a historizar las condiciones de la vida social del ver, de lo visible, sino también respecto al eje de las diferencias culturales, de la propia multiplicidad de las modalidades del ver en sus modos de socialización específicos y diferenciales. (Brea, 2005, p.11)

Todo lo anterior, en escenarios de constante disputa e interacción de sentidos y significados dentro del campo de la producción cultural. Por eso, los Estudios Visuales, al crear sus propios discursos e interpretaciones, coadyuva a la comprensión de la realidad, no solo desde lo cultural y lo estético, sino desde lo político y lo histórico, contribuyendo a los “desarrollos del registro de la visualidad y los imaginarios circulantes” (Brea, 2005, p.12).

Visualizar esto, desde el contexto particular colombiano, específicamente desde los trabajos audiovisuales que genera el CNMH, permitiría que estos se configuraran como objetos de análisis de los Estudios Visuales. Ya que, en dichos documentales se manifiestan elementos propios de una cultura visual específica que busca presentar las imágenes en movimiento como una visión particular del conflicto, emitida por una organización, que contribuye a poner en circulación un discurso y unos referentes culturales sobre el ver entorno a la memoria histórica, el conflicto, las víctimas y la cultura política en Colombia. Aspecto que no está exento de entrar en disputas por el significado en relación con la misma problemática, incluso con los mismos discursos y referentes culturales que posean los espectadores previa y posteriormente como parte del proceso de formación y subjetivación que los documentales generen en ellos.

Es así como los productos culturales, en este caso los documentales, que difunde el CNMH, se constituyen como expresiones de cultura visual y así mismo son un referente fundamental para la comprensión de las prácticas culturales del ver respecto al conflicto, la violencia y la guerra en Colombia. Tal como lo describe Mitchell (2003) “La tarea verdaderamente importante es describir las relaciones específicas de la visión con las prácticas culturales particulares” (p.32). Bajo esta premisa y desde el enfoque de los Estudios Visuales, se busca comprender el papel que juegan las imágenes y la visualidad no desde el campo de la estética o del arte, sino en su rol social como parte de una perspectiva crítica.

En resumen, el objetivo principal que desde la lógica de los estudios visuales se pretende, es establecer una relación contextualizada del conflicto en relación con lo que sería una cultura visual del mismo y, posteriormente, a partir de cómo se manifiesta la cultura visual en los documentales, identificar procesos de formación de cultura política y de configuración de un régimen de visualidad propio del contexto colombiano.

1.3. Antecedentes Académicos e Investigativos de los Estudios Visuales

Para profundizar un poco más en la reflexión en torno a los Estudios Visuales, es pertinente realizar una breve descripción en cuanto a lo que han sido los estos como campo de estudio. Por tanto, es útil el aporte que hace Marta Cabrera (2014) quien hace un recorrido breve desde América Latina en torno al desarrollo de los Estudios Visuales como parte de una preocupación por el papel que desempeñan las imágenes en un producto cultural que desentrañan, no solamente lo que en ellas se presenta, sino que a su vez son representación y muestra de formas, ideas y concepciones de ver propias de una sociedad en un momento determinado. En su mapeo, la autora se concentra en indagar por la configuración y la emergencia de los Estudios Visuales en América Latina.

Como preámbulo a su presentación, Cabrera (2014) hace una generalización en cuanto a la manera en la que se comprenden y abordan las imágenes. En principio, citando a Mitchell, parte del hecho de que las imágenes requieren de una forma específica de lectura, donde la tarea o la mirada debe concentrarse en descifrar, decodificar e interpretar las imágenes (Cabrera, 2014, p.10). Ahora bien, “Las implicaciones de estos nuevos modos de interrogar las imágenes desbordan, paradójicamente, el espacio de las imágenes mismas, abren un interesante terreno de indagaciones inter y transdisciplinar para incluir nuevas preguntas” (Cabrera, 2014, p.10). Dichas preguntas van desde el papel que juega el espectador de las imágenes, la acción del ver como un hecho histórico donde se pueden hallar discursos que se enmarcan en relaciones de poder.

De manera general, Cabrera (2014) indica cómo estos elementos han sido parte constitutiva de las discusiones, debates e investigaciones en el campo de los Estudios Visuales en América Latina. Según describe, y citando a Jesús Martín Barbero, en cuanto a la preocupación en América Latina por el campo de lo visual, Cabrera (2014) menciona que éste ha sido comprendido como:

Una pieza central en un nuevo sensorium que se articula a lo largo de las décadas de los ochenta y los noventa a partir de la emergencia del discurso multicultural y del desarrollo de nuevos actores y formas de comunicación. (p.11)

Para ejemplificar lo dicho, Cabrera (2014) resalta el trabajo que hace Beatriz Sarlo, en: “Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina” del año 1994, en el cual, el análisis se concentra en “su crítica a artefactos y prácticas como el centro comercial, el videoclip y el “zapping” como formas de aproximación a la cultura y la política de la era menemista” (Cabrera, 2014, p.11). Este estudio muestra que prácticas como el “zapping” ponen en evidencia una experiencia de los espectadores en cuanto a una lógica narrativa televisiva, que se centra en los parámetros que establece la industria para la presentación de aquellas imágenes en un contexto donde lo que se busca potenciar es la libertad de mercado, y sobre todo la configuración de consumidores a partir de ser primero espectadores.

Como complemento, Cabrera (2014) también muestra una reflexión que toma de Néstor García Canclini, en la cual este autor se centra “en el desequilibrio en la organización transnacional de las representaciones e imágenes en las artes y las industrias culturales, postulando además la necesidad de pensarla juntamente con la configuración geopolítica de los saberes. Es decir, plantea cómo uno de los debates que circula en el contexto latinoamericano busca concentrarse en las imágenes como producto cultural que se debe pensar de forma política e histórica al interior de la construcción de saberes que se encuentran en disputa en la sociedad contemporánea.

Marta Cabrera (2014) destaca la importancia del aporte de Daniel Mato cuando señala que, debido a la circulación mayoritaria de la producción intelectual en lengua inglesa, cabe preguntarse por una postura y una identidad propia de la producción intelectual en lengua castellana adaptada al contexto y a las necesidades de la región. Para ello, este autor, plantea la necesidad de “incorporar

al campo académico otros tipos de prácticas de carácter reflexivo y que se relacionan con los movimientos sociales (feminista, indígena, afro latinoamericano, de derechos humanos, etc.) y/o con las artes” (Cabrera, 2014, p.11). Para la autora, lo anterior contribuiría a una práctica académica e investigativa particular que se concentre en América Latina y contribuya a la construcción de un cuerpo de conocimiento contextualizado y propio que parta de la comprensión de la visualidad y la cultura y que permita escenarios de análisis amplios.

En cuanto al uso de elementos teóricos, conceptuales y metodológicos, Cabrera destaca el aporte de los autores argentinos Elizabeth Jelin y Pablo Vila, Alicia D’Amico, en su trabajo “Podría ser yo: Los sectores populares en imagen y palabra” del año 1986, el cual describe un escenario durante la dictadura militar en Argentina y sobre él menciona que “es un ejemplo de una investigación que se desprende del mero análisis de las imágenes para usarlas más bien como modo de intervención, como una herramienta para estimular a los actores sociales a aprehender sus propias prácticas”(Cabrera, 2014, p.12). Dicho trabajo, junto a otros de autores de la misma corriente y parte del continente se caracterizan en vincular las imágenes, la memoria y la identidad como parte de un contexto histórico, político y cultural.

En el caso de Colombia, Marta Cabrera, cita los trabajos de Zenaida Osorio “Personas ilustradas: la imagen de las personas en la iconografía escolar colombiana” del año 2001 y “Haga como que: la violan, le pegan” del año 2007, los cuales se concentran en hacer un consolidado de elementos icónicos de “la vida cotidiana, textos escolares, noticias de periódicos sobre diversas formas de violencia contra las mujeres, a los que se sumaron revistas, libros de bolsillo y fascículos dirigidos a las mujeres” (Cabrera, 2014, p.12). Todo esto con el propósito de cuestionar aspectos como la raza, la clase y el género, los cuales hacen parte de la cultura local.

Sumado a estos, destaca los trabajos de José Alejandro Restrepo y de Silvia Rivera Cusicanqui en los que desde la perspectiva artística y sociológica se apuntan hacia “el sentido de

resignificar, relocalizar y reactualizar imágenes del pasado en el tiempo presente” (Cabrera, 2014, p.12). Es decir, según Marta Cabrera (2014), el trabajo de José Alejandro Restrepo “busca trazar continuidades y discontinuidades entre formas de violencia pasadas y presentes a partir de la contraposición de series de imágenes tanto históricas como contemporáneas” (p.12).

Por otro lado, el trabajo de Rivera Cusicanqui apunta a establecer cómo las culturas visuales pueden aportar a la comprensión de lo social. Por tanto, se puede apreciar como las preocupaciones de los Estudios Visuales se han adaptado al contexto latinoamericano y han contribuido a la comprensión social en escenarios culturales e históricos propios de los países de la región a partir de las imágenes en el que Rivera (2014) las “considera como un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla y que, en este sentido, ocultan conflictos culturales irresueltos, como el racismo y la desigualdad” (p.13).

Esta noción característica de quienes han concentrado su análisis en América Latina en relación con los Estudios Visuales, demuestra un marcado discurso en el que se pretende establecer en palabras de Cabrera (2014) “interpretaciones y narrativas sociales alternativas” (p.13) muy necesarias en un contexto latinoamericano donde la disputa por el sentido de la historia y la memoria es demasiado fuerte, en especial después del fin de las dictaduras civiles y militares, tanto así que lo artístico y lo cultural se convirtió en un espacio de fuga para las tensiones políticas que han vivido los países desde ese entonces. Esto ha facilitado que haya “un interés renovado por los estudios inter o transdisciplinarios de la imagen en la región, que se hace perceptible a partir del número creciente de publicaciones, foros y centros dedicados a este objeto” (Cabrera, 2014, p.13).

En el contexto de los Estudios Visuales en Argentina, Cabrera (2014) destaca los trabajos del Centro de Estudios de la Imagen Sans Soleil⁴ (CEISS) y del Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires (AAV). Así como los del equipo IRUDI que mantiene un análisis investigativo de la imagen desde una perspectiva de la historia del arte y la antropología.

De igual manera, la autora destaca el seminario de alfabetización audiovisual y formación ciudadana Tramas-Red que hizo parte de múltiples proyectos plateados por el área Educación de FLACSO Argentina, el Centro de Investigación y desarrollo de la educación⁵ (CIDE) de Chile y el Foro Educativo de Perú para la consolidación de una red regional de alfabetización audiovisual y formación ciudadana. Este proyecto resulta altamente significativo porque ofrece formación a los docentes en cuanto a medios, imágenes y ciudadanías, resaltando el papel formador que tienen las imágenes y la cultura visual dentro de los contextos latinoamericanos. El centro de las actividades en este proyecto ha girado en torno al debate sobre las dinámicas de producción, consumo y la circulación de imágenes y los desafíos para la educación frente al tema, vinculando preocupaciones de los Estudios Visuales sobre la posición del espectador con aspectos pedagógicos. Las principales discusiones que han surgido de este seminario se han materializado en los trabajos de autores como Inés Dussel, Daniela Gutiérrez, Carlos Monsiváis, Rossana Reguillo y Nelly Richard.

En Brasil, sobresalen los aportes del grupo de investigación interinstitucional INARRA⁶ (Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Culturais), el cual surge en el programa de

⁴ Institución que desde el año 2018 se une su trabajo al de Irudi, el cual es un equipo formado por investigadoras/es provenientes del campo de la Antropología y de la Historia del Arte, que tiene como objetivo abordar problemáticas referidas al estudio de la imagen desde el diálogo interdisciplinar.

⁵ El Centro de Investigación y Desarrollo de la Educación, CIDE, es un centro académico que realiza investigación y extensión, desarrolla innovaciones y propone soluciones educativas para Chile y América Latina, en el marco de la Universidad Alberto Hurtado. Desde esta posición contribuye a la producción de conocimientos y al diseño de políticas públicas, a la vez que promueve la participación argumentada de la sociedad y de sus actores en los debates y diseño de acciones tanto a nivel local como nacional y regional.

⁶ Asociado con el Programa de Posgrado en Ciencias Sociales de la Universidad Estatal de Río de Janeiro, fue creado en 1994. Desde entonces, ha estado trabajando en la capacitación de investigadores en el campo de la Antropología Visual.

posgrado de Ciencias Sociales de la Universidad Estatal de Rio de Janeiro. Dicho grupo de investigación parte de una reflexión de las narrativas y su papel en el campo de la antropología, buscando incentivar los estudios de las imágenes dentro del campo de la investigación social como parte de un proceso de implementación de nuevas metodologías. También se destacan los aportes que se hacen desde múltiples espacios de la academia brasileña como: el Laboratorio de Memorias y Prácticas Cotidianas (LABOME)⁷ de la Universidad Estatal Vale do Acaraú (UVA), el programa de Multimedia del Instituto de Artes y el Grupo de Trabajo Cultura Visual, Imagen e Historia, que realiza el seminario internacional de Cultura Visual e Historia de la Universidad de Campinas, el programa de posgrado en Artes Visuales de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro, el Grupo de Estudios Visuales y Urbanos de la Universidad Federal de San Pablo, el Laboratorio de Estudios de los Dominios de la Imagen del Departamento de Historia de la Universidad Estatal de Londrina y el programa de posgrado en Arte y Cultura Visual de la Universidad Federal de Goiás, entre otros.

En el contexto chileno, Cabrera (2014) resalta los aportes del Centro de Estudios en Antropología Visual, el cual centra puntualmente sus análisis en la representación desde una perspectiva antropológica para abordar la riqueza “visual de pueblos indígenas, las imágenes y la construcción del espacio doméstico” (Cabrera, 2014, p.15). Otros puntos de aporte a la discusión de los estudios visuales se dan desde la Revista Chilena de Antropología Visual⁸, el Centro de Estudios Visuales y la plataforma de trabajo Contrafoco, que según la autora tiene como eje la

⁷ es un archivo público de documentos orales y visuales, que respalda la investigación científica, vinculado al Curso de Ciencias Sociales del Centro de Ciencias Humanas (CCH) en la Universidad Estatal Vale do Acaraú (UVA).

⁸ La Revista de Antropología Visual (RAV) —anteriormente Revista Chilena de Antropología Visual— es una publicación de difusión científica en formato electrónico y en modalidad de publicación continua (Rolling Pass). La RAV es editada por la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, perteneciente al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

investigación, análisis y difusión de diferentes propuestas de reflexión contemporánea en torno a la imagen y su vinculación con los desafíos teóricos y metodológicos de las ciencias sociales.

En el caso mexicano sobresale en primer lugar, el aporte del Instituto Mora, que cuenta con una línea de investigación en estudios de la imagen, al igual que un Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, definido como un espacio colectivo e interdisciplinario dedicado a la investigación social con imágenes y publicaciones desde mediados de los años noventa. Este arroja como resultado el documento: *Imágenes e investigación social* el cual es compilado por Fernando Aguayo y Lourdes Roca. También sobresalen los aportes del Instituto de Estudios Críticos, que cuenta con una línea de estudios visuales, el Simposio Internacional de Estudios Visuales organizado por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Por último, la autora destaca que en la Universidad Autónoma del Estado de México se ha creado el primer programa que emplea la denominación “estudios visuales” en América Latina.

Desde otros escenarios de América Latina se pueden subrayar, según el mapeo que hace Cabrera (2014), las reflexiones que se tejen desde espacios como las maestrías en Antropología Visual de la Pontificia Universidad Católica de Perú, la maestría en Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar en Ecuador. Y en el caso colombiano, Cabrera (2014) cuenta cómo ha habido un creciente interés por lo que denomina la “antropología de lo visual” tal y como “la denominan Mónica Espinosa y Juana Schlenker en su presentación al dossier *Antropología (y lo) Visual* de la revista *Antípoda*, de la Universidad de los Andes” (p.16).

Para Cabrera (2014), este interés por la antropología visual se mueve en los campos del cine tanto documental como etnográfico, historia del arte y fotografía. También destaca en el caso colombiano el surgimiento de grupos de investigación como *Obtura: Grupo de Estudios en Antropología Audiovisual*, *Kino Pravda* (organizadores del Encuentro de Antropología Visual en 2007), ambos de la Universidad Nacional de Colombia, o el semillero de antropología visual

promovido desde la Universidad de los Andes. Incluso, menciona que en los últimos años se ha creado un considerable número de grupos de investigación que han optado por la denominación en Estudios Visuales, en el marco de los programas de Estudios Culturales tanto de la Pontificia Universidad Javeriana y de la Universidad de los Andes que han hecho un significativo aporte a la discusión en Colombia en cuanto los Estudios Visuales.

Desde otro punto, es viable destacar el trabajo que hace José Gabriel Cristancho (2014) en el artículo “La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política” porque da cuenta de su proceso de investigación doctoral haciendo un ejercicio significativo respecto al cine en Colombia y desde el cual se asumen referentes de diversos campos (educación y cultura política, historia de Colombia, memoria de la violencia política, estudios visuales, investigación sobre los estudios del sujeto y la subjetividad. Elementos que nutren la comprensión de los regímenes audiovisuales en el marco de la guerra, el conflicto y la violencia política.

El trabajo de Cristancho (2014) plantea un referente interesante y pertinente para el género audiovisual y para esta investigación por la caracterización que hace del cine. Aunque inicialmente, dicha caracterización no se diferencia a simple vista de la que se podría hacer del documental como parte del cine, sirve de referente en cuanto al contexto histórico, político y cultural que dan configuración a los regímenes de visualidad. El autor concibe que el cine contribuye a establecer regímenes que “por diversas prácticas sociales, culturales y políticas, se instauran como hegemónicas, sirviendo de patrón de las maneras de ver y de ser visto, de escuchar y ser escuchado, pero también que esos regímenes audiovisuales son objeto de disputa” (Cristancho, 2014, p.48).

De esta forma se esboza de manera general cuál ha sido el recorrido de los estudios visuales en América Latina durante los últimos años, se muestran algunas discusiones y aportes que estos han hecho a la comprensión de la realidad latinoamericana. Por tanto, y en coherencia con dichos

estudios e investigaciones cabe un espacio para investigaciones que desde un producto cultura y visual, como lo son los documentales, analicen las maneras en las que se presentan las formas de ver el conflicto, la violencia y la guerra en Colombia como parte de un proceso de comprensión histórica, cultural y política de la sociedad. Es decir que, desde los estudios visuales, es posible (tal como se han revelado en la región), reflexionar cómo desde los documentales audiovisuales, se presenta una forma específica de ver el conflicto como producto de una caracterización de la sociedad y la cultura actual, pensando en una sociedad futura que se asume desde una postura política.

1.4. El Régimen de Historicidad y La Historia del Tiempo Presente

Este apartado permitirá la comprensión de las discusiones históricas en cuanto a lo que se ha dicho hasta el momento de lo que es la imagen, la memoria, la cultura visual y los estudios culturales. Por esto es necesario indicar que en este campo surgen dos perspectivas que contribuyen significativamente a esta discusión, ya que establecen marcos de referencia desde la disciplina histórica. Tales aportes, son los de François Hartog (2007) y Hugo Fazio (1998) con propuestas como el Régimen de historicidad y la Historia del Tiempo presente respectivamente.

Estas apuestas teóricas resultan compatibles y complementarias porque aportan a la comprensión de productos culturales, como los documentales en el contexto de conflicto, guerra y violencia política que se ha extendido durante tantas décadas en el país. Es decir, la discusión histórica dada el objeto esta investigación es indispensable, teniendo presente que el enfoque que se le ha dado a ésta se centra en la memoria y los estudios visuales. Las apuestas historiográficas deben ser coherentes y complementarias para la comprensión posterior de la cultura política y sus

procesos de formación. Por tanto, se hace una reseña de dichas perspectivas en la que se identifican elementos útiles para el desarrollo de esta investigación.

En primer lugar, François Hartog (2007) expone que los regímenes de historicidad se han desarrollado como diversas formas de comprender la percepción y la creación de la historia. Cada época del desarrollo humano se caracteriza por unas formas distintas de asumir la relación con el pasado, el presente y el futuro, tanto en la percepción de las personas, como en la manera de comprender el conocimiento histórico. Así se configura una forma dominante de concebir la historia de cada momento de la humanidad, esto es a lo que el autor llama el régimen de historicidad. Este régimen “intenta brindar una herramienta heurística, que contribuya a aprehender mejor no el tiempo, ni todos los tiempos ni todo el tiempo sino, principalmente, momentos de crisis del tiempo, aquí y allá, justo cuando las articulaciones entre el pasado, el presente y el futuro dejan de parecer obvias” (Hartog, 2007, p.38).

El régimen de historicidad trata de ser un referente teórico y metodológico para aproximarse a la comprensión del tiempo que pueda ser aplicable en cada momento de la historia de la humanidad. Dicho régimen “pone a nuestro alcance una de las condiciones de posibilidad de la producción de historias: según las relaciones respectivas del presente, del pasado y del futuro, ciertos tipos de historia son factibles y otros no” (Hartog, 2007, p.39).

Por otra parte, el régimen de historicidad en cada uno de sus momentos, y en este caso particular, un régimen de temporalidad específico para la comprensión de la historicidad del conflicto en Colombia es una herramienta que sirve de marco interpretativo de las relaciones sociales en torno a la comprensión del tiempo y a la estructuración de discursos y narrativas históricas. No obstante, como dice Hartog (2007) el régimen de historicidad:

Nunca ha sido una entidad metafísica, descendida del cielo y de alcance universal. No es más que la expresión de un orden dominante del tiempo; tejido a partir de diferentes regímenes de temporalidad, es, para terminar, una manera de traducir y de ordenar las experiencias del tiempo –maneras de articular el pasado, el presente y el futuro- y de darles sentido. (p.132)

Así mismo, la forma en la cual se construye y se presenta un discurso histórico y de la memoria en relación con el conflicto, puede configurarse a su vez como una forma de régimen de historicidad que pretende poner a circular una serie de elementos históricos para dar forma a una perspectiva específica y discursiva de comprender la historia en el presente. Además, como parte de la definición de un posible régimen propio de temporalidad del conflicto en Colombia que se deriva de los documentales del CNMH, al retomar lo planteado por Hartog, cuando define el régimen de historicidad contemporáneo y la relación de la memoria con el conocimiento histórico. Definición en la que la memoria cobra sentido y es de vital importancia en un régimen de temporalidad del presente, y a su vez emerge como forma de direccionar lo que sería el estudio y la investigación de la historia en la actualidad, que en palabras de Hartog (2007) permite “recurrir a la memoria para renovar y ensanchar el campo de la historia contemporánea” (p.151). Además, esta comprensión de un régimen de historicidad del tiempo presente que parte de la memoria, no solamente rinde cuenta de los hechos históricos, sino que lo hace de la forma en la cual se comprende el presente, de ahí se deriva su importancia al momento de ser estudiado.

Así es que la historia del tiempo presente surge como una manera de comprender e investigar la historia en un régimen de historicidad contemporáneo y actual. Debido a que, al ubicar la memoria en primer lugar, ésta se configura como una forma diferente de hacer historia, distanciándose del régimen moderno. La reconstrucción de la memoria histórica del conflicto no

solamente representa una forma distinta de asumir la historia, sino que muestra una forma diferente de investigarla y hacerla. Para comprender mejor esta situación, cabe resaltar una afirmación Pierre Sauvage, (como se citó en Fazio, (1998) en relación con lo que plantean como la Historia del tiempo presente, pues “no es solamente un campo nuevo de investigación que se añade a los otros períodos ya existentes debido al irremediable avance del tiempo, sino que es un nuevo enfoque del pasado que sirve al conjunto de historiadores” (p.47).

En consecuencia, se debe comprender la historia del tiempo presente como una manera de asumir, estudiar e investigar la historia, la cual demarca de una forma específica cuál es el camino que trae al presente y todas las implicaciones que el pasado tuvo en la construcción de dicho presente complejo. El cual es urgente y, que así mismo, fundamenta maneras de comprensión que permiten establecer una continuidad entre el pasado, presente y futuro. Esto es, cómo se comprende el presente, a partir del pasado para proyectar el futuro, de tal forma que la perspectiva de la Historia del tiempo presente, al ser un enfoque investigativo y metodológico propio de la actualidad hace un aporte significativo a la configuración de un régimen de historicidad contemporáneo.

Desde esta perspectiva, la historia del tiempo presente arroja como resultado un discurso o apuesta de memoria histórica que se presenta hoy en día en Colombia y que es el resultado de dos necesidades fundamentales según Fazio (1998) para la comprensión de la realidad de nuestro país: “una exigencia historiográfica y una necesidad social” De manera que, el estudio de lo que pasó y de cómo este pasado pervive actualmente en la memoria de la sociedad y de los sujetos, es más que pertinente porque permite hacer una reconstrucción de memoria histórica, sino que evidencia un régimen historicidad visual propio de esta época. El cual se manifiesta a través del producto cultural denominado documental, una forma específica de ver la memoria histórica como parte de una época particular.

En el caso colombiano, según Fazio (1998), la manera en la que el pasado se hace presente a través de la memoria, sólo puede comprenderse si se asume como una relación de larga duración histórica. Sin embargo, debe hacerse a partir del avance agigantado de los medios de comunicación y sus tecnologías, que han proporcionado una inmensa base de información y una serie abundante de herramientas para el registro y sistematización inmediata de los hechos, memorias y testimonios que llegan a manifestarse a través de productos culturales como el documental. Es aquí, donde el género documental, como expresión audiovisual y masiva, cobra importancia para el CNMH como escenario de convergencia de esta discusión. Ya que recoge tanto la preocupación contemporánea por la historia, como la difusión de la memoria a través de contenidos audiovisuales que hacen parte de un producto cultural y en los que se percibe la importancia de la visualidad en la época actual.

Esto ha contribuido a que la relación entre pasado y tiempo presente tenga unas condiciones específicas que ha puesto a los historiadores en otros caminos investigativos y metodológicos. Esto permitió que “los historiadores pudieran superar el “trauma” de los archivos y comenzaran a trabajar sobre temas contemporáneos” (Fazio, 1998, p.49). Lo anterior aplicado al contexto colombiano, lleva a la posición de asumir la historia y la memoria como un estudio del ahora como una forma de asumir la historia del tiempo presente, donde las fuentes vivas pueden darle otra perspectiva a lo que los registros y los documentos muestran como versión de la historia. “En este sentido, se puede argumentar que la historia del tiempo presente es también la resultante de profundas transformaciones que están alterando los patrones sobre los cuales se cimienta la sociedad actual” (Fazio, 1998, p.50). Y que fácilmente pueden asociarse a la configuración de un régimen de historicidad del conflicto en Colombia que describe la percepción de una historia que se hace presente a través de la memoria y posteriormente a través de su difusión en documentales.

En este sentido, el objetivo del CNMH mantiene coherencia con las palabras de Fazio (1998) cuando define que:

El interés por el presente debe ser una perspectiva de análisis que involucre a la historia como proceso y conocimiento, que nos permita volver a ubicar a nuestro presente en el trinomio pasado, presente y futuro [...] en este sentido, la historia del tiempo presente, al tiempo que es una perspectiva de análisis de lo inmediato, también debe considerarse como un período. (p.50)

La historia del tiempo presente es una necesidad social, no sólo para la reconstrucción de la memoria histórica del conflicto, sino para entender las fuerzas que definen, dan sentido al pasado y que serán los cimientos del futuro. Esto sustentado por Fazio (1998) cuando enuncia que “la historia del tiempo presente no sólo es una inquietud de los historiadores, sino una necesidad social que nos debe permitir entender las fuerzas profundas que están definiendo nuestro abigarrado presente” (p. 51). Además, dicha necesidad social debe partir de comprender solo los acontecimientos, también debe hacer hincapié en los elementos estructurales: políticos, económicos y culturales que le dieron forma al presente que está marcado por el periodo de conflicto en Colombia.

Desde otra arista de lo enunciado por Fazio (1998) se encuentra que “el acontecimiento debe inscribirse en una determinada duración. La historia del tiempo presente es una historia de la duración” (p.53). Y que el periodo, se entiende como una duración se caracteriza por representar una serie de acontecimientos los cuales se encuentran delimitados por un referente de tiempo y espacio. Así mismo, la duración significa el tiempo vivido, el tiempo experimentado, el sentimiento subjetivo de actuar y elegir y de los límites que presionan la acción y la elección. Es decir, la

subjetividad y la memoria de quienes vivieron, presenciaron y padecieron dicho periodo se constituye en uno de los elementos fundamentales para la comprensión presente de tales sucesos.

Llegado a este punto, se halla una nueva relación entre memoria e imagen, ya que, al analizar desde el presente las formas subjetivas de comprender los procesos históricos, políticos, sociales y culturales. La imagen cobra sentido y al ser un ejercicio de memoria se constituye en un vehículo de construcción, en una de las expresiones más importantes mediante la cual se manifiesta la memoria, y al ser dicha memoria la manifestación del recuerdo en contextos de violencia política y el conflicto en Colombia, se eleva a establecer un marco de comprensión social de las relaciones históricas, políticas, sociales y culturales.

De ahí que, el vínculo entre historia, memoria e imagen se convierta prácticamente en una perspectiva potencial, sobre todo cuando se trata de hacer acercamientos investigativos de hechos de violencia política que se mantienen vigentes y vivos en la memoria presente de los sujetos. Pues a partir de esta se podrá dar forma a una comprensión que aluda a la visualidad y ayude al entendimiento y reflexión de lo acontecido. Así como lo describen Feld y Stites (2009) al retomar lo planteado por Andreas Huyssen (2009):

Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total. (p.15)

Por ende, el vínculo obligatorio entre historia, memoria e imagen como forma de hacer un acercamiento a lo que se comprende por historia del tiempo presente y por el régimen de historicidad, resulta ser una sociedad que en principio podría poner en contradicción a dos formas

distintas de comprender el tiempo epistémicamente hablando, tal y como lo plantea Andreas Huyssen (2009):

La historia, con su supuesta objetividad y conciencia crítica, parecería estar del lado del lenguaje y de una correcta comprensión del tiempo humano; la memoria, con su fragilidad y falta de confiabilidad, del lado de la imagen y del espacio. Huyssen (como se citó en Feld y Stites, 2009, p.17).

Sin embargo, Huyssen (2009) menciona que “la historia y la memoria pueden pertenecer a registros discursivos diferentes, ninguna de las dos puede ser categóricamente separada de la otra” (p.17). Es decir, que en una configuración de un régimen de historicidad del tiempo presente y en su posterior comprensión, es fundamental la relación entre historia, lenguaje, imagen y espacio. Esto sustentado bajo el mismo autor, en el hecho de que las palabras y las imágenes no existen por sí mismas. Son creadas con objetivos específicos por sujetos inmersos en un contexto social e histórico.

Esta situación descrita tiene una profunda tensión ya que “toda política de la memoria estará cargada de desacuerdo y conflicto. Jamás habrá una memoria colectiva única y totalizadora de ningún evento histórico traumático” Huyssen, (como se citó en Feld y Stites, 2009). Es así como el vínculo entre esta connotación política de la memoria y la configuración comprensiva de un régimen de temporalidad y de visualidad específico del conflicto y la violencia en Colombia, no tiene la pretensión de objetividad pura, hablando específicamente del CNMH, ya que ésta como resultado de una política pública en relación a la reconstrucción de la memoria histórica de las víctimas, no escapa de disputas por el significado en la interpretación de los hechos, de la memoria y de la forma de visualidad en la que se presenta el conflicto.

1.5. El Régimen de Visualidad y La Formación de la Cultura Política

Partiendo de la concepción del régimen de historicidad y de lo que se entiende por cultura visual, se puede concebir la idea de un régimen de visualidad como un elemento que reúne estas dos categorías para dirigir su análisis directamente a la investigación de procesos, donde lo visual es el referente principal de la difusión de la memoria y la formación de la cultura política. Por esto mismo, se plantea que dicha relación es latente y evidente en productos culturales tales como los documentales. De esta forma, Inés Dussel (2008) introduce el concepto de régimen de visualidad como un elemento importante dentro del análisis de la imagen, la memoria y la cultura política y, a su vez, estos elementos entran a formar parte del desarrollo de investigaciones asociadas a estos elementos conceptuales definiendo un campo de acción potencial.

Hay otra línea de trabajo en la investigación histórica - que identifica el problema de las tecnologías de la visión y de los regímenes de visualidad como un problema central para investigar. Ésta es una línea especialmente fértil de indagación. Esta línea inscribe a las imágenes en campos de lo visible y lo invisible, en configuraciones epistemológicas y políticas, pero también en disposiciones de la sensibilidad, que merecen ser atendidas. (Dussel, 2008, p.3)

Desde este concepto, en el régimen de visualidad se configura un sujeto que se compone de dos elementos fundamentales: de la capacidad de ver o mostrar y de los discursos sociales que determinan esas formas de ver o mostrar. Es decir, se configura un régimen de visibilidades, de formas específicas de ver. Lo que permite entender que analizar dicho sujetos y regímenes nos

lleva a cuestionar qué se ha vuelto visible e invisible. De esta manera, la afirmación anterior, respecto a los regímenes de visualidad planteados por Dussel, establece una relación estrecha e inherente con la idea de formación y de cultura política. Expresada en lo que ella enuncia respecto a que “los regímenes de visualidad son configuraciones que contienen elementos políticos, epistemológicos, estéticos, éticos, y que suponen una pedagogía” (Dussel, 2008, p. 4).

Los regímenes de visualidad poseen aspectos en común con los elementos que componen la cultura visual y la cultura política. Sin embargo, como forma de complementarse y complejizarse toman el carácter histórico que le da asociarse con el concepto de régimen de historicidad propuesto por Hartog (2007). En este, lo visual trasciende, desde esta perspectiva, más allá de lo cultural y pasa a formar parte de lo histórico, lo político, lo ético y lo pedagógico en relación con las formas de ver en determinados momentos temporales y espaciales de las sociedades. Desde ahí es que, los regímenes de visualidad presentan implícitamente relaciones de poder propias de un contexto social, cultural, histórico y político, haciendo del ver un hecho histórico donde se encuentran inmersas relaciones de poder tal y como lo describe Cabrera (2014)

Lo anterior debido a que las imágenes y la visualidad cuentan con una marcada capacidad de “producción de realidad, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes -hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos” (Brea, 2005, p.9). Situación que genera, grandes impactos políticos, aportes a la conformación de factores identitarios y “el engranamiento de lo que es visible, como de lo que es pensable y cognoscible, con la constelación de elementos que constituyen la arquitectura abstracta de un orden del discurso dado, de una episteme” (Brea, 2005, p. 11).

La arquitectura abstracta de la cual habla Brea (2005) no sólo hace referencia al discurso en sí literal, si no que buscan trascender a los imaginarios de lo hegemónico y lo contra hegemónico. Es decir, el escenario también es político y al hablar de productos culturales de tipo visual, de manera inherente se habla de una cultura que se encuentra adscrita a formas específicas de concebir la política. Por tanto, es relevante la definición que proporciona Marta Herrera (2005) dada su coherencia con la argumentación hasta ahora dada, pues expresa que esta es:

El conjunto de prácticas y representaciones en torno al orden social establecido, a las relaciones de poder, a las modalidades de participación de los sujetos y grupos sociales, a las jerarquías que se establecen entre ellos y a las conformaciones que tienen lugar en los diferentes momentos históricos. (Herrera, Pinilla, Infante y Diaz, 2005, p.34)

Sí se analiza detalladamente la definición que aporta Herrera, *et al.*, (2005) en relación con el concepto de cultura política, se puede reconocer el vínculo que guarda el concepto, con los demás elementos conceptuales hasta ahora expuestos: cultura, memoria e imagen, las relaciones políticas y las relaciones sociales de poder en un tiempo y espacio específicos. Se puede identificar dicha relación, en primer lugar, desde la sobresaliente connotación política al hablar de relaciones de poder, modalidades de participación, de jerarquías, entre otras. El elemento cultural, se reconoce cuando menciona las prácticas y representaciones, los cuales se han venido desarrollando hasta el momento en esta propuesta investigativa sobre los documentales del CNMH, desde la perspectiva de los estudios culturales y visuales en cuanto a la memoria y la imagen.

En segundo lugar, se identifica al decir que estas prácticas y representaciones toman lugar en diferentes momentos históricos y de esta manera se reconoce que, según el tiempo, el espacio y las relaciones sociales, éstas toman unas formas únicas y específicas, dando así sustento desde

planteado por Hartog (2007) en cuanto al régimen de historicidad, y a lo planteado por Dussel (2008) en correspondencia con el régimen de visualidad propio de una época específica.

Retomando lo planteado por Dussel (2008), al ser el régimen de visualidad un elemento propio de la cultura política, que encuentra espacio dentro de la reflexión pedagógica surge indefectiblemente la necesidad de comprender cuáles son los procesos de formación de cultura política que se agencian en los sujetos a través de la difusión de productos culturales que pretenden hacer exposición del momento histórico, tal y como sucede en el caso del género documental.

Por consiguiente, desde este aporte teórico se puede comprender que una narrativa audiovisual como el documental, es un producto cultural, en el que se evidencia que la memoria al ser narrada se constituye en un elemento que configura dimensiones, discursos, prácticas y representaciones de la experiencia política de los sujetos. Desde allí, al ser los documentales un producto cultural con marcadas pretensiones históricas y políticas que derivan del papel relevante que se le da a la memoria y la imagen se puede inferir que de forma inherente poseen una potencialidad que contribuye al desarrollo de la formación en cultura política.

Según Ana María Arias y Sara Victoria Alvarado (2015) la narrativa audiovisual, puede definirse como una expresión y/o manifestación que le posibilita tanto a quienes relatan como a los espectadores “dar sentido a sus vidas”. La acción de narrar y de ser el receptor de dicha narración trae consigo la elaboración de un discurso que se encuentra vivo y permeado por lo social y lo cultural en determinado momento histórico, en el cual la resignificación de la experiencia es activa y constante. Por consiguiente, se le otorga sentido al pasado vivido y permite elaborar y reelaborar la percepción y la reflexión, es decir, todo este proceso deriva en un proceso de formación de la cultura política del sujeto como resultado de la difusión de la narrativa audiovisual.

Es así como los sujetos, tanto quienes producen como quienes reciben la narrativa audiovisual, posibilitan y agencian procesos de formación acorde a las experiencias presentadas y

vistas. Retomando, el aporte conceptual de Runge y Garcés (2011) en cuanto a la categoría de formación, se encuentra que la experiencia, en el caso de los documentales como experiencias audiovisuales, se entrelaza con la de los sujetos inmersos en dicho producto cultural, principalmente en los realizadores y los espectadores. Quienes en torno al documental se sumergen en una realidad histórica, política y social compleja y así mismo, ponen de manifiesto la capacidad de las personas de formarse ya que estas pueden “crear, recrear, producir, reproducir la sociedad donde se pueden llevar a cabo los procesos de internalización, individuación, socialización, y subjetivación y aculturación” (Runge, 2011, p.5).

A través de los documentales se genera un discurso de la experiencia política e histórica, que se manifiestan en las memorias e imágenes y en el caso particular de la guerra y el conflicto armado en Colombia, son narrativas audiovisuales claramente políticas que dan cuenta de una cultura y un momento histórico específico. Dicho de otra manera, estas narrativas se constituyen como expresión de una cultura política que como resultado de la experiencia pretende derivar en procesos formativos del sujeto espectador dentro de un marco de comprensión y análisis de la cultura política.

La difusión audiovisual de la memoria histórica por medio de documentales abarca implícitamente la concepción de una cultura política específica, asociada a la percepción y comprensión del conflicto y la violencia en Colombia que se origina en una institucionalidad, como es el caso del CNMH. Institución oficial, en la cual la memoria histórica se convierte en un escenario de disputa entre las prácticas, las representaciones, las relaciones de poder y las formas de participación de los sujetos, las cuales se expresan a través de la memoria y de la imagen en aras de contribuir con la formación de una cultura política específica.

En relación con la cultura política, tampoco se puede afirmar que sea unívoca a la sociedad colombiana, sino que se convierte en un escenario en disputa en el que CNMH coopera con una perspectiva específica, la cual pretende difundirse por medio de documentales e imágenes. Dicha difusión, al mostrar una perspectiva y una visualidad específica del conflicto y de la memoria, permite afirmar que uno de los objetivos del CNMH es contribuir al establecimiento de una perspectiva visual propia del conflicto con un propósito intrínseco de formación de la cultura política en los espectadores, tanto desde la investigación de dicha institución como del género documental, o sea, contribuir a la configuración de un régimen de visualidad propio del conflicto, la guerra y la violencia política en Colombia en un contexto actual.

A manera de conclusión, se afirma que comprender la visualidad proporciona una perspectiva en la cual las imágenes se convierten en parte constitutiva de la memoria y al estar presentes en este tipo de contenidos de carácter histórico y político, hacen del documental una expresión y manifestación de una cultura política que pretende ser difundida entre los espectadores con una amplia intención formativa. Es así como, gracias a la relación entre memoria e imagen y de la forma cómo estas se ponen de manifiesto en los documentales, se puede identificar la disputa por el significado de la memoria histórica, y la formación de cultura política.

1.6. El Documental como vehículo potencial de la Memoria, la Historia y la Cultura

Política

Desde el Centro Nacional de Memoria Histórica se ha optado por darle un papel significativo al documental, al tomarlo una forma de presentar y de difundir los resultados de los procesos investigativos que allí se adelantan. Así mismo, esos documentales son elementos constitutivos de la visión que se tiene por parte de esta organización respecto a la memoria histórica del conflicto y

la violencia en Colombia. Comprender las características estructurales del documental en términos generales y algunas de las discusiones teóricas que existen en relación a él, como manifestación de una forma específica de visualidad que pretende trascender, como mínimo, a una dimensión social, resulta en la configuración de un espacio para el análisis de la visualidad que en dichos documentales se presentan.

Lo que se conoce del documental como género audiovisual está enmarcado en el género de cine documental. Es decir que, las narrativas, las estructuras visuales, las puestas en escena, entre otras, del documental como género cinematográfico no van a diferir considerablemente en relación con el cine de ficción convencional. El documental por su estrecha relación con el cine de ficción va a atribuirse una serie de señalamientos en cuanto a su lugar y papel en la relación que sostiene este género con la realidad que representa. En palabras de Nichols (1997) el documental se va a caracterizar por tener cierto grado de afinidad con otros discursos no ficcionales y se va a denominar como “discursos de sobriedad” los cuales hacen referencia a enunciados propios de la ciencia, la economía, la política, la religión, la educación, entre otros. Estos se caracterizan porque “pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias” (p.32).

Por tanto, el género documental busca salir de lo ficcional del cine para encuadrarse en una función social que le permita alterar y generar discursos, acciones o posturas en torno a una temática o problemática específica. Según Nichols (1997) tales discursos de sobriedad pretendidos por el documental buscan una relación directa con la realidad ya que “a través de ellos se hace que ocurran cosas. Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad” (p.32). De esta forma, queda develado, por parte del autor, la pretensión del género y lo pone en un escenario en el que, por defecto, la difusión de contenido audiovisual, por la vía del documental,

inevitablemente busca generar procesos formativos de reflexiones y acciones en los planos de lo social y lo subjetivo en los espectadores.

Esos procesos formativos, según Nichols se producen cuando se pone a los espectadores frente imágenes propias del mundo histórico, se les enfrenta a “cuestiones sociales y valores culturales, problemas actuales y sus posibles soluciones, situaciones y modos específicos de representarlas” (Nichols, 1997, p.13). Es a partir de dicho uso de las imágenes que se contribuye a la formación de una memoria y conciencia colectiva propia de la realidad social, cultural e histórica de los sujetos. Difundiendo así los documentales “perspectivas sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretaciones de los mismos” (Nichols, 1997, p. 13). En los que generan y posibilitan un agenciamiento formativo en las subjetividades políticas de los espectadores particularmente.

El documental entonces se ha constituido en una interpretación de lo real y en fuente de conocimiento, porque al centrarse en hechos acaecidos en el mundo histórico obtiene cierto estatus de legitimidad como prueba de la realidad y también como fuente de conocimiento e información. Es decir, se configuran en un primer momento como las pruebas visibles para la defensa social y la transmisión de noticias. Esto a su vez se entiende cuando este autor afirma que “los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos como creemos que otros lo encuentran” (Nichols, 1997, p.14). En este orden de ideas, el documental al configurarse como una representación de un hecho o realidad vivida o percibida de forma colectiva obtiene un lugar importante en la sociedad como fuente y herramienta de aproximación a la realidad. Lo que plantea al público una gama significativa de cuestiones historiográficas, legales, filosóficas, éticas, políticas y hasta estéticas.

Además, ante la pretensión intrínseca que tiene el género documental en cuanto a su legitimidad como vehículo objetivo de la realidad social, este aparece como un producto cultural con función social y estética, al buscar trastocar de alguna manera al espectador creando en él reflexiones o acciones que le permitan hacerse partícipe, o por lo menos enterarse de la situación observada. Esto también se da gracias a lo expuesto por Nichols (1997) al afirmar que:

Los documentales ofrecen placer y atractivo mientras que su propia estructura permanece prácticamente invisible, sus propias estrategias retóricas y opciones estilísticas pasan en gran medida desapercibidas. Un buen documental estimula el diálogo acerca de su tema, no de sí mismo” (p. 14).

Por otra parte, según este autor el documental da respuesta a razones sociales de las que estamos enterados de un modo consciente, sin ser reconocido a plenitud, o por lo menos no como un discurso en igualdad de condiciones, dentro de lo que se denominan como “discursos de sobriedad” debido a su estructura estética y audiovisual marcada profundamente por el cine de ficción tanto de nivel comercial como artístico. Por esta razón, muchos documentales no gozan de “una posición de igualdad con respecto al ensayo escrito o el libro, el informe científico o el reportaje” y “no logran deshacerse del molesto juego de sombras de la ficción” (Nichols, 1997, p.33).

Resulta entonces inevitable, desde una mirada superficial, asociar el cine documental con el cine de ficción, debido a que al pertenecer al mismo género audiovisual “en muchas ocasiones, se da por sentado que las categorías y criterios adoptados para el análisis del cine narrativo pueden transferirse sin problema al documental, con, quizá, algunos cambios de menor importancia” (Nichols, 1997, p.15). Esto hace parte de una mirada reduccionista del género documental, pero

cabe y es pertinente hacer la respectiva aclaración y diferenciación ya que, como bien lo describe Nichols (1997) “una mirada documental puede plantear cuestiones muy diferentes de las de una mirada de ficción” (p.15).

En una concepción básica del género documental éste se diferenciaría del cine de ficción en la medida en que busca mostrar una situación propia del mundo real con un propósito informativo y/o formativo, dejando en un segundo plano el propósito de entretenimiento y espectacularización propio del cine de ficción que se difunde a través de medios comerciales. Para ello, el documental debe valerse de procesos investigativos complejos y estructurados, asociados a lo que anteriormente se mencionó como “discursos de sobriedad”. Es decir, en su propósito de pretender tener el rango de informe científico o de reportaje, acude a metodologías investigativas propias de las ciencias o del periodismo. También se puede llegar a problematizar al documental desde la perspectiva periodística a través de un producto propio del campo conocido como el reportaje, sobre todo cuando estos se encuentran ligados a hechos políticos e históricos.

El reportaje se conoce como una forma de periodismo de investigación de acontecimientos que posteriormente se difunden mediante imágenes fijas o en movimiento para respaldar investigaciones, principalmente como testimonios o evidencias. Al abordar periodísticamente hechos de violencia política, se requiere de un marco investigativo y de comprensión mucho más amplio por parte del investigador, porque de lo contrario, se puede servir a intereses políticos o económicos inmersos en el conflicto. Es decir, se pierde la pretensión de legitimidad y objetividad, esto se conoce como el concepto de periodismo incorporado el cual es descrito por Judith Butler (2009).

El “periodismo incorporado” sirve de ejemplo para definir una problemática más general que gira en los elementos audiovisuales en contextos mediáticos. Butler (2009) la denomina como “el fenómeno de la representabilidad” pues pone en evidencia la parcialización de algunos

realizadores e incluso investigadores, quienes la ejercen ya sea por desconocimiento de los procesos históricos o sociales o porque buscan afanosamente ingresar en la zona de influencia de los discursos hegemónicos.

“El fenómeno de la representabilidad” según Butler (2009), es un campo estructurado que se da entre lo que se difunde audiovisualmente y lo que se permite y se construye desde la perspectiva de los realizadores, en la que resulta fundamental lo que se visibiliza e invisibiliza en un montaje escenográfico de carácter subjetivo porque los realizadores representan y pretenden mostrar, desde una lógica específica un fragmento de realidad. De esta forma, en el caso específico de los documentales del CNMH, sí se busca dicho “fenómeno de la representabilidad”, como una forma de problematizar e identificar cómo estos documentales pretenden representar la realidad en un marco de conflicto y violencia política en el cual son inevitables las disputas discursivas y visuales dentro del campo de la memoria y la historia.

Por consiguiente, el documental como género audiovisual acarrea con una serie de cuestionamientos similares a los del formato cinematográfico de entretenimiento y del formato periodístico. Lo cual permite pensar que son problemáticas comunes en todo producto cultural que pretenda dar cuenta de la realidad respecto a hechos con connotación política, cultural e histórica. Dichos cuestionamientos deben ser tenidos en cuenta al momento de abordar los documentales como objeto de investigación, ya que los problemas de ficcionalización y de representabilidad se manifiestan frecuentemente cuando se caracteriza el documental. Esto debido a que, a pesar de su pretensión de objetividad respecto a la realidad, se encuentra muy lejano de esta dada su condición de producto cultural.

Lo enunciado en el apartado anterior se complementa con el aporte que hace Feld (2009) al proporcionar una serie de cuestionamientos que permiten evidenciar dichas problemáticas de apreciación de lo audiovisual que son aplicables al género documental, que incluso son coherentes

con los cuestionamientos que se hace desde los estudios visuales a este tipo de representaciones. Tales cuestionamientos los plantean Feld y Stites (2009) ¿Por medio de qué imágenes se hicieron visibles?, ¿qué estrategias se utilizaron para legitimarlos y darles valor de verdad?, ¿qué sentidos generaron acerca del pasado? Estos, permiten recoger formas de problematizar el documental desde una perspectiva que agrupe lo cinematográfico, lo periodístico y lo televisivo y qué serán tenidas en cuenta a la hora de hacer el respectivo análisis de los documentales del CNMH.

Por último, se presenta el documental como una representación estética que permite mostrar situaciones de la sociedad que en contextos de violencia da un trámite tanto individual como colectivo. Tal y como lo describe Fortuny: “El arte ha resultado un modo de tramitar individual y socialmente las violencias [...] produciendo artefactos que conjugan lo estético y lo político, las memorias y la historia” (Fortuny, 2014, p.11). Así es como entran en escena aparte de lo estético, lo político y la memoria, porque la imagen se convierte en el vehículo de unas formas específicas del ver. Lo estético se manifiesta a través del documental por medio de la forma en que las imágenes pueden mostrar, generar acciones y reflexiones. Dese allí es que se presenta en forma estética el propósito del documental y se viabilizar la posibilidad de que ponga en el escenario alguna situación o reflexión en torno a la realidad que se pretende mostrar de manera simbólica.

Se debe profundizar en la discusión en cuanto a la función y a la estructura del documental mismo. Se requiere entonces una amplia profundización propiamente del género documental, su estructura y su estrecho vínculo con la memoria y el tiempo histórico. Resulta pertinente mencionar otras inquietudes propuestas por Nichols (1997) en cuanto al vínculo de estas categorías con el género documental en relación a las reflexiones y/o acciones que se pretende generar en los espectadores que servirán de introducción a la dicho discusión :

¿Qué relación entre conocimiento y placer que difiere de la ficción narrativa propone el documental? ¿Cómo se deben utilizar las historias orales o el testimonio de los expertos? ¿Qué criterios deben regir la objetividad, la selección y ordenación de hechos, las voces de autenticación y el procedimiento interpretativo? ¿Cuáles son las responsabilidades del realizador para con su público y sus temas? ¿Cómo debe este justificar su presencia y efecto, no sólo detrás de la cámara sino también delante de otra gente, en tanto que alimenta confianzas que posteriormente puede traicionar? (Nichols, 1997, p.15).

Vistos en profundidad, los cuestionamientos planteados por el autor sobre el papel que desempeña el documental en la sociedad, se puede afirmar que pretenden distanciarse de la narrativa del cine de ficción, reivindicando la función que tiene el género documental como “discurso de sobriedad”. Por otra parte, al preguntarse por la forma en la que se pueden presentar las historias orales y los testimonios tanto de personas que vivieron o presenciaron las experiencias como de los expertos, se abre la puerta hacia la comprensión que juega el género como vehículo de la historia, la memoria, el conocimiento y la reflexión de los hechos. Así mismo al indagarse, por la objetividad, la selección y la ordenación de los hechos y la interpretación, se ponen en acción la noción de moralidad y de cultura política porque buscan generar un efecto en el espectador, inevitablemente esta reflexión atraviesa nociones socialmente complejas cuando manifiesta su preocupación en cuanto a responsabilidades con el público y los temas presentados. También, al disertar en cuanto al qué mostrar en cámara, contempla la importancia de las discusiones en torno a la visualidad y la imagen inmersa en la complejidad del análisis del género documental.

Por ejemplo, según Nichols (1997) “las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad; las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas” (p.39). Los

documentales se constituyen en elementos que configuran unas discursividades de tipo visual, político e histórico, al igual que otros discursos que pretenden comprender la realidad, mantienen una responsabilidad que se caracteriza por “describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva” (Nichols, 1997, p.40). Por tanto, la representación que se hace de lo social desde el documental, a pesar de ser este un género muy ligado al cine de ficción se centra en la representación de una realidad social, en imágenes basadas en “discursos de sobriedad”.

El documental como género presenta una serie de elementos que Nichols (1997) describe en cuanto a su composición, elementos, estructura y tipos. En primera instancia, menciona que el documental como “concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades” (p. 41). No obstante, ante la falta de teorización en cuanto al género, dicho por el mismo Nichols (1997), éste propone establecer un marco de comprensión del documental que permita su análisis y comprensión desde una perspectiva académica y teórica, tal y como se ha hecho con el cine de ficción convencional. Así el autor parte de la concepción del documental desde el punto de vista de tres elementos distintos para profundizar en su composición y estructura. Tales puntos de vista hacen referencia al realizador, el texto y el espectador.

En segunda instancia, se analiza el punto de vista de los realizadores y lo define en proporcionalidad al control que establecen estos sobre la producción y el texto del documental. De esta forma, identifica que el grupo o colectivo que se da a la tarea de la producción de un documental asume una postura estética, histórica y política, a esta situación particular. Nichols (1997) lo va a denominar el estatus institucional, es decir, “los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios” (p.44). Desde esta afirmación, el autor propone que el documental puede desde la perspectiva de sus realizadores: “considerarse una práctica institucional con un discurso propio.

Llevados por una preocupación fundamental por la representación del mundo histórico, surgirán y se verá enfrentados diversos principios organizativos, patrones de distribución y exhibición, estilos, estructuras, técnicas, modalidades” (Nichols, 1997, p.45).

A partir de esta comprensión, en cuanto al evidente interés que tienen los realizadores por lo que pretenden mostrar, Nichols introduce la idea del control que los realizadores pretenden tener sobre lo que muestran en el documental. Ellos parten de unas inquietudes que buscan dar forma a la comprensión de este elemento: “¿Qué relaciones (de poder, jerarquía, conocimiento) tienen lugar entre realizador y sujeto; qué formas de patrocinio o consentimiento se dan; quién poseerá y distribuirá la película y con qué fin?” (Nichols, 1997, p.43). Sumado a esto, la idea de control también se puede manifestar en el grado de interferencia que tiene el realizador en cuanto a los textos presentados principalmente en la elección entre la linealidad tiempo – espacio o la linealidad argumentativa y a la relación que se tendrá con los sujetos o situaciones que sean visibilizadas ante cámara.

En tercera instancia, aparece el punto de vista de análisis del documental desde el texto, el cual Nichols (1997) plantea como la estructura argumental, temporal, espacial, audiovisual, narrativa, entre otras. Según el autor, es un estilo de estructura paradigmática dentro del género documental: “implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista” (Nichols, 1997, p.48). A partir de esta caracterización de lo que el autor denomina la estructura de texto, se pueden identificar las particularidades que definen propiamente cada documental.

Una característica convencional del documental y a partir de la cual se puede iniciar el análisis de la puesta en escena es identificar cómo se:

Establece el tiempo y el lugar, así como un nexo lógico con escenas anteriores; presenta la naturaleza probatoria de alguna porción de una argumentación más amplia (como una ilustración, ejemplo, entrevista con testigo o experto, metáfora visual o contrapunto sonido/imagen)” (Nichols, 1997, p.49).

Establecimiento en el que se van concatenando las escenas en pro de una linealidad, ya sea de tiempo/espacio o de argumentación y que busca una solución de la problemática planteada o a su comprensión y/o problematización desde otro punto de vista o desde otro contexto. Además, la estructura del documental en la mayoría de los casos está atado a lo que Nichols (1997) llama “montaje probatorio” lo cual lo diferencia completamente de las narrativas y estructuras propias del cine de ficción. Incluso, “los saltos en el tiempo o el espacio y la colocación de personas pierde importancia en comparación con la sensación de flujo de pruebas al servicio de esta lógica dominante” (Nichols, 1997, p.50). Haciendo que contextos distintos y separados se alineen dentro de una argumentación para alcanzar pruebas de elementos dispares del mundo histórico.

Esta perspectiva del análisis del documental, según Nichols (1997) centrada en la estructura y en el texto como lo que se presenta en cada una de las puestas en escena, es la que representa, tanto la intención de los realizadores, como la concepción que se pretende de los espectadores. Lo anterior, desde la audiovisualidad como producto y como línea argumentativa y probatoria de la realidad histórica que se pretende mostrar, pues “en el documental abordan o representan temas que surgen en el mundo histórico en el que se desarrolla la vida” (Nichols, 1997, p.51).

Para Nichols, el mundo histórico y la vida se representa y argumenta a través del documental “en esta definición del documental centrada en el texto queda implícito el supuesto de que los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tratados como tales, en vez de como

elementos de una trama” (Nichols, 1997, p.50). Es decir, lo que se representa, es realidad, no ficción, pues esa es la apuesta ética y objetiva del género. La representación de la realidad en el documental centra su argumentación en las imágenes y los sonidos recibiendo así el papel protagónico en la apuesta por la construcción y la presentación de discursos de sobriedad a la altura del conocimiento histórico y de la vida cotidiana de la sociedad. En el caso del sonido, además de la importancia que se le puede asignar a la musicalización propia de los ambientes en los cuales se dan los rodajes, el sonido es la expresión predilecta de las narrativas a través de la palabra hablada, “el comentario a través de la voz en off de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales” (Nichols, 1997, p.51). Así mismo, Nichols (1997) describe que “los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido, aunque también veamos que es posible más de una perspectiva” (p.52).

En última instancia, se encuentra la representación que comprende el documental desde el espectador. Según Nichols, una perspectiva paradigmática de lo que el espectador percibe del documental o de lo que identifica o busca en lo que ve, se inscribe en una lógica documental. Así, la visión del espectador se concentra en “la dependencia de pruebas, el montaje probatorio y la construcción del argumento; la primacía de la banda sonora en general, el comentario, los testimonios y las narraciones en concreto” (Nichols, 1997, p.54). Al identificar estos elementos, el ideal de espectador tendría que ubicar la realidad y la función histórica de lo que ve y escucha e incluso, puede llegar a ubicarse a sí mismo dentro de la linealidad narrativa y argumentativa. “Básicamente, los espectadores desarrollarán capacidades de comprensión e interpretación del proceso que les permitirá entender el documental” (Nichols, 1997, p.55).

Como resultado, el espectador dispone su conciencia en modo de conocimiento hacia la comprensión de la problemática que se le presenta en pantalla, y esto sucede porque es una acción inherente de la conciencia frente a los problemas que se le presentan. Para ello, según Nichols (1997) en la caracterización que hace de la conciencia de los espectadores que son puestos ante una realidad presentada de forma audiovisual, señala que ellos presentan una serie motivaciones respecto a lo que ven. Dichas motivaciones son la realista, la funcional, la intertextual y la formal.

La motivación realista parte de la percepción en la que se considera que los objetos que son puestos en escena son parte inherente del texto, gracias a su vínculo y función con el mundo histórico. La motivación funcional opera de manera inversa a la realista, es decir, la linealidad argumental hace necesaria la presencia de los objetos que se muestran. Por otra parte, la motivación intertextual parte de la inferencia o la justificación de un objeto porque se espera o se puede anticipar su aparición. Por último, la motivación formal hace alusión a la presencia de un objeto o imagen como aporte a un patrón formal o inherente al texto. Es más, este último puede llegar a confundirse con alguna de las tres motivaciones anteriores.

Ahora bien, tras haber realizado la descripción de los documentales, desde las tres partes constitutivas (realizador, texto y espectador) y según la propuesta de Nichols (1997) se puede establecer una caracterización de los tipos de documentales existentes. Estos van a variar según la relación que haya en ellos de los tres elementos constitutivos. De esta forma Nichols (1997) propone cuatro tipos de documental:

Expositivos: Se dirige al espectador presentando una argumentación propia del mundo histórico. Las imágenes sirven como ilustración y prevalece el sonido no sincrónico. Hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Todo lo que se presenta se hace en pro de la retórica y la linealidad argumentativa de quienes exponen. Es decir, existe bastante control por parte de los realizadores en cuanto a duración, contenido, límites de lo que aparece o no. En

este se usan entrevistas y testimonios, para probar la efectividad de la argumentación principal. En cuanto al espectador, se busca generar en él una lógica causa/efecto o problema/solución de manera lineal.

De observación: Se caracterizan por la no intervención del realizador. En su versión más genuina, el comentario en voice over, la música, los intertítulos, las reconstrucciones, las entrevistas, entre otros, están casi del todo descartadas. No hay trato directo con quienes son filmados y mucho menos, estos interactúan con la cámara. Es decir, como su nombre lo indica, esta modalidad se limita exclusivamente a observar sin mediar injerencia alguna. A diferencia del tipo expositivo que se enmarca en una lógica causa/ efecto o problema/solución, el tiempo de observación se centra en relación con una descripción sumamente detallada de lo cotidiano. Privilegia la continuidad temporal y espacial en lugar de la continuidad argumentativa. Se evidencia ausencia de comentarios y de imágenes ilustrativas. Para el espectador, esta modalidad es muy afín con el cine de ficción dada la forma en la que los actores sociales muestran ante cámara una personalidad compleja asociable a una interpretación dramática y así la asume como una representación de la vida.

Interactivos: Este tipo de documental hace énfasis en “imágenes de testimonio o intercambio verbal y en imágenes de demostración “imágenes que demuestran la validez o quizá lo indiscutible de lo que afirman los testigos” (Nichols, 1997, p.79). El control sobre el texto se concentra en los actores sociales con los que el realizador va a interactuar. Es decir, este tipo de documental va a generar una idea de “parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real y físico entre el realizador y el otro” (Nichols, 1997, p.79). En este el mundo histórico es el lugar de encuentro para la interacción de los realizadores con los actores sociales, la cual con frecuencia se encuentra enmarcada en el formato de entrevista como prueba argumental

de un producto del dialogo entre realizador y sus sujetos, y no de una línea argumentativa predeterminada como sucede el tipo de documental expositivo. El realizador se constituye como centro de atención tanto para los sujetos como para los espectadores, y así mismo figura como un recolector de información o constructor de conocimiento en quien recae una profunda observación ética producto de la manera en que interviene en el proceso de realización. En cuanto a los espectadores, se configura un escenario en el que estos se configuran como testigos de mundo histórico que observan “a través de la representación de una persona que habita en él y que hace de ese proceso de habitación una dimensión característica del texto” (Nichols, 1997, p.92).

Reflexivos: este tipo de documentales como su nombre lo indica, parten de la generación de procesos reflexivos en torno a los elementos que intervienen en él, es decir que, hace referencia al enfoque que toman los realizadores, la estructura del texto, y la relación que se pretende generar con el espectador. “Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a la forma y estilo, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos” (Nichols, 1997, p.93). El documental de tipo reflexivo busca exacerbar y explotar al máximo este elemento en la afección en el espectador y para ello disponen del control en la parte de producción y la estructura del texto. A su vez pretenden que el espectador esté al tanto de todo el proceso y las partes. Por ejemplo, el modo reflexivo dirige la atención del espectador hacia este proceso (realización) cuando le plantea problemas a dicho espectador, expuesto por Nichols (1997) al especificar que la modalidad reflexiva se concentra en buscar un encuentro entre el realizador y el espectador y no entre el realizador y el sujeto de la representación en escena. “La modalidad reflexiva, lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa. (Nichols, 1997, p.97)

En otras palabras, busca llevar el espectador al mundo histórico siguiendo el camino de la representación audiovisual y argumentativa. También, pretende que el espectador viva una

experiencia de presencia donde lo presentado se convierte en parte y realidad de su mundo histórico. La realidad de los sujetos que dan cuenta del mundo histórico en el documental se convierte en la realidad del espectador. De esta forma, la modalidad reflexiva del documental “no tiene por qué ser puramente formal; también puede ser acusadamente política” (Nichols, 1997, p.101) en un proceso donde la reflexión y la conciencia van unidas.

Gracias a los aportes teóricos de Nichols (1997) es posible una caracterización de los documentales como productos culturales y visuales que ofrecen una representación de la realidad histórica, política y cultural. No obstante, cabe mencionar que por más elaborado que pueda llegar a parecer la clasificación que hace Nichols (1997) respecto a los tipos de documentales, no se puede dar por descartado la forma en la que estos llegan a hibridarse entre sí generando así productos culturales particulares que reúnen elementos propios de cada una de las clasificaciones propuestas por dicho autor.

Añadido a la reflexión alrededor de los tipos de documental, hay un cuestionamiento que se hace el mismo Nichols en cuanto a la función social de los documentales, los cuales que sirven para problematizar el papel de estos como vehículos de la memoria histórica y la formación de la cultura política. Por ejemplo “¿Cómo puede el espectador tomar conciencia de esta problemática de modo que ningún mito sobre la capacidad de conocimiento del mundo, sobre el poder del logos, ninguna represión de lo invisible y de lo que no se puede representar oculte la magnitud de lo que sabe todo realizador?” (Nichols, 1997, p.94).

Dicho de otra manera, cómo puede el observador tener la certeza de que por más elaborado y estructurado que esté el documental en relación con la representación y argumentación de una realidad o problemática histórica, si en su condición misma el género cinematográfico le asigna la etiqueta de producto y resultado de la fabricación de una puesta en escena. Adicionalmente, cómo

comprendería el observador que lo que le presentan, a pesar de ser una representación de la realidad está sujeto a intencionalidades y disputas por el sentido que se enmarcan en los elementos sociales, políticos y culturales propios de la época en la que vive.

A la situación expuesta en el párrafo anterior, se da respuesta con lo planteado por Nichols (1997) quien apunta a un escenario en cual tanto académicos como espectadores, producto de su formación o de la contundencia argumentativa y probatoria de lo que se les presenta, reconocen en los documentales su grado de legitimidad y objetividad a partir del reconocimiento de la realidad histórica y su argumentación. Es así como “procesamos el documental no sólo como una serie de sonidos e imágenes con un alto grado de autenticidad, sino también como pasos sucesivos en la formación de un modo de ver o pensar característico y textualmente específico” (Nichols, 1997, p.60). En vista de esto, la perspectiva de Nichols asume el documental como una herramienta a través de la cual se manifiestan el mundo histórico y las formas del ver, que a su vez pretende generar procesos de formación en los espectadores. Tanto así que “su éxito depende en mucho mayor grado de su capacidad para inducirnos a que deduzcamos enseñanzas de mayor calado, perspectivas más amplias o conceptos más generales a partir de los detalles que nos ofrece” (Nichols, 1997, p.60).

2. Capítulo Dos: Propuesta metodológica

La presente investigación es de carácter hermenéutico interpretativo, está basada en los documentales producidos y difundidos por el CNMH como parte de un proceso de reconstrucción de la memoria histórica de la guerra, el conflicto y la violencia política en Colombia. Está se centra en un enfoque cualitativo debido al componente social que circula en dichas producciones y porque como lo plantea Bonilla y Rodríguez (1997) este tipo de investigación permite que se asuma lo

social como una realidad construida cimentada a partir de referentes culturales que son distintos a los de las leyes de la naturaleza. Por otra parte, porque “intenta hacer una aproximación global de las situaciones sociales para explorarlas, describirlas y comprenderlas de manera inductiva” (Bonilla y Rodríguez, 1997, p.70).

Es preciso afirmar que un elemento fundamental en las investigaciones sociales es la variabilidad en las particularidades de cada situación, fenómeno o hecho que se pretenda investigar. Esto gracias a las interacciones específicas que se van dando en cada uno de los escenarios, en los que se da una circulación única de significados, discurso, relaciones y conocimientos en relación con la realidad social. Por tanto, como lo describen Bonilla y Rodríguez (1997) “las etapas del proceso investigativo no se hacen al margen o en forma independiente de una exploración de la situación que se quiere analizar” (p.70). De ahí que, cada situación que se configure como objeto de investigación presente sus características particulares para contribuir al establecimiento de un proceso metodológico que se adapte al hecho que pretende ser investigado.

Respecto a este punto, las autoras afirman que en el marco de una investigación con enfoque cualitativo gran parte del proceso metodológico depende de las características sociales tanto del investigador como del objeto. Sin embargo, existen unas pautas mínimas a la hora de plantear una investigación con el enfoque cualitativo. En el caso de esta investigación, se destaca que se construye en relación con los elementos teóricos a observar y desde esa perspectiva se plantean las relaciones entre los acercamientos teóricos para la construcción metodológica y el cumplimiento de los objetivos propuestos.

Para alcanzar ese cumplimiento, se plantea, en primer lugar, la definición de una situación problema, que se evidencia en el planteamiento de la pregunta problema ¿Cómo a través de la difusión de documentales, el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) se constituye un régimen específico de visualidad de la memoria histórica del conflicto y la violencia política en

Colombia con miras a la generación de procesos formativos de cultura política? A partir de esta situación problema, surgen los objetivos generales y específicos, y se esbozan los elementos teóricos y conceptuales que demarcan el camino metodológico a seguir durante el proceso investigativo.

Desde Bonilla y Rodríguez (1997) se muestra, cómo sería en segundo lugar el diseño metodológico en el marco de una investigación con enfoque cualitativo. Dicho diseño se compone básicamente por: “la recolección, la organización, el análisis y la interpretación de datos” (p.70). Para realizar un proceso de conceptualización inductiva a partir de los datos recogidos, el diseño metodológico establece un proceso en el que la conceptualización apunta a la forma en la que se interpreta lo observado, que en este caso estará determinado por los elementos conceptuales que se han descrito en el apartado anterior. Es decir, los elementos teóricos y conceptuales, darán la perspectiva interpretativa de los datos, los cuales hacen presencia en los documentales que produce y difunde el CNMH.

Luego de la consolidación de la situación problema, surge una serie de interrelaciones teóricas y conceptuales propias del objeto de investigación que permiten definir los elementos a analizar dentro del proceso investigativo. Una de estas relaciones se da entre lo planteado anteriormente en los escenarios teóricos – conceptuales de la memoria, la imagen y la formación de cultura política. Esta primera aproximación conceptual coloca en escena tres escenarios para acercarse a la realidad social de forma complementaria, pues, en los documentales del CNMH confluyen aristas o dimensiones que también están presentes en el objeto de la investigación, o sea, en los documentales. Así es como la memoria hace referencia a una manera particular de concebir e investigar la historia, la imagen hace alusión a la visualidad, y más específicamente en este caso a la audiovisibilidad, que es parte constitutiva del género documental y, por último, a la formación de cultura política que invita a identificar los discursos, prácticas y representaciones que se dan de

las relaciones de poder. Por tanto, los tres elementos teórico - conceptuales a observar y a analizar en esta investigación cualitativa son la memoria, la imagen y la cultura política.

Con la claridad de los tres elementos teórico – conceptuales, que al interior de la problemática de investigación se consideran como complementarios entre sí, se entrelazan tres formas distintas de analizar y comprender cada uno de estos elementos. Por ejemplo, respecto a la imagen se observa la discusión en torno a la cultura visual y los Estudios Visuales. Aspecto que establece una forma específica de analizar y comprender la imagen presentada mediante los documentales y entendida como una construcción social y cultural propia de una época determinada que establece unas formas y estructuras particulares del ver.

En tanto a la memoria, se observa la construcción conceptual de ésta como elemento subjetivo y en disputa por el sentido. Así mismo, desde la forma en que contribuye a la concepción de la historia y del tiempo, estableciéndose un estrecho vínculo de esta con el planteamiento del régimen de historicidad, que se caracteriza por la manera en que las sociedades de diferentes tiempos conciben las relaciones entre pasado, presente y futuro. Aspectos que para el caso de la temporalidad que se pretende trabajar en esta investigación se encuentra asociado a una concepción de la historia del tiempo presente que encuentra en la memoria una de sus principales fuentes de conocimiento.

Por último, el elemento que preocupa o delimita, la cultura política, la cual se concentra en su potencial formador y agenciador de subjetividades y que se expresa en un conjunto de representaciones en torno al orden social, a las relaciones de poder que tienen lugar en los diferentes momentos históricos presentados en los documentales del CNMH.

Continuando con estas consideraciones, es necesario destacar que las apuestas conceptuales de los Estudios Visuales, el Régimen de Historicidad y la cultura política convergen en la problematización de lo que se conoce como los productos culturales, los cuales hacen referencia a

los discursos, prácticas, representaciones y estructuras visuales y culturales propios de una época histórica. Estos elementos permiten identificar a los documentales como un producto cultural propio de una época específica. En consecuencia, surge entonces otra perspectiva propia, no de los elementos que se presentan en el documental, sino del documental mismo en sí. Pues, cabe la comprensión de éste como género cinematográfico en cuanto a su estructura visual y estética.

No obstante, para hacer el análisis de los documentales del CNMH, las apuestas teóricas se complementan y ayudan a caracterizar el objeto como parte de una realidad compleja, que no se limita a la comprensión desde una sola perspectiva teórica. Pero que apuntan a establecer la imagen en el caso del documental y el régimen de visualidad, como vehículo de la memoria histórica y la formación de la cultura política, las cuales se muestran en la siguiente ilustración.

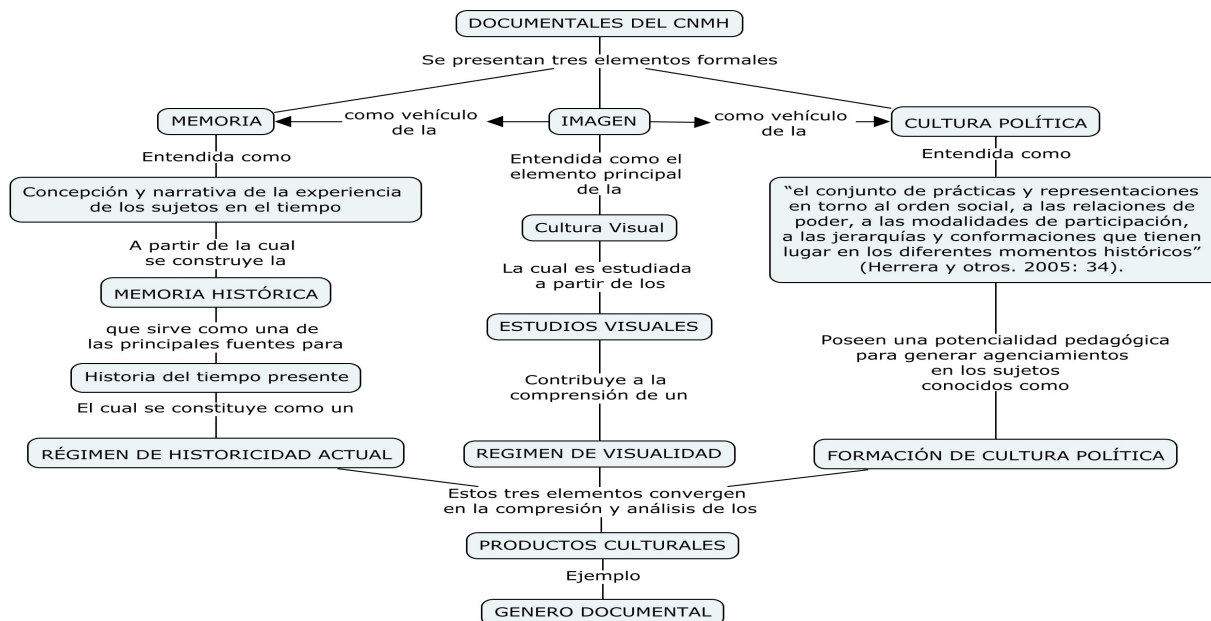


Ilustración 1. Conceptualización teórica de la situación – problema.

Teniendo presente la conceptualización en torno a la situación – problema, se plantea el desarrollo del diseño metodológico desde los momentos propuestos por Bonilla y Rodríguez (1997). En el primer momento, se hizo el análisis de datos obtenidos de la observación de los

documentales, a través de una matriz de análisis (la cual se describirá más adelante) y en la que se establecen cuáles los elementos puntuales a observar en cada uno de los documentales. Lo anterior, a partir de la selección de algunos documentales presentados por el CNMH, pues hacen parte de la lista de reproducción publicada en el canal en YouTube del CNMH. En dicha lista se existen aproximadamente treinta videos publicados entre 2012 y 2017.

Los materiales audiovisuales seleccionados son reconocidos por el mismo CNMH como pertenecientes al género documental ya que dentro del mismo canal e incluso en la misma lista de reproducción es posible observar otro tipo de material audiovisual como breves informes, reportajes periodísticos, eventos y presentaciones cortas (videoclips promocionales) de futuros productos y/o informes escritos o audiovisuales del CNMH. Así mismo, el material seleccionado es pertinente por la duración en proporción al desarrollo de una estructura visual, narrativa y argumental característica del género objeto de estudio. No todos los videos publicados en la lista de reproducción alcanzan a cumplir con los propósitos informativos o promocionales requeridos en esta investigación. Por tanto, el material audiovisual a partir del cual se hará el análisis en esta investigación constituye un total aproximado de ocho horas y media de material audiovisual, siendo así más de la mitad del contenido en tiempo, publicado por el CNMH.

Adicionalmente, como referente de selección de los documentales, se tuvo en cuenta algunos hechos históricos más representativos en el marco del conflicto, la guerra y la violencia en Colombia, tales como los hechos ocurridos en Bojayá, Trujillo, El Salado, Buenaventura, San Rafael, El Placer, entre otros. Dada la importancia de las víctimas en la realización y presentación de los documentales, se buscó que estos dieran cuenta de una amplia variedad de sujetos víctimas (como parte de la población civil la cual resultó siendo la más afectada) por ejemplo, mujeres, afrodescendientes, campesinos, indígenas y líderes sociales.

Los documentales seleccionados también fueron tenidos en cuenta ya que muestran con mayor detalle y duración los testimonios de las víctimas y la investigación histórica que a partir de estos se presenta. Es decir, no pueden ser reducidos a simples informes (videoclip) o cortometrajes dada la complejidad de lo presentado. Desde allí, se asume que al escoger estos documentales existe una muestra significativa que permite identificar la manera en la que el CNMH usa esta herramienta para configurar un régimen de visualidad propio del conflicto y para generar procesos formativos de cultura política. A continuación, se relacionan los documentales que serán objeto para la recolección, análisis e interpretación de datos teniendo presente la conceptualización teórica de la situación problema.

Tabla 1

Documentales del CNMH seleccionados para la investigación

Título del documental	Fecha de publicación	Duración	Dirección electrónica
Bojayá: La guerra sin límites	06/09/2012	47:00	https://youtu.be/ZRsV8mwWA_w
Trujillo: una tragedia que no cesa	30/10/2012	49:01	https://youtu.be/cYBNJM51gK4
Mujeres tras las huellas de la memoria	31/10/2012	31:45	https://youtu.be/xJ7vYGTF8yA
El Salado: El rostro de una masacre	01/11/2012	51:20	https://youtu.be/OrSbzIt0-Us
No hubo tiempo para la tristeza	27/11/2013	1:04:43	https://youtu.be/das2Pipwp2w
Memoria Latente: Libro Del Ñame Espino al Calabazo	24/05/2016	52:36	https://youtu.be/DXmcIIaIgPY

Los considero vivos	15/11/2016	36:26	https://youtu.be/9C-z-YAJWUk
Voces de agua y de tierra	16/11/2016	1:25:17	https://youtu.be/4UUPiSGtz0
Santa Bárbara. El pueblo que no dejó de sembrar la esperanza	17/01/2017	1:08:04	https://youtu.be/ETHS7Vdyclk
Buenaventura: Un puerto sin comunidad	26/05/2017	30:00	https://youtu.be/oCgxvTw7pJs

Fuente: Elaboración propia a partir de la lista de reproducción de documentales del Centro Nacional de Memoria Histórica en YouTube

Con los datos obtenidos de la observación de los documentales mencionados en la tabla anterior, más la elaboración de breves reseñas respecto a su contenido para alimentar la matriz de análisis que cuenta con los referentes teóricos y conceptuales desde los que se interpretará lo observado. Las reseñas son una breve descripción de lo presentado en los documentales, teniendo en cuenta algunos elementos básicos que propone Nichols (1997) tales como: la descripción de la cuestión problema (situaciones de tiempo, modo y lugar de los hechos), un examen de su relación con la actualidad y, por último, un aporte de punto de vista, con el cual se pretende identificar la relación entre las escenas, los testimonios y la naturaleza probatoria que confluyen en una linealidad ya sea de tiempo/espacio o de argumentación.

Ahora bien, la matriz de análisis cuenta en tres ejes como se observa en la ilustración 1: Imagen y régimen de visualidad, Memoria histórica y régimen de historicidad y La formación de la cultura política a partir de los documentales del CNMH. Además, la matriz se complementa con el análisis de la estructura del documental propuesta por Nichols (1997) en cuanto a la perspectiva del realizador y del texto, en la cual se forja una pregunta problema que contribuye a identificar los elementos a observar en cada eje. En el eje de Imagen y el régimen de visualidad se hará énfasis

en identificar cuáles son las estrategias visuales y la estructura argumental de los documentales. En el eje de Memoria y Régimen de Historicidad se analizarán los elementos que configuran las fuentes y la temporalidad que se manejan y en el eje de Formación de Cultura Política, se hará en el análisis de las posturas políticas y las relaciones de poder que se pueden percibir en los documentales.

A pesar de que lo descrito anteriormente, se desarrolla desde las perspectivas propuestas por Nichols (1997) en este caso, se omite la perspectiva del espectador, debido a que es un elemento que no se puede establecer únicamente a partir de la observación y análisis de los documentales del CNMH. En la siguiente tabla se evidencia la matriz de análisis usada para identificar los elementos mencionados hasta el momento en los documentales del CNMH.

Tabla 2

Matriz de análisis de los documentales seleccionados

NOMBRE DEL DOCUMENTAL: (Título, duración, y año de publicación)	
TIPO DE DOCUMENTAL: (Expositivos, de observación, Interactivo, reflexivo o mixto)	
CONCEPTO	IMAGEN Y RÉGIMEN DE VISUALIDAD
ESTRUCTURA	
REALIZADOR:	¿Qué estrategias visuales e imágenes se utilizaron para legitimar y dar valor de verdad a lo que se pretende mostrar?
Estrategias visuales	
TEXTO:	¿Cuál es la estructura argumental que presentan las imágenes como expresión de una época en particular?
Estructura Argumental	
CONCEPTO	MEMORIA HISTÓRICA Y RÉGIMEN DE HISTORICIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Quiénes y qué tipo de memorias, datos y testimonios se presentan como evidencia de los hechos históricos?
Tipos de fuente

TEXTO: ¿Qué tipo temporalidad (relación pasado/presente) muestran las memorias, los datos y los testimonios y estos a su vez qué hechos permiten recordar?
Temporalidad empleada

CONCEPTO FORMACIÓN DE CULTURA POLÍTICA

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué relaciones de poder, jerarquía y conocimiento asume el realizador?
Posturas políticas

TEXTO: ¿Qué relaciones de poder se presentan entre los distintos agentes que aparecen en el documental y cómo estos posibilitan procesos de formación?
Relaciones de poder

Fuente: Elaboración propia a partir de lo planteado por Nichols (1997) en cuanto a la perspectiva del realizador y del texto.

A partir de la reseña crítica y el análisis de cada uno de los documentales, se busca dar una interpretación coherente y argumentada a la luz de lo establecido tanto en el planteamiento del problema como del marco teórico. Por último, y en cuanto a lo que Bonilla y Rodríguez (1997) denominan conceptualización inductiva como parte final del diseño metodológico, se busca dar una serie de conclusiones que den respuesta a los objetivos planteados en esta investigación. La estructura propuesta por Nichols (1997) respecto al análisis de los documentales vistos desde dos perspectivas: realizador y texto y asumida en esta investigación, complementa el análisis a partir de unas preguntas problemáticas tomadas de las discusiones teóricas y conceptuales presentadas respecto a la imagen, los Estudios Visuales, los regímenes de visualidad, la memoria y la cultura política. Dichas preguntas problematizadoras contribuyen a identificar elementos que estructuren

el argumento de cierre y a dar respuesta a los objetivos planteados desde el inicio de esta investigación.

3. Capítulo III: El documental como vehículo de la memoria histórica, la configuración del régimen de visualidad del conflicto y la formación de la cultura política en Colombia

3.1. El género documental como vehículo.

Este capítulo da cuenta de los análisis entorno a una muestra representativa de documentales elaborados y publicados por el CNMH, en el marco de los procesos de reconstrucción de la memoria del conflicto, la guerra y la violencia en Colombia. Dichos documentales son la expresión de una forma específica de ver el conflicto por parte de esta organización pública y estatal. Situación que proporciona así una versión de lo sucedido con un claro objetivo no solo desde lo político y lo social, sino que lo hace desde lo investigativo y lo histórico. De esta forma, este capítulo se basa principalmente en la presentación de los elementos más generales y comunes que arrojaron los análisis de cada uno de los documentales seleccionados partir de las conceptualizaciones presentadas. De tal manera que, para poder apreciar el análisis puntual de cada uno de los documentales, se invita al lector a que se dirija a los anexos donde podrá encontrar tanto la reseña como la aplicación de la matriz de análisis propuesta en la metodología de la investigación para cada uno de los documentales. Este trabajo de análisis a través de las reseñas y las matrices proporciona los insumos a partir de los cuales se da vida a este capítulo.

Para retomar la conceptualización de lo que es el documental como producto cultural y género audiovisual, cabe mencionar ciertos elementos ya expuestos desde Nichols (1997), que también pueden ser puntualizados a partir del aporte de Lidia Acuña (2009). Esta autora aporta a

la reflexión acerca de los documentales, reafirmando el hecho de que la imagen, como eje principal de los documentales, no sustituye a la realidad misma, “sino que nos trae la experiencia de otros en el proceso de filmar” (Acuña, 2009, p.62). Sí bien los documentales buscan dar cuenta del mundo histórico como ya se mencionó respecto al aparte de Nichols (1997), no se puede perder de vista el hecho de que de cualquier forma, el documental sigue siendo una puesta en escena. A pesar de esto, el plus del cine documental se encuentra en distanciarse de la ficcionalización del cine de entretenimiento, es decir, tiene una pretensión de objetividad o discurso de sobriedad.

En el aporte que hace Acuña (2009) a la discusión de los documentales, en especial cuando estos están estrechamente relacionados con la política y la historia, se encuentra enmarcado en un referente de época, es decir, que define a los documentales como unas de las formas predilectas para la difusión de procesos de investigación social en tiempo de una sociedad que se encuentra marcada por una profunda visualidad y una percepción de la historia y la temporalidad muy cercana a la memoria, la subjetividad y los testimonios. De esta forma, “la efervescencia testimonial coincide aquí, precisamente, con el auge del documental como género filmico, destinado a su registro de discursos, testimonios, documentos, es decir la memoria como campo de operaciones de representaciones” (Acuña, 2009, p.62). Esas representaciones dan cuenta de las formas de cultura política que se encuentran en la sociedad.

Según Acuña (2009) la difusión creciente de la memoria se encuentra mediatizada, es decir, “hay agentes sociales que intentan “materializar” esos sentidos del pasado o de hechos recientes en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria tales como los museos, libros, películas, entre otros” (Acuña, 2009, p.63). Esto hace que las organizaciones encargadas de la investigación de la memoria histórica, como parte de una caracterización y apropiación de la sociedad en la que se encuentran inmersos se valgan de estos

vehículos como una forma de dar alcance a los resultados de las investigaciones tal y como lo hace el Centro Nacional de Memoria Histórica a partir de la construcción de la memoria del conflicto, la violencia y la guerra en Colombia.

Teniendo en cuenta lo anterior, los documentales presentados por el CNMH se concentran principalmente en la memoria de las víctimas, al darles una voz que funda el relato histórico del conflicto armado en Colombia. Cabe resaltar que el objetivo no se radica en re victimizar a las personas que padecieron el flagelo de la violencia, sino que por el contrario, se pretende mostrar el papel que ha desempeñado la población civil dentro del marco de una confrontación bélica que trastocó las percepciones de la sociedad, la confianza en las instituciones y el tejido social y humano. Este objetivo, además le da un papel significativo a la memoria como expresión de resistencia y dignidad de aquellos que se vieron afectados por ese flagelo. Es desde allí, que se enfatiza en mostrar los procesos de movilización, organización, lucha, protesta y resistencia relatados por las mismas víctimas, quienes claman por el conocimiento de la verdad, la justicia, la reparación y la garantía de no repetición de los hechos violentos.

El uso del recurso audiovisual por parte del CNMH da cuenta de la importancia del género documental como una forma de presentar, no sólo los resultados de las investigaciones, sino también de difundir una reconstrucción de la memoria histórica de la guerra, el conflicto y la violencia en Colombia, permitiendo la circulación de la perspectiva, el discurso de las víctimas y de la sociedad civil como una expresión de resistencia social y política ante las dinámicas bélicas que los han puesto en medio del fuego cruzado de un guerra que se degradó hace tiempo.

Adicionalmente, el documental ha sido uno de los productos a través de los cuales el CNMH ha realizado la difusión de los resultados de los procesos investigativos en el marco de la reconstrucción de la violencia, el conflicto y la guerra en Colombia. Estos recursos audiovisuales

cuentan con el respaldo de procesos investigativos rigurosos que se han llevado a cabo por parte de la organización. Elemento que los convierte en un producto cultural que asume la importancia de los medios audiovisuales como una manera de llegar al público diferente a la de los informes escritos. Además, al usar el documental como mecanismo de difusión de las investigaciones, el CNMH reconoce la potencialidad del género como una forma de difundir la memoria histórica y convocar a la reflexión en torno a los procesos que en estos se presentan.

El documental intrínsecamente, según como lo describe Nichols (1997) cuenta con la capacidad de generar afectaciones en los sujetos ya que, lo presentado, al dar cuenta de elementos que componen el mundo histórico y social, involucra inevitablemente al espectador en cierto grado de identificación con lo que se ve. Por tanto, como lo menciona Brea (2005) el documental genera una “producción de realidad, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación genera con los imaginarios circulantes” (p.9). Así pues, el documental da cuenta del mundo histórico, de unas relaciones sociales y políticas que facilitan que los sujetos con rol de espectadores se involucren en la reflexión o identificación, lo que hace que el producto audiovisual trascienda con un alto potencial formativo.

Es así como el género documental busca encuadrarse en una función social que permita alterar y generar discursos, acciones o posturas en torno a una temática o problemática específica, es decir, generar procesos formativos de reflexiones y acciones en los planos de lo social y lo subjetivo en los espectadores. Lo que en palabras de Nichols (1997) significa que “vemos imágenes del mundo y lo que estas ponen ante nosotros son cuestiones sociales y valores culturales, problemas actuales y sus posibles soluciones, situaciones y modos específicos de representarlas” (p.13).

El documental tal y como es presentado por el CNMH, se constituye en un vehículo del mundo histórico y a la vez en fuente de conocimiento porque al centrarse en hechos acaecidos en el mundo histórico obtiene valor de legitimidad como prueba de la realidad y también como fuente de conocimiento e información respecto a los hechos ocurridos en el marco de la violencia, el conflicto y la guerra en Colombia. Adicionalmente, se configura como un vehículo con pretensiones de objetividad en relación con la realidad social, cumpliendo así tanto una función social como estética que permite generar procesos de formación en el espectador desde la reflexión política e histórica que se viabiliza mediante lo estético porque las imágenes pueden mostrar, generar acciones y reflexiones.

Cabe mencionar que los investigadores e investigadoras del CNMH a pesar de ser esta una organización estatal, afirman que ellos no generan una memoria oficial a través de ninguno de los productos resultado de la investigación social e histórica, pues como se describía en apartados anteriores, la memoria es un escenario en disputa y por más que esta construcción provenga de una institución de este tipo, no se podrá concebir nunca una memoria única y terminada. No obstante, dadas las más recientes disputas políticas que se han dado por el control del CNMH, cabe cuestionar la postura de sus investigadores que puede que sea imparcial desde lo académico e investigativo, pero que en términos de las relaciones de poder en el escenario político, cultural y social, al venir este discurso en torno de la memoria y la historia desde una organización estatal, inevitablemente se presenta como una versión oficial.

Sin embargo, en un marco de conflicto y violencia política, son inevitables las disputas discursivas y visuales dentro del campo de la memoria y la historia. Por esta razón, los documentales se presentan como un aporte a la comprensión desde la perspectiva de una organización y sus investigadores, más que desde una postura ética y académica que aporta a la reconstrucción de la memoria histórica, sin llegar a entenderse como acabada o definitiva.

Según la clasificación de los documentales que hace Nichols (1997) los que presenta el CNMH se pueden asumir desde dos clases: los expositivos y los reflexivos. Porque estas dos tipificaciones coexisten dentro de los documentales, solamente varían en sus niveles de predominio al interior de cada uno. A pesar de esto, en todos los documentales se pueden observar las características de cada uno de ellos, lo que permite que se dé una especie de hibridación respecto a estos dos modelos descritos por el autor. En primer lugar, los documentales son de carácter expositivo, porque buscan presentar una linealidad argumentativa propia del mundo histórico, en este caso la violencia, el conflicto y la guerra en Colombia. Las imágenes que allí aparecen son utilizadas a manera de ilustración o referencia de los hechos. El énfasis se realiza con base en una estructura probatoria y argumentativa de los hechos a partir de los relatos y testimonios de las víctimas y los investigadores. Por tanto, el control que hacen los realizadores en cuanto a la estructura audiovisual es bastante notable, pues de esto depende la efectividad de la argumentación, presentando así a los espectadores una lógica de causa/efecto y/o problema solución de manera lineal.

En segundo lugar, los documentales pueden ser considerados como reflexivos ya que los elementos que los intervienen, tanto en su estructura audiovisual como en los testimonios que se presentan, buscan generar el máximo posible de afección en los espectadores y “para ello disponen del control en la parte de producción y la estructura del texto, y a su vez pretenden que el espectador esté al tanto de todo el proceso y las partes” (Nichols, 1997, p.93). De esta forma, el CNMH organiza las imágenes y los testimonios para que generen el mayor impacto posible, valga aclarar que sin recursos ficcionales o del espectáculo propio del cine de ficción, pero si, en relación con la trascendencia del hecho histórico que se está mostrando. En palabras de Nichols (1997) es claro que los documentales presentados buscan llevar “al espectador a un estado de conciencia

intensificada de su propia relación con el texto” (p.97). Por ejemplo, al mostrarse imágenes de las ruinas materiales provocadas por las acciones de guerra, de los monumentos construidos y las movilizaciones en memoria de las víctimas, entre otras, lo hacen con una constante referenciación de imágenes de los hechos que se van narrando a lo largo del documental.

De esta manera, los documentales en su componente reflexivo pretenden que los espectadores sean partícipes de la realidad que se les presenta mediante la representación audiovisual y argumentativa. Esto les permite identificarse con los testimonios que le son presentados, para que a la vez estos hechos sean incorporados al mundo histórico de los espectadores. Por tanto, el objetivo del documental de tipo reflexivo usado por el CNMH tiene indefectiblemente un carácter formativo de los sujetos en torno a unos hechos propios del mundo histórico atravesados por una fuertes y complejas relaciones de poder que derivaron en una confrontación bélica y que generaron profundas y dramáticas consecuencias para una parte de la población civil en Colombia. Es así como la modalidad reflexiva empleada es acusadamente política y formativa.

Como parte de una apuesta política clara que proviene desde la misma institucionalidad del Centro Nacional de Memoria Histórica y de todo el marco legal que la cobija, se deriva, no sólo a través de los documentales sino también de los informes, una pretensión formativa clara que busca dar a conocer a la población en general los hechos ocurridos durante el conflicto, la violencia y la guerra, pero no de una manera meramente informativa sino que al valerse de documentales expositivos/reflexivos buscan, además de difundir los hechos, que los espectadores se apropien de la historia reciente del país comprendiendo sus causas, desarrollos y consecuencias de manera estructurada a partir, principalmente, de quienes padecieron los horrores de la guerra en cada una de sus regiones. Una apuesta histórica, política e investigativa busca generar procesos de formación en los sujetos como parte de un proceso de reconstrucción de la memoria histórica con un propósito

claro de construcción de una sociedad futura donde los hechos de conflicto, guerra y violencia no se repitan.

En esta línea, el documental se convierte en el vehículo a través del cual se moviliza el hecho histórico, pues la memoria de las víctimas es la fuente principal de los testimonios. Es decir, que la memoria histórica se reconstruye a partir del producto audiovisual. Una serie de imágenes y sonidos presentados en los documentales con un enfoque investigativo e histórico definido establece la construcción de un tipo de visualidad propia de un contexto, del cual “su éxito depende en mucho mayor grado de su capacidad para inducirnos a que deduzcamos enseñanzas de mayor calado, perspectivas más amplias o conceptos más generales a partir de los detalles que nos ofrece” (Nichols, 1997, p.60). En otras palabras, esta mixtura de elementos que se entrecruzan en los documentales del CNMH se traducen en la arraigada pretensión de la formación de los sujetos en el campo de la cultura política a partir de la memoria histórica.

3.2. Memoria Histórica y Régimen de Historicidad

En los documentales publicados por el CNMH la memoria se ha constituido como una de las fuentes más representativas al momento de hacer la reconstrucción audiovisual de los hechos históricos. Esta perspectiva centrada en la memoria de las víctimas de la violencia, la guerra y el conflicto en Colombia, se ha basado en la forma en la que estos sujetos expresan y rememoran las experiencias de vida asociadas a este hecho histórico que ha afectado al país por décadas. Cabe recordar que la memoria es un elemento significativo de la experiencia de las personas y que se encuentra estrechamente vinculada a las emociones y percepciones propias de cada individuo a partir de las cuales estos comprenden y experimentan la realidad y el momento histórico del cual

hacen parte. Esto porque la experiencia es un “pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados” (Koselleck, 1993 citado en Jelin, 2002).

La memoria presentada en los documentales da cuenta de la forma en que las víctimas conciben su tiempo de vida en relación con el mundo histórico, dando así sentido a su propia realidad e identidad dentro de una estructura social más compleja. Es decir, la memoria de las víctimas surge como resultado, no sólo de la experiencia individual y/o colectiva, sino como resultado de un tiempo histórico y un espacio específico, el cual es determinado por otra serie de relaciones más generales y complejas propias de la sociedad. De esta forma, la memoria es parte constitutiva de la realidad y se alza como una característica que media en las relaciones entre los individuos y la sociedad. No obstante, como diría Elizabeth Jelin (2002), la memoria no deja nunca de ser un objeto de disputa, conflicto y lucha, por esta razón, se reitera que no se puede asumir que la memoria histórica expresada por el CNMH sea una memoria última, oficial o acabada. Pues como lo recuerda Fortuny (2014), la memoria es “colectiva, selectiva, transmisible y plural, y que hay a menudo varias memorias en pugna” (Fortuny, 2014, p.15). Sin embargo, al ser el CNMH una organización pública y del Estado, posee cierto grado de oficialidad en los discursos y productos culturales que difunde, por tanto, el control de dicha organización ha sido un escenario de disputa por parte de actores políticos en el campo de la memoria y la historia.

El CNMH en sus documentales parte de una de las nociones que plantea Jelin (2002) respecto a los usos de la memoria, la cual se recobra para no repetir los errores cometidos. En este caso, se le apuesta a la memoria de la víctimas como una expresión de resistencia y apuesta de futuro, originada desde las voces de la sociedad civil como un llamado a la construcción de paz y a una sociedad democrática. En este punto del análisis, es en el que la memoria cobra importancia como un elemento central en el desarrollo de procesos de investigación histórica, esto se debe al

valor que ha adquirido la subjetividad en el estudio de los hechos históricos. Si bien para el CNMH, en su trabajo investigativo, la memoria no es la única fuente de investigación de los hechos históricos, en el caso de los documentales, estos son el centro del desarrollo de la reconstrucción de la memoria histórica. Sin embargo, los testimonios a lo largo de los documentales aparecen acompañados de imágenes que da contexto a los hechos y otro tipos de fuentes como las intervenciones de los narradores, los investigadores del CNMH para aportar estadísticas y análisis, elementos y archivos audiovisuales tomados de prensa y televisión que facilitan la comprensión del hecho histórico.

Por consiguiente, la memoria de las víctimas desde el plano audiovisual sirve y está en función de la comprensión del hecho histórico que permite comprender desde las regiones y las comunidades, las dimensiones estructurales que han definido el conflicto, la violencia y la guerra en Colombia. Entonces, lo que se pretende desde el CNMH es proporcionar, a partir de la investigación histórica, un producto cultural (documental audiovisual) que funciona como vehículo de la memoria histórica y que a su vez se presenta y es difundido a la sociedad en general. Esta noción de la memoria histórica como parte importante de la investigación histórica del conflicto, la guerra y la violencia en Colombia, da cabida a la expresión de Régimen de Historicidad, propuesta por François Hartog (2007) quien describe cómo los regímenes se configuran como formas específicas de comprender la percepción y la creación de la historia en una época específica posibilitando así ciertos tipos de historia. Dicho régimen permite asumir las distintas relaciones que tienen las sociedades con el pasado, el presente y el futuro, tanto en la percepción de las personas como en la manera de comprender el conocimiento histórico.

Por tanto, como parte de la construcción de un Régimen de Historicidad propio del conflicto en Colombia derivado de los documentales del CNMH, este se encuentra enmarcado en lo que

Hartog (2007) define como régimen de historicidad contemporáneo. Este se caracteriza por una estrecha relación entre la memoria y el conocimiento histórico. En este régimen de historicidad contemporáneo, la memoria cobra sentido y es de vital importancia, y define una relación temporal en la que el presente y la subjetividad emergen como forma de estudio y de investigación de la historia del tiempo presente. Además, esta comprensión de un régimen de historicidad contemporáneo que parte de la memoria, no solamente rinde cuenta de los hechos históricos sino de la forma en la cual se comprende el tiempo desde el presente. En cuanto a los documentales presentados por el CNMH, la reconstrucción de la memoria histórica del conflicto no solamente presenta una forma distinta de asumir la historia, sino que muestra una forma diferente de investigarla y hacerla característica de esta época.

De esta manera, la reflexión de los hechos histórico a partir del presente como una forma de comprender el pasado se configura como la característica principal del régimen de visualidad contemporáneo y del conflicto, porque al ser la memoria de las víctimas el referente principal para la elaboración de la estructura argumentativa, se privilegia la percepción presente del pasado. Además, se proporciona una voz a quienes vivieron y padecieron los hechos, para generar una forma particular de concebir la historia a partir de los sujetos que la vivieron, propia de una época y una sociedad, en este caso, de la sociedad colombiana de la segunda década del siglo XXI, que se proyectó como una sociedad de cara a un aparente posconflicto que tiene por premisa la no repetición de los hechos violentos en el marco de la guerra.

Esa concepción propia de época enmarcada en el régimen contemporáneo, se puede asumir como la historia del tiempo presente, la cual arroja como resultado un discurso o apuesta de memoria histórica que se presenta a través de los documentales, ya que como fue expresado en apartados anteriores, según Hugo Fazio (1998), esta concepción de la historia y de la memoria es el resultado de dos necesidades fundamentales para la comprensión de la realidad de nuestro país:

“una exigencia historiográfica y una necesidad social” (p.48). Lo que se presenta en los documentales, podría concebirse como una forma de la historia del tiempo presente ya que dado el contexto desde el cual el CNMH elabora los documentales, estos son unos productos culturales que ponen de manifiesto una necesidad social, no solo para la reconstrucción de la memoria histórica del conflicto, también para entender los intereses que definen y dan sentido al pasado y que hacen una apuesta de sociedad.

En consecuencia, en los documentales presentados por el CNMH se puede percibir claramente que desde el presente se evoca el pasado, es decir, el sentido del pasado depende del ahora personificado en los testimonios de las víctimas. Estas voces proporcionan una relación temporal entre el tiempo personal y la ubicación de este dentro del tiempo histórico. Es así como, al ser reconocidos a través de los documentales como el centro de la relación histórica se reivindica su papel histórico, su identidad, sus luchas y sus resistencias. Debido a que durante las experiencias de violencia que tuvieron que padecer estuvieron completamente abandonados y martirizados. Es decir, el género documental, ha mostrado y generado procesos de empoderamiento de las víctimas como agentes de la historia. Esto hace, que la temporalidad que pretenden manejar los documentales sea el tiempo de las víctimas. Una pretensión de régimen de historicidad que se vale indispensablemente del momento histórico actual que se asume como de posconflicto en construcción.

El CNMH posibilita que sean las mismas poblaciones las que definan el rumbo de sus relatos. No es una imposición, aunque estos se ubican dentro del documental a partir de la linealidad argumental que definen los realizadores como parte de la expresión temporal y narrativa propia del género documental. Sin embargo, la reconstrucción del tiempo histórico en los documentales parte del tiempo de las víctimas y su experiencia como resultado de acciones individuales y/o colectivas. A partir de lo mencionado anteriormente, se afirma que los documentales que presenta el CNMH

son expresiones de un régimen de historicidad contemporáneo, que al valerse significativamente de la memoria son una manifestación de una concepción de la historia del tiempo presente que, a su vez, particularmente constituyen la historicidad de una época en particular: una época de transición social y política pretendida como de posconflicto.

En suma, cabe hacer una serie de cuestionamientos respecto a lo presentado en los documentales del CNMH. En primer lugar, si bien lo que se pretende es poner en evidencia una manera de investigar la historia que da cuenta de un régimen de historicidad contemporánea que se gira en torno al presente, esta se queda corta al momento de difundirse a través del género documental. Es decir, al ser la memoria histórica una perspectiva que se caracteriza por manejar una concepción diferente a la temporalidad lineal, entra en contradicción con la forma tradicional en la cual se presenta la linealidad argumentativa en los documentales los cuales siguen una estructura simple de inicio, trama y desenlace y que traducida en los documentales, es el antes, durante y después de los hechos violentos, haciendo que en pro de la linealidad argumental del documental, se subordinen y se editen los testimonios de las víctimas.

De manera que, la contradicción se percibe en el sentido de que lo que caracteriza a la memoria histórica y al régimen de historicidad, que se subordina para dar prelación a la linealidad argumental. Esto no quiere decir, que no se puedan evidenciar las particularidades temporales de la memoria histórica y/o el régimen de historicidad contemporáneo, pero si evidencia una tensión entre dos formas distintas de concebir la historia, por una parte, la que en apariencia es la protagonista de los documentales, o sea, la memoria que va desde el presente hacia el pasado. Por otra parte, encontramos la linealidad tradicional, cronológica y lineal sucesiva de los hechos, demostrando una fractura entre los investigadores del CNMH y los productores y realizadores audiovisuales encargados de estructurar los documentales como producto cultural que pretende difundir los resultados de las investigaciones en el campo de la memoria histórica.

Otro cuestionamiento que surge en relación con la forma en cómo se presenta la historia en los documentales del CNMH, es el papel que desempeñan las imágenes como fuente y referente de la memoria y la historia. Es decir, así como la temporalidad de la memoria queda subyugada a la temporalidad argumentativa del documental, las imágenes como fuente del hecho histórico quedan sometidas a una referenciación de lo que se narra y no son explotadas en su potencial particular como fuente histórica con unas características diferentes a las fuentes verbales o escritas.

Para ampliar este elemento cabe destacar la reflexión que hace Hayden White (1988) acerca del trabajo de Robert A. Rosenstone, en relación con el llamado que hace para generar procesos específicos de investigación que conciban las imágenes en sus particularidades y potencialidad como una fuente al mismo nivel de las orales y las escritas, considerando importante que los historiadores deben tomar conciencia acerca que las imágenes requieren de una manera de lectura diferente a la que se les da en los documentos escritos. (White, 1988)

Esta situación llama la atención por el hecho de una aparente imposibilidad de trasladar el valor argumentativo de los resultados y procesos escritos de las investigaciones históricas a expresiones audiovisuales. Esto es que, no se explota al máximo la imagen como fuente histórica al mismo nivel de las fuentes escritas u orales por temor a perder el significado de su contenido. Por esta razón, las imágenes en muchos casos se limitan a dar contexto a lo que se relata y no se constituyen en fuentes que puedan dar cuenta por sí solas del hecho histórico White (1988). Estas afirmaciones retomadas de White, encuentran cabida como parte de la comprensión y la investigación de la historia, porque en la actualidad las fuentes históricas como parte de una época específica, se nutren considerablemente de elementos visuales, pero estos son utilizados de manera subsidiaria a otros tipos de fuente y no como una fuente en sí misma.

A pesar de que la visualidad es un elemento muy significativo de la época actual en la investigación histórica y en la difusión de sus resultados a través de medios audiovisuales, aún

carece de un abordaje complejo acorde a sus particularidades según White (1988). Elemento encuentra su pertinencia en el sentido en que las imágenes, en algunas ocasiones, proporcionan mayor evidencia de los hechos y los espacios que los mismos testimonios verbales. Por ende, en el caso de los documentales del CNMH llama la atención que al estar todo el contenido sometido a la linealidad argumental que se deriva de una estructura tradicional del género documental, se desaprovechan múltiples potencialidades, no sólo de las imágenes, sino de los testimonios que dan cuenta de la memoria.

De manera que, retomando las afirmaciones de White (1988) no se ha explotado las potencialidades de las imágenes como un eje principal de las narrativas y los testimonios, lo que se puede percibir como que la linealidad argumental de los documentales acude a las imágenes para dirigir la atención y enfatizar lo que se está relatando y no al contrario. Dicho de otra manera, las imágenes como fuentes históricas están en favor de la narración y no viceversa. Sustentado desde White (1988) se debería reflexionar sobre la forma en que la visualidad puede o no puede transformar la comprensión sobre el pasado al interior de unos hechos históricos específicos. Esta discusión conlleva a un análisis más a profundidad de la importancia de la imagen, pero entendida como un producto cultural que expresa formas particulares del ver en una época específica. Aspecto que es abordado de manera amplia en el siguiente apartado.

3.3. Imagen y Régimen de Visualidad

Como género audiovisual, el documental es una forma en la cual se presentan al público una serie de imágenes en movimiento que desempeñan un papel fundamental en la presentación de cualquier situación problema. En el caso de los documentales elaborados y presentados por el CNMH no existe excepción, en estos la imagen se convierte entonces en una de las expresiones más

importantes a través de la cual la memoria de las víctimas y los resultados de las investigaciones históricas se manifiesta. Dicha memoria, expresada a través de imágenes, al encontrarse en un contexto de violencia política constituye, no sólo para quien hace el ejercicio de memoria sino para la sociedad en general, un marco de comprensión de las relaciones históricas, políticas, sociales y culturales.

Al respecto es necesario retomar una cita que Feld y Stites (2009) hacen de Huyssen (2009) respecto a quien liga indefectiblemente a la imagen con la comprensión de la historia y la memoria:

Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total. (Huyssen, 2009 citado en Feld y Stites, 2009 p.15)

De esta cita, se determina que la imagen se vincula estrechamente con la memoria, al convertirse en una forma de expresión y/o materialización de la memoria. En este vínculo con la historia, y a partir de lo visto en los documentales del CNMH permite percibir cómo imagen, memoria e historia están unidas de manera que construyen un relato audiovisual que da cuenta, no sólo de las víctimas sino del momento histórico. Es decir, todo se conjuga en la reconstrucción de la memoria histórica que se difunde a través de un producto cultural.

En los documentales del CNMH se puede apreciar cómo se entrelazan dos formas de organizar el contenido en cuanto a lo visual, por un lado los realizadores que en coherencia con los resultados de las investigaciones históricas dan forma a la estructura del documental siguiendo una linealidad pre establecida, que por lo general parte de una introducción a la temática, un desarrollo y abordaje de la situación problema y, por último, un epílogo (que se centraliza en mostrar los procesos de resistencia, de dignificación de las víctimas y las apuestas de futuro).

En cuanto a esta estructura, se puede afirmar que los documentales del CNMH son muy tradicionales en su presentación, porque esta no rompe una delimitación clásica de inicio, trama y desenlace. Incluso llegando a contrariarse con la perspectiva del régimen de historicidad descrita anteriormente. La estructura audiovisual presentada es completamente lineal y en pro de ésta se articulan las imágenes y los testimonios que son presentados. En pocas palabras, se puede concluir que la temporalidad de la estructura audiovisual de los documentales no se corresponde con la forma de concebir los hechos históricos a partir del presente.

Por otra parte, respecto al uso de los relatos de las víctimas, las imágenes tienen el propósito principal de dar veracidad a lo contado y de servir de referente espacial de los testimonios. Lo anterior, se puede comprender a partir de lo dicho por Feld y Stites (2009) al citar a Huyssen en:

La historia, con su supuesta objetividad y conciencia crítica, parecería estar del lado del lenguaje y de una correcta comprensión del tiempo humano; la memoria, con su fragilidad y falta de confiabilidad, del lado de la imagen y del espacio. (Huysen, 2009 citado en: Feld y Stites, 2009, p.17)

Los documentales que genera el CNMH como mecanismo de difusión del resultado de las investigaciones terminan configurándose en elementos que se constituyen en parte de la memoria histórica y fundamentan su esencia en la presentación de imágenes que dan cuenta de los hechos históricos, los lugares y las personas que los vivieron. Desde esta perspectiva, las imágenes se convierten en el registro visual y perceptual de un hecho que no sólo muestran lo iconográfico, sino que dan cuenta del contexto desde el cual se construyen las narrativas y se recuerda. Las imágenes se configuran en el registro de los testimonios, los espacios y los territorios desde los cuales se construyen la memoria histórica. Por ende, estas son los vehículos para expresar y legitimar la

memoria, ilustran y contribuyen a establecer una forma específica de ver lo sucedido que se centra en el presente y en el lugar habitual y cotidiano de quienes relatan sus experiencias. Incluso, reflejan unos tiempos, modos y lugares específicos que son irrepetibles y que constituyen una referencia visual de la memoria, de lo cotidiano, de los acontecimientos y las experiencias de las personas “dicen del momento, del tiempo y de las condiciones en que son construidas” (Olaya y Herrera, 2014, p.92).

Por consiguiente y retomando lo planteado por Inés Dussel (2008), se afirma que la visualidad que se presenta en los documentales del CNMH constituye una apuesta de régimen de visualidad, asociada a lo que se describió en el apartado anterior cuando se hablaba del régimen de historicidad, solo que, en este caso, se particulariza dicha comprensión de época en torno a las imágenes presentadas en los documentales. La concepción del régimen de visualidad enmarca a las imágenes “en campos de lo visible y lo invisible, en configuraciones epistemológicas y políticas” (Dussel, 2008, p.3). Las imágenes no están limitadas en el documental sólo a mostrar, sino que dan cuenta también de los discursos sociales que determinan esas formas de ver o mostrar. Es decir, lo visual pasa a formar parte de lo histórico, lo político y lo ético, e incluso de lo geográfico, en relación con la forma de ver la memoria histórica en la medida que son recursos que dan cuenta del mundo histórico y se constituyen en partes sustanciales de las argumentaciones y el material probatorio de los hechos. Por ejemplo, en el caso de los documentales del CNMH, la apuesta visual se concentra en los territorios, las víctimas y los recursos investigativos. Estos tres elementos pretenden dar contexto a los relatos y así mismo tratan de darle lugar dentro del mundo histórico.

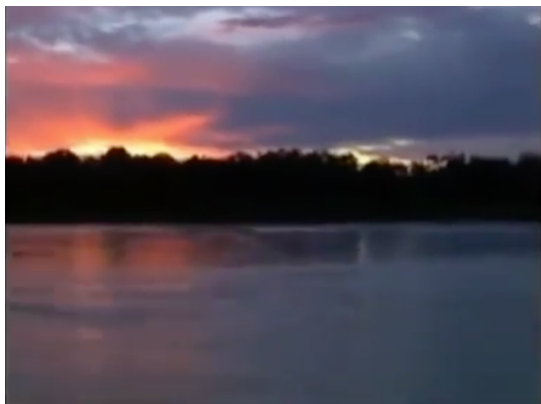
En el caso del primer elemento, las imágenes se concentran en una parte significativa en términos de duración de tiempo en revelar la cotidianidad diaria y las actividades económicas propias de las zonas rurales como lo son la agricultura y la minería en las poblaciones que son epicentro de cada uno de los documentales, como expresión de un enfoque regional que busca

presentar las características propias de cada lugar. De esta forma, las muestras danzan en escena entre lo paisajístico y lo cotidiano hacia un fuerte énfasis también en las tradiciones culturales, artísticas y folclóricas, estableciendo así un marcado papel de las imágenes por mostrar los territorios y los procesos de identidad que a partir de estos se generan en las personas que dan sus testimonios. Esto también como una forma de mostrar la cotidianidad de los territorios cuando se hallan en paz o de los procesos de resistencia posteriores a los hechos violentos.

A continuación, se presentan fotogramas⁹ que recogen aspectos como los territorios o paisajes, vida cotidiana y labores, expresiones artísticas y tradiciones presentes en los documentales del CNMH que son objeto de estudio en la presente investigación y que cobijan desde la imagen los elementos analizados hasta el momento.

4.3.1. Fotograma de los documentales del CNMH objeto de investigación

- ***Territorios***



Río Atrato. Documental Bojayá: La Guerra sin límites. Minuto: 8:06



Río Nare - Antioquia. Documental: Los considero vivos. Minuto: 0:34

⁹ Es una imagen fotográfica obtenida sin hacer el uso de una cámara fotográfica, éste se obtiene a través de la colocación de objetos por encima de una superficie fotosensible como por ejemplo una película o papel fotográfico y posteriormente a la exposición a la luz directa.



Atardecer en El Placer, Putumayo. Documental: Mujeres tras las huellas de la memoria. Minuto: 0:05



Páramo. Documental: Santa Bárbara: El Pueblo que no dejó de sembrar la esperanza. Minuto: 4:18

- ***Vida cotidiana y labores:***



Río Mujer amasando. Documental: Trujillo: Una tragedia que no cesa. Minuto: 1:43



Minero del Río Nare. Documental: Los considero vivos. Minuto: 9:22



Secado de tabaco. Documental 8. Voces de agua y tierra. Minuto: 7:40



Cocinando papa. Documental: Santa Bárbara: El Pueblo que no dejó de sembrar la esperanza. Minuto: 1:07

- **Expresiones artísticas y tradiciones:**



Retrato de víctima. Documental: Trujillo: Una tragedia que no cesa. Minuto: 41:40



Dibujo masacre Las Brisas. Documental: Memoria latente. Minuto: 4:39



Músicos de San Rafael. Documental: No hubo tiempo para la tristeza. Minuto: 24:04



Raperos de Buenaventura. Documental: Buenaventura: un puerto sin comunidad. Minuto: 12:13

Fuente: Fotograma de elaboración propia. Teniendo como referente las imágenes fijas de los documentales del CNMH, seleccionados en esta investigación.

El segundo elemento para analizar en este apartado se concentra en las personas que hacen memoria y cuentan su relato frente a la cámara. Estos testimonios, en su mayoría son presentados en sus entornos habituales; es decir, no se generan escenas artificiales de fondo. Siempre están en sus propios territorios al aire libre o en sus hogares, lo cual puede ser entendido como una forma de mostrar la memoria como algo que se está expresando libremente en un espacio distante de cualquier tipo de hostilidad. Además de los espacios propios de las personas estos se caracterizan

por tener mucha luz y una evidente ventilación permitiendo, no solo asistir al relato de las víctimas sino a sus expresiones faciales y corporales que se van evidenciando a la vez que relatan sus experiencias. También se pueden apreciar imágenes de los espacios y las ruinas en las que ocurrieron los hechos violentos.

Así mismo, la voz de los victimarios ha sido reducida a su más mínima expresión. Incluso podría llegarse a plantear su ausencia o inexistencia. Salvo por pequeños fragmentos de audio o fotografías de algunos victimarios contando brevemente lo ocurrido. En esta visualidad que se configura en los documentales, los victimarios existen sólo por la voz de las víctimas ya que, lo que se está relatando es el tiempo de las víctimas y la memoria histórica a partir de estas. Por último, en cuanto a este elemento resaltan bastante los planos de niños en las distintas poblaciones, en especial hacia el final de los documentales, en los cuales se muestra como parte de los relatos de resistencia y de apuestas de futuro. Esto acompañado de imágenes que reflejan los procesos de movilización y organización de resistencia y dignidad de las víctimas.

- ***Testimonios de las víctimas:***



Relato de víctima. Documental: El Salado: rostro de una masacre. Minuto: 8:56



Testimonio Angélica Cuesta. Documental: Bojayá: La guerra sin límites. Minuto: 4:38



Testimonio Blanca Rosero. Documental: Santa Bárbara: el pueblo que no dejó de sembrar la esperanza. Minuto: 2:06



Testimonio Manuel Zafíama. Documental: No hubo tiempo para la tristeza. Minuto: 3:39

- **Talleres de memoria y procesos de resistencia**



Manifestación. Documental: Trujillo: una tragedia que no cesa. Minuto: 6:15



Talleres de cartografía social. Documental: Memoria latente. Minuto: 26:20



Performance de memoria. Documental: Bojayá: la guerra sin límites. Minuto: 0:50



Colcha de memoria. Documental: Buenaventura un puerto sin comunidad. Minuto: 14:14

- **Ruinas**



Casas habitadas por paramilitarios

Casa abandonada. Documental: Mujeres tras las huellas de la memoria. Minuto: 21:35



Ruinas de la iglesia de Bojayá (archivo audiovisual). Documental: Bojayá: la guerra sin límites. Minuto: 3:35



Escuela abandonada en San Rafael. Documental: Voces de tierra y agua. Minuto: 51:55



Casa en ruinas. Documental: El do: rostro de una masacre. Minuto: 37:19

Fuente: Fotograma de elaboración propia. Teniendo como referente las imágenes fijas de los documentales del CNMH, seleccionados en esta investigación.

El último elemento analizado, está relacionado con los recursos investigativos que utilizan los realizadores para dar legitimidad a los relatos dentro del mundo histórico. Entre los recursos que usan se puede evidenciar, la aparición de conductores y/o narradores presenciales o con voz en off, registros y archivos fotográficos propios del CNMH o de las comunidades, fotografías o fragmentos audiovisuales de noticias difundidas a través de medios de comunicación, los

testimonios de los investigadores del CNMH y la utilización de gráficos o animaciones a modo de presentación para mostrar datos o estadísticas propias de los procesos investigativos.

- ***Intervenciones del CNMH***



Javier Restrepo. Presentador. Documental: Trujillo: una tragedia que no cesa. Minuto: 8:10



Nicolás Montero. Documental: No hubo tiempo para la tristeza. Minuto: 3:21



Liliana Moreno y Gustavo Santa. Talleristas del CNMH Documental: Memoria Latente. Minuto: 2:03



Carolina Restrepo. Investigadora CNMH. Documental: Santa Bárbara: el pueblo que no dejó de sembrar la esperanza. Minuto: 7:37

- **Prensa y noticias**



Foto captura Caracol tv. Documental: Bojayá: la guerra sin límites. Minuto: 17:57

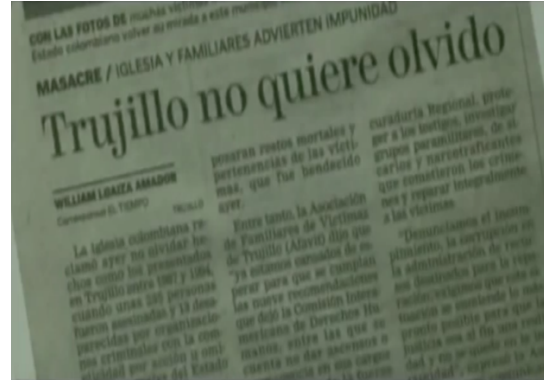


Foto artículo El Tiempo. Documental: Trujillo: una tragedia que no cesa. Minuto: 14:15



Foto captura Las 2 Orillas. Documental: Memoria Latente. Minuto: 27:17



Foto artículo de prensa. Documental: Los considero vivos. Minuto: 28:48

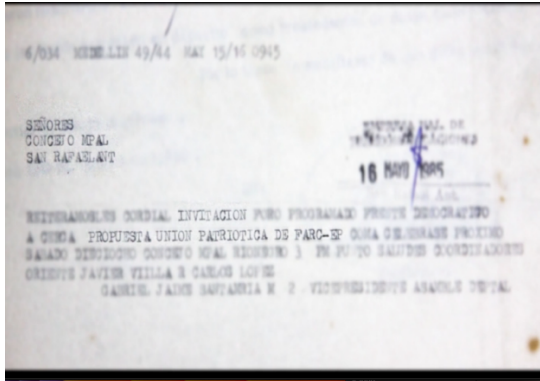
- **Archivo audiovisual**



Archivo audiovisual comunidad El Placer, Putumayo. Documental: Mujeres tras las huellas de la memoria. Minuto: 15:02



Archivo Audiovisual ANUC. Documental: Voces de agua y tierra. Minuto: 39:11



*Archivo documental San Rafael, Antioquia.
Documental: Los considero vivos. Minuto: 12:12*



*Archivo audiovisual comunidad El Placer,
Putumayo. Documental: Mujeres tras las huellas de
la memoria. Minuto: 9:34*

Fuente: Fotograma de elaboración propia. Teniendo como referente las imágenes fijas de los documentales del CNMH, seleccionados en esta investigación.

De manera general y diferenciada, estos tres elementos recogen de forma general las piezas audiovisuales percibidas en los documentales del CNMH. Sin embargo, se puede agregar un cuarto elemento: la musicalización, la cual tomaba de referencia los elementos y expresiones culturales y folclóricos de cada una de las regiones vistas. Este elemento muestra un ambiente auditivo que complementa a las imágenes generando una puesta en escena más emotiva que llegue a los espectadores no sólo desde lo visual, sino desde lo auditivo. Además, al tratarse de sonidos propios de las regiones que se presentan contribuyen a formar la idea de la identidad, la memoria y el territorio, lo cual hace que el elemento auditivo y de música de ambientación se convierta en un elemento transversal a los otros tres descritos anteriormente.

En términos generales, de los documentales publicados por el Centro Nacional de Memoria Histórica puede afirmar que desde la construcción de un régimen de visualidad se caracterizan por una pretensión de visualidad de un posconflicto en construcción o como proyecto de sociedad. Desde la que se observa una época visual de transición social y política en Colombia en la que una de las fuentes principales, es la memoria de los sujetos que componen a la sociedad civil actual

inmersa en una perspectiva regional como parte de un todo nacional enmarcado en una cultura política democrática.

Este régimen de visualidad describe una época de la historia colombiana que se basa en las experiencias de los sujetos sometidos a los sobresaltos de la guerra. Su memoria es aprovechada como recurso significativo para la reconstrucción de la historia y de la investigación social. Frente a la noción de realidad que se muestran a partir de estos productos culturales se parte de dar protagonismo a expresiones subjetivas que, dentro de lo emocional, lo simbólico, lo estético y lo cotidiano evidencian la afectación de los hechos pasados en personas del presente. Esto puede concebirse como una reivindicación y dignificación de las víctimas como sujetos históricos, sin ser una verdad oficial, sino como un aporte a la comprensión del mundo histórico.

Para concluir, se retoma lo planteado por Dussel (2008) al configurar los elementos anteriormente descritos en un régimen de visualidad propio del conflicto visto desde el presente y desde del que los sujetos que se vieron afectados por este como sociedad civil, abren el espacio para la comprensión y análisis de cultura política. Al tratarse de la comprensión de un hecho social e histórico caracterizado por un fenómeno marcado por la violencia política, se convierte en un escenario de relaciones de poder y disputas por el sentido como se ha desglosado hasta el momento apartado tras apartado de los últimos capítulos.

3.4. Cultura Política y Formación

En los momentos anteriores de esta investigación, se ha sustentado que los regímenes de visualidad se constituyen intrínsecamente en configuraciones que contienen “elementos políticos, epistemológicos, estéticos y éticos” (Dussel, 2008, p.4). Esto conlleva a que el análisis de dichos regímenes se encuentre muy ligado a la comprensión del conjunto de prácticas y representaciones

en torno al orden social, a las relaciones de poder, a las modalidades de participación y a las jerarquías que tienen lugar en los diferentes momentos históricos así como lo enunciaron Herrera *et al.*, (2005) dicho de una manera más clara, el régimen de visualidad es una discusión eminentemente política que al valerse, expresarse y difundirse a través de productos culturales como los documentales se constituye en un elemento de referencia para la comprensión de la cultura política. Aun con mayor razón cuando dichos documentales se concentran en la presentación de la memoria histórica, pues, como lo menciona Jelin (2002), la memoria es un objeto de disputa, conflicto y lucha. La memoria también se encuentra involucrada en relaciones de poder de determinados momentos históricos. De esta manera, los regímenes de visualidad y la memoria histórica presentan implícitamente relaciones de poder propias de un contexto social, cultural, histórico y político. Haciendo del ver, un hecho histórico en el que se encuentran inmersas relaciones de poder tal y como lo describe Cabrera (2014).

En el caso colombiano, según lo describen Martha Herrera y Carol Pertuz (2016), los procesos de la memoria cuentan con un precedente de relaciones de poder que se han encontrado marcadas por unas profundas violencias y tensiones, las cuales han destruido los vínculos de solidaridad social y han disgregado un resquemor que ha deteriorado la confianza entre la población civil, en especial hacia las instituciones estatales.

Esto fenómeno generó al interior de la población, en especial de los que de alguna manera se vieron afectados por las dinámicas de la violencia, el conflicto y la guerra, una especie de “ley del silencio entre los mismos, así como una cotidianidad marcada por el terror, lo cual alimenta las memorias individuales y colectivas en diversos territorios del país” (Herrera y Pertuz, 2016, p.82). El temor ha sido atizado durante décadas como resultado tanto del abandono del Estado en distintas partes del territorio nacional como por el actuar de grupos armados tanto legales como ilegales, quienes aprovechando la ausencia efectiva de la institucionalidad estatal han contribuido a propagar

el terror. Por esta razón los ejercicios acerca de la memoria histórica del conflicto que provienen tanto de las investigaciones académicas, sociales e históricas, así como de las organizaciones públicas y no gubernamentales. Desde estas aseveraciones, Herrera y Pertuz. (2016) afirman:

Han debido plantearse no solo cómo tramitar el legado del pasado, haciendo justicia a la memoria de las víctimas, de los ausentes y de los sobrevivientes (en los planos jurídico, económico y social), sino también cómo recomponer el tejido social y con ello las subjetividades arrasadas por los acontecimientos de violencia política, reto que es mayor en el caso de Colombia por encontrarse todavía en un contexto de conflicto armado” (p. 82).

Lo anterior afirmación de las autoras da cuenta del rol fundamental que desempeñan los trabajos de la memoria en el escenario de sociedades que han atravesado este tipo de conflictos bélicos. En este punto es propicio continuar con lo planteado por las autoras respecto a los relatos que se originan a partir de la construcción de la memoria histórica y a las disputas por el sentido del pasado tienen, porque confirman que la “repercusiones sobre el presente y los horizontes de futuro, dan pie a diversas luchas por la memoria, dentro de las que se encuentran las pugnas por su representación en el campo de las políticas oficiales” (Herrera y Pertuz, 2016, p.84).

Esta es una razón más por la que los trabajos que ha generado el CNMH, a pesar de provenir de una política de la memoria oficial, no se encuentran exentos de dichas disputas ya que acentúan la idea de un futuro inmediato caracterizado por el posconflicto en el marco de una cultura política democrática y esta premisa aun genera tensiones en el marco de una sociedad que aún se encuentra en conflicto.

Sin lugar a duda, los documentales presentados por el Centro Nacional de Memoria Histórica se inscriben en las generalidades descritas ya que, al ser el resultado de investigaciones

históricas dentro del marco de una confrontación bélica con fuertes raíces de carácter político, ideológico, económico, cultural y social, se configuran en productos culturales que dan cuenta de un momento histórico a partir de una visualidad específica. Es decir, como se ha mencionado, los escenarios a los que van dirigidos los documentales, son escenarios políticos y al definirlos como productos culturales de tipo visual, inherentemente refieren a una cultura que se encuentra adscrita a formas específicas de ver y de concebir las relaciones de poder.

Ahora, en los documentales del CNMH, los discursos con connotaciones políticas son más que recurrentes. Se podría afirmar que todo el desarrollo histórico de los hechos presentados tiene una postura política claramente definida. Por tanto, la presentación de los hechos no se encuentra limitada a una puesta en escena estética que da cuenta de lo sucedido, sino que emite constantemente apreciaciones y juicios de valor político como forma de explicar y comprender el porqué de los hechos. El centro de esta relación se encuentra direccionado en dos focos de atención, el primero, las víctimas quienes cuentan sus relatos y el segundo, es la perspectiva de los realizadores, que se expresa tanto en la estructura audiovisual como en los aportes discursivos que desde la investigación y la academia dan cuenta de su posición política.

La apuesta del CNMH en sus documentales es la de mostrar los testimonios de las víctimas y de sus victimarios. El objetivo principal al que le apuestan los investigadores es mostrar los efectos y los daños que la guerra genera en la sociedad civil en cada una de las regiones del país. Para esto, las víctimas y los realizadores son puestos en el centro de la relación de poder ya que son solamente ellos quienes dan cuenta de lo sucedido y priman su experiencia como forma de comprender los hechos que los afectaron en distintos territorios.

El recorrido por el discurso de las víctimas pone en evidencia, en un principio, que durante la época de la violencia estas estuvieron completamente abandonadas y martirizadas por actores armados, tanto ilegales como legales que sin importar su ideología arremetían indiscriminada e irracionalmente en contra de la población civil¹⁰ alterando la paz que se percibía antes de su llegada. En muchos testimonios, las personas relatan cómo esos actores llevaron a sus territorios disputas ideológicas que no les interesaban, que desconocían o que simplemente no entendían. También estos testimonios daban cuenta de cómo los grupos armados se posicionaron en sus respectivas regiones, gracias a las características de su ubicación geográfica, por recursos naturales, rutas comerciales o de acceso y posiciones estratégicas respecto a lo militar. De esta manera, la población civil, principalmente la de las zonas rurales del país, se vio afectada por la confrontación bélica que los dejó en medio de un fuego cruzado, en un contexto de abandono y fragmentación institucional por parte del Estado. Elementos que se mencionan de manera reiterada en los documentales desde las víctimas, y desde los mismos realizadores, como forma de imputar un alto grado de responsabilidad del Estado en las situaciones y/o acciones que pusieron en riesgo a las poblaciones. Dicha responsabilidad del Estado se puede caracterizar de tres maneras.

La primera consiste en la prelación que el Estado da a proyectos de infraestructura y/o a los proyectos económicos de empresas privadas, por encima de los intereses de las comunidades. Esto se evidencia en los documentales que describen las situaciones de violencia en el puerto de Buenaventura (Valle del Cauca), las situaciones de despojo y desplazamiento forzado vivida por las habitantes del El Tabaco, (Guajira) donde el Estado ha privilegiado los intereses empresariales asociados a la mina de carbón o la situación de la población de San Rafael en (Antioquía) donde

¹⁰ En relación con los conflictos armados: Comprende a todas las personas civiles.

las hidroeléctricas y la actividades mineras han sido los motores de los hechos violentos vividos en la región.

En segundo lugar, se debe al abandono total o parcial de la institucionalidad estatal en las regiones, permitiendo que muchas de las organizaciones armadas suplanten a la estatalidad en algunas de sus funciones. Además, la presencia parcial del Estado hace que algunas instituciones, como en el caso de la fuerza pública, por ser una de las pocas instituciones con una presencia medianamente constituida en muchas zonas del país, manejen sus propios intereses desconociendo las directivas de políticas del Estado y del gobierno. Es decir, se da la presencia de la corrupción institucional en todas sus formas. Como complemento de este elemento, se puede observar en los documentales cómo aparecen testimonios de algunos funcionarios públicos regionales que en aparente representación de la institucionalidad tratan de hacer algo por sus comunidades (personería, fiscalía, etc.). Dichos funcionarios se preocupan porque hacen parte de la comunidad, pero a pesar de trabajar para sus respectivas instituciones tal como se ve en los casos de Bojayá, Chocó o Trujillo, Valle del Cauca, no cuentan con un respaldo pleno de estas y se convierten inconscientemente en denunciantes e imagen de la inoperancia de las instituciones que no cumplen con sus deberes a pesar de que algunos de ellos pretendan hacerlo.

Además, como parte de este segundo elemento, se puede apreciar cómo en muchas de las regiones afectadas por el conflicto y ante la falta de presencia institucional, han sido algunos miembros de la Iglesia Católica en sus respectivas poblaciones quienes han asumido la protección y denuncia de las situaciones de violencia. Estas acciones por parte de miembros de la iglesia les han acarreado procesos de persecución política por parte de los victimarios. En la mayoría de los

casos presentados en los documentales, estos miembros de la iglesia eran la única autoridad dispuesta a denunciar las acciones armadas en contra de la población civil.

Por último, la tercera manera de caracterizar la responsabilidad del Estado en el conflicto se encuentra derivada de su ausencia parcial o total en varias regiones, y surge debido a la falta de protección a los habitantes dejándolos a merced de los actores armados quienes indiscriminadamente han atacado tanto a sus contrincantes bélicos como a la población civil. Incluso, en algunos de los casos descritos en los documentales, la fuerza pública contribuyó por acción u omisión consiente para que grupos armados atentaran en contra de la población civil. Un caso particular de esta ausencia se puede ver en los documentales que dan cuenta de lo sucedido en El Placer (Putumayo), Santa Bárbara (Nariño), Los Montes de María en la región Caribe, o en la región pacífica donde se concentra la población afrodescendiente como Buenaventura (Valle del Cauca) y Bojayá (Chocó).

En resumen, los documentales van más allá de mostrar la forma en la que se vieron afectadas las poblaciones. También, dan un espacio importante para mostrar los procesos de resistencia y movilización que han empoderado a las víctimas como agentes sociales y de la historia en el marco de una sociedad que renace y se halla en paz, sin olvidar lo sucedido y reivindicando la memoria. La voz de los victimarios ha sido reducida a su más mínima expresión, incluso podría plantearse su ausencia o inexistencia. Por tanto, el hecho histórico existe sólo por la voz de las víctimas y encuentra su legitimidad en el mundo histórico gracias a la estructura audiovisual que refleja los procesos investigativos y académicos que lidera el Centro Nacional de Memoria Histórica.

Por consiguiente, algunos miembros de la sociedad civil (víctimas e investigadores) que hacen su aporte dentro del desarrollo de los documentales reconocen en el CNMH una forma en la que el Estado visualiza las comunidades, e inicia a hacer presencia mediante el reconocimiento de su responsabilidad en lo sucedido y su papel en la garantía de verdad, justicia, reparación y garantía de no repetición. Así sea en este momento de manera incipiente no más. Esto no quiere decir que el conflicto y la violencia ya terminaron, en algunos de los documentales a pesar de mostrar que las poblaciones han resurgido, manifiestan que los actores armados no han desaparecido, pero si se han transformado haciendo que el riesgo de violencia e inseguridad sea latente. Lo cual quiere decir, que el proceso de reconstrucción de la memoria histórica se encuentra enmarcado en un momento histórico de transición, inacabado y que aún está en medio de una fuerte disputa.

A manera de conclusión, es así como la difusión de un régimen de visualidad de un aparente posconflicto en construcción o como proyecto futuro de sociedad en paz, da cuenta de un época visual de transición social y política, que es atravesado inherentemente por procesos de formación de cultura política, ya que, según Inés Dussel (2008) la comprensión de los regímenes de visualidad como una expresión de la cultura política suponen una reflexión pedagógica la cual surge indefectiblemente de la necesidad comprender cuáles son los procesos de formación que se agencian en los sujetos a través de la difusión de productos culturales que pretenden hacer exposición del momento histórico, tal y como sucede en el caso del género documental.

Los documentales que presenta el CNMH, caracterizados como reflexivos según la categorización que hace de estos Nichols (1997) son inherentemente formativos o por lo menos tienen esa pretensión. Es decir, va un poco más allá de lo expositivo y buscan generar cierta afectación en los espectadores. Esta afectación en los espectadores genera agenciamiento en torno

a la subjetividad política de quienes se establezcan como espectadores. La invitación a la reflexión es constante y se dirige a comprender las relaciones sociales y de poder que se dan en la sociedad como parte de un hecho histórico que permite repensar el proyecto de sociedad que se quiere construir de cara al futuro. El mensaje de los documentales es que lo sucedido en el marco de la guerra y el conflicto no puede, ni debe volver a suceder, porque esto atenta dramáticamente contra un proyecto coherente de una sociedad en democracia.

Además, invitan al reconocimiento de la población víctima del conflicto en su total dignidad, no sólo por parte del Estado sino por parte de la sociedad civil en general. Debido a que, por múltiples intereses, las víctimas han sido invisibilizadas y silenciadas por mucho tiempo haciendo que amplios sectores de la población que no sufrieron el flagelo del conflicto directamente minimizaran los efectos y la enormidad de la guerra en Colombia, sus niveles de degradación y los verdaderos intereses ocultos detrás de tanta violencia. El aporte del CNMH a través de sus documentales, se constituye en un producto cultural que pretende formar en la complejidad del hecho histórico y la complejidad de la cultura política que se vive en Colombia.

No obstante, cabe decir que a pesar de la caracterización efectiva que hace el CNMH de la sociedad actual y de las formas visuales de difusión de contenido audiovisual a través de plataformas como YouTube, estos productos culturales no están teniendo el alcance esperado en las redes en la actualidad, ya que, en comparación con otros canales y contenidos de la misma plataforma, el número de suscriptores y reproducciones es relativamente bajo. Esto puede dar cuenta del hecho de que los documentales manejan aun un discurso y una estructura que sólo despierta el interés de los espectadores conocedores y curiosos del tema, derivando esto en que el público de este tipo de contenidos sea un tanto reducido y no alcance niveles efectivos de

circulación masiva, es decir, se podría afirmar, en cuanto al régimen de visualidad que se desprende de los documentales del CNMH, que este no es hegemónico dadas las estructuras sociales, políticas, mediáticas y culturales de una amplia mayoría en la actualidad.

4. Conclusiones

Los documentales presentados por el Centro Nacional de Memoria Histórica evidencian un proceso de configuración de régimen de visualidad y de formación de cultura política en relación con el conflicto armado y la memoria histórica debido a que al recurrir a un recurso de audiovisual constituyen una forma específica de ver la violencia, el conflicto y la guerra en Colombia en una época puntual con una clara y evidente apuesta política. Ya que, al basarse en las imágenes y los discursos propios del mundo histórico tienen inherentemente un componente formativo y reflexivo que da cuenta de las relaciones de poder y las representaciones culturales que se viven en la sociedad en el momento de la realización.

De esta forma, documentales al ser los productos culturales, son parte de la percepción de la realidad social, política y cultural que poseen tanto los realizadores como los sujetos que hacen parte de la puesta en escena. En este caso, la visualidad y el discurso político se centran en referenciar y dar legitimidad a los relatos de las víctimas como una forma de avanzar en la reconstrucción de la memoria histórica asociada al conflicto armado en Colombia. Dicha reconstrucción se perfila hacia la transición de una sociedad en el marco de un pretendido posconflicto, la cual toma como punto de partida desde de la visualidad, de memoria histórica y de las relaciones de poder, a las víctimas. Por tanto, un régimen de visualidad expresado a través de los documentales del CNMH, se caracteriza por ser un régimen de un posconflicto en construcción

como proyecto de sociedad. En el cual se coexiste una época visual de transición social y política a partir de las víctimas y la población civil y desde un enfoque que se particulariza en cada región y no de una forma general o nacional.

La estructura audiovisual de estos documentales contribuye a la configuración de dicho régimen de visualidad, propio del conflicto desde el empoderamiento y la dignificación de las víctimas, no con el propósito de incurrir en revictimizaciones, sino en el propósito de presentarlas como miembros activos de la sociedad civil y sujetos políticos que resisten y contribuyen a la comprensión del hecho histórico y las relaciones de poder. De ahí que, la visualidad se configure en torno a sus testimonios, sus vidas, sus creencias, su cultura, sus labores, sus territorios, sus luchas, sus resistencias y sus movilizaciones. Esta visualidad de las víctimas es organizada por los realizadores, de tal manera que todos los elementos en escena apunten a comprender el hecho histórico desde la memoria de las víctimas en cada una de las regiones.

Al ser los documentales del CNMH, productos culturales que dan cuenta del mundo histórico y en especial del caso colombiano, de un conflicto armado marcado por un fuerte componente político e ideológico, estos materiales audiovisuales resultan en contenidos que indefectiblemente invitan a la reflexión y al agenciamiento de la subjetividad política de los espectadores. La intencionalidad de los realizadores es hacer difusión de estos documentales como una forma de mostrar los resultados de sus investigaciones de cara a un proyecto pretendido de sociedad. Por ende, la apuesta de los realizadores, es decir, el Centro Nacional de Memoria Histórica, es difundir una perspectiva histórica y política que permita el reconocimiento de las víctimas, la violencia, el conflicto y la guerra en Colombia, como parte de un hecho histórico pasado que se piensa desde el presente. La apuesta por la formación de cultura política es latente

en la presentación de documentales de tipo expositivos/reflexivos, debido a que no se trata solamente de difundir información, sino que se busca generar afectaciones en los espectadores en una búsqueda de toma de conciencia con el propósito de comprender el hecho histórico, lo cual es una acción eminentemente política y formativa.

Este elemento formativo también da cuenta del potencial educativo que pueden llegar a tener, no sólo los documentales del CNMH sino todos sus trabajos e informes en general, ya que se constituyen en fuentes y referentes investigativos para comprender la historia y los procesos sociales que se han dado en Colombia. Si bien dichos aportes dados por el CNMH son elementos que deberían ser elementos de trabajo curricular en las escuelas, cabe mencionar que el potencial educativo y formativo de los contenidos investigativos y audiovisuales van más allá de su utilidad escolar y se configuran en medios que constituyen formas del ver lo cual es un elemento sumamente importante en la sociedad actual que está atravesada por las imágenes y la visualidad, donde a partir de productos culturales y audiovisuales se visibilizan significados sociales. Es decir, nos dicen cómo ver el pasado e identificar cómo nos educan en la historia del pasado reciente.

Esta característica de los documentales como productos culturales que hacen parte del mundo histórico pone en escena una serie de discursividades y relaciones políticas en torno al contenido que se está presentando. Por una parte, la postura de los realizadores, quienes a pesar de ser parte de una organización pública estatal son críticos en cuanto a la responsabilidad del Estado en los sucesos que derivaron en la afectación de la población civil dentro del marco del conflicto. Es así como, la crítica a la institucionalidad es parte del eje central de las reflexiones y los discursos políticos que se presentan en la estructura audiovisual. Incluso, la responsabilidad de los actores armados tanto legales como ilegales queda sometida a la responsabilidad del Estado, pues como se

afirma en los documentales, sí el Estado cumpliera a cabalidad con sus deberes constitucionales en cuanto al bienestar social y los derechos humanos, no se habrían presentado los hechos sucedidos en cada una de las regiones. Los testimonios de las víctimas y las imágenes son coherentes con dicha linealidad argumental, estas se concentran en mostrar cómo la falta de institucionalidad y la presencia efectiva en el territorio por parte del Estado derivó en complejos y dramáticos procesos de violencia en cada una de las distintas regiones.

En definitiva, los documentales del CNMH le apuestan a las discursividades y la visualidad de las víctimas en cada uno de sus territorios como sujetos políticos e históricos. Además, también se les concibe como agentes de cambio quienes a partir de relatar sus memorias buscan llamar a la reflexión frente a los horrores de la guerra. En todo este proceso de difusión audiovisual, la postura del CNMH es la de construir historia, memoria y cultura política desde la sociedad civil, desde la institucionalidad efectiva como garante de los derechos y desde la academia. Claramente, esos productos no se pueden asumir como expresiones de una verdad oficial debido a que el campo de la memoria y la historia se encuentran siempre en disputa y muy está ligada de manera estrecha a las dinámicas políticas, históricas y culturales del país.

Sin embargo, cabe mencionar un par de situaciones particulares percibidas en cuanto a la configuración de un régimen de visualidad propio del conflicto, la primera de ellas consiste en que los documentales que el CNMH produce y difunde como parte de sus procesos investigativos presentan una relación de subordinación que se da en cuanto a la forma en la que se asume la temporalidad. Es decir, la ruptura entre la linealidad argumental, tradicional y cronológica con la que se presentan los documentales como parte de su estructura de género audiovisual y la no linealidad temporal de la memoria. Esto conlleva a que la realización de los documentales

privilegie una de estas dos temporalidades por encima de la otra, o dicho en otras palabras que se coloque una al servicio de la otra.

En el caso de los documentales del CNMH, la temporalidad de la memoria se pone al servicio de la temporalidad lineal argumentativa de los documentales, mostrando con esto, que el componente temporal que caracteriza a la memoria como elemento fundamental de un régimen de historicidad propio de la época, es una fuente importante en las investigaciones del CNMH, pero no en la configuración de una temporalidad propia en los documentales. También cabe destacar el hecho de que las imágenes no son explotadas en su potencial como fuente histórica al mismo nivel que otras, sino que aparece como un elemento referencial o subsidiario de lo que ha sido investigado de forma tradicional. Es decir, las imágenes también se ponen al servicio de la linealidad argumental desperdiciando así en muchos apartados la complejidad de éstas como fuente y no se les dan un proceso especial de análisis, sino que se asumen como si fuera una fuente escrita que complementa a lo que se está relatando de forma verbal.

Lo anterior hace que las memorias y las imágenes en algunas ocasiones se subordinen y editen en beneficio de una linealidad argumentativa y temporal tradicional del género audiovisual: documental. Dando la impresión de que se pierde parte significativa del potencial de la imagen y la memoria en su papel de construir formas diferentes de relatar y recordar el pasado. Así mismo, y a razón de esta crítica, se llega a apreciar que los documentales en varias ocasiones caen en el facilismo de usar las imágenes como referencias de los testimonios que han sido organizados exclusivamente en pro de la linealidad argumental. El potencial de las imágenes como elementos sustanciales de la memoria quedan opacadas por la linealidad temporal del documental haciendo que en muchos casos estas queden reducidas a simples elementos ilustrativos o referenciales.

La segunda situación percibida, describe el hecho de que a pesar de la caracterización efectiva que hace el CNMH de la sociedad actual y de las formas visuales de difusión de contenido audiovisual a través de plataformas como YouTube, estos productos culturales no están teniendo el alcance esperado en redes en la actualidad, ya que, en comparación con otros canales y contenidos de la misma plataforma, el número de suscriptores y reproducciones es relativamente bajo. Esto puede dar cuenta del hecho de que los documentales manejan aun un discurso y una estructura que sólo despierta el interés de los espectadores conocedores del tema, derivando esto en que el público de este tipo de contenidos sea un tanto reducido y no alcance aun niveles efectivos de circulación masiva, es decir, se podría afirmar, en cuanto al régimen de visualidad que se desprende de los documentales del CNMH, que este no es hegemónico dadas las estructuras sociales, políticas, mediáticas y culturales de una amplia mayoría en la actualidad, pero si ofrece posiblemente un perspectiva de resistencia o contra hegemónica del régimen de visualidad basado en la industria del entretenimiento y el consumismo.

Finalmente, y a manera de nota aclaratoria, cabe decir que este trabajo de investigación se da en el marco del Centro Nacional de Memoria Histórica a cargo del investigador, académico y profesor Gonzalo Sánchez quien presentó su renuncia a la dirección de dicha entidad en el año 2018, como parte de una decisión personal y profesional que se encuentra atravesada por el cambio de gobierno y el cambio de enfoque político e ideológico que este pretende para este Centro. Este hecho, demuestra lo planteado en apartados anteriores cuando se describían las disputas que se dan por el sentido de la memoria y la historia, pues el cambio de enfoque y de directrices en el CNMH producto de un nuevo gobierno el cual tiene por apuesta discursiva la negación del conflicto y las víctimas va en contra de mucho de lo que ha agenciado hasta el momento, sobre por el papel de

responsabilidad del Estado y la Fuerza Pública como actores fundamentales en la existencia de los hechos de guerra, de violencia y de conflicto en Colombia.

También pone de manifiesto las disputas por la difusión de contenidos de carácter histórico y político a causa de su fuerte carácter formativo y educativo, debido a que los intereses que circulan en la sociedad puede que estén o no de acuerdo con los enfoques o el contenido que se presentan a la sociedad en general, entrando en tensión distintas perspectivas de cultura política que circulan en un mismo momento histórico. Por ejemplo, en el momento actual en Colombia impera una amplia polarización que hace que las tensiones en cuanto a perspectivas políticas e históricas de comprender el pasado y la realidad sean un debate bastante álgido que permea diferentes espacios de la cultura y la vida cotidiana, haciendo que cualquier proceso de investigación, creación y difusión de productos culturales se encuentre bajo la mira de agentes políticos que buscan dar sustento a discursos hegemónicos o contra hegemónicos. Esto reconoce, el fuerte potencial formativo que tienen los productos culturales sobre la opinión pública ya que, permiten el agenciamiento de subjetividades políticas y la movilización social de la población.

Por último, a manera de reflexión personal, cabe mencionar el potencial formador que tiene tanto la investigación como los estudios visuales en quien investiga. Debido a que todo este proceso de trabajo en torno a la memoria, la historia y la cultura política generan un espacio de reflexión profunda en el que se avanza en la consolidación de marcos de comprensión de la realidad social y visual actual del país. Además, contribuye al reconocimiento, la sensibilización y la reflexión de los hechos en relación al porqué es tan necesario reconocer los hechos ocurridos en el marco de la violencia y la guerra en Colombia con miras a la construcción de una sociedad democrática.

5. Referencias

- Acuña, L. A. (2009). *El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente*. Clío & Asociados (13), págs. 61- 68. En Memoria Académica.
- Disponible en
http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4625/pr.4625.pdf
- Agencia Presidencial para la Acción y la Cooperación Internacional (2011). Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. Documento de la Presidencia de la República. Bogotá, Colombia.
- Aguayo, F., y Roca. L. (2005). Coordinadores. *Imágenes e Investigación Social*. Instituto Mora. México D.F.
- Arias, A., y Alvarado, S. (2005). Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos. *CES Psicología*, 8, (2), 171-181.
- Bonilla, E., y Rodríguez, P. (1997). La Investigación en ciencias sociales. Más allá del dilema de los métodos. *Ediciones Uniandes*. Grupo Editorial Norma. Bogotá, Colombia.
- Brea, J. (2005). Los Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad. En, Brea, J. (Ed). *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ediciones Akal. Madrid, España.
- Butler, J. (2009). *Marcos de Guerra, las vidas lloradas*. Barcelona. Paidós, 95- 144.

Cabrera, M. (2014). *Mapeando los Estudios Visuales en América Latina. Puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas*. En, Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 9 (2). Bogotá, D.C., Colombia, 9 -20.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2012). *Bojayá: La guerra sin límites* [YouTube]. De https://youtu.be/ZRsV8mwWA_w

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

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2012). *Mujeres tras las huellas de la memoria* [YouTube]. De <https://youtu.be/xJ7vYGTF8yA>

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

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2013). *No hubo tiempo para la tristeza* [YouTube]. De <https://youtu.be/das2Pipwp2w>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2016). *Memoria Latente: Libro Del Ñame Espino al Calabazo* [YouTube]. De <https://youtu.be/DXmcHalgPY>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2016). *Los considero vivos* [YouTube]. De <https://youtu.be/9C-z-YAJWUk>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2016). *Voces de agua y de tierra* [YouTube]. De <https://youtu.be/4UUPiSGtzz0>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2017). *Santa Bárbara. El pueblo que no dejó de sembrar la esperanza* [YouTube]. De <https://youtu.be/ETHS7Vdyclk>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (Productor). (2017). *Buenaventura: Un puerto sin comunidad* [YouTube]. De <https://youtu.be/oCgxvTw7pJs>

Cristancho, J. (2017). Hegemonía y determinación: un marco de referencia para estudiar la visualidad y los procesos de subjetivación. Universidad Nacional de Colombia.

Cristancho, J. (2014). La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política. En Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 9 (2). Bogotá, D.C., Colombia, 45 – 66.

Dussel, I. (2008). *Imágenes y visualidad. Nuevos campos de investigación para la historia de la educación. Hist. educ. anu*, 9 (1), Ciudad autónoma de Buenos Aires.

Fazio, H. (1998). *La historia del tiempo presente: una historia en construcción Historia Crítica*. Núm. 17, Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia, 47-57.

Feld, C. (2009). Aquellos ojos que contemplaron el límite: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición. En Feld y Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 77-109.

Fortuny, N. (2014). Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea. Buenos Aires, Argentina.

Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Universidad Iberoamericana. México.

Herrera, M., Pinilla, Alexis., Infante. R. y Diaz. C. (2005). *La construcción de la cultura política en Colombia. Proyectos hegemónicos y resistencias culturales*. Universidad Pedagógica nacional.

Herrera, M., y Pertuz, C. (2016). *Educación y políticas de la memoria sobre la historia reciente de América Latina*. Revista Colombiana de Educación, (71), 79-108.

Huyssen, A. (2009). *Prólogo. Medios y memoria*. En Feld, C. y Stites, Jessica. El pasado que miramos. Memoria e Imagen ante la historia reciente. Buenos Aires, Paidós.

Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo XXI editores. Madrid, España.

Mirzoeff, N. (2003). *Una Introducción a la cultura visual. Paidós artes y educación*. Barcelona, España, 17- 64.

Mitchel, W. (2003). *Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual*. *Revista de Estudios visuales*. (1), 23 -24.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós. Barcelona, España.

Olaya, V. y Herrera. M. (2014). *Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes*. En Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 9, (2), Bogotá, D.C., Colombia, 89-106.

Runge, A. y Garcés, J. (2011). *Educabilidad, formación y antropología pedagógica: repensar la educabilidad a la luz de la tradición pedagógica alemana*. En *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 9, (2), 13-25.

White, H. (1988). *Historiography and Historiophoty*. *The American Historical Review*, 93, (5), 1193 – 1199.

6. ANEXOS

1. BOJAYÁ: LA GUERRA SIN LÍMITES

Duración: 47 minutos

Fecha de publicación: 6 de septiembre de 2012

Dirección: Jesús Durán Téllez y Dianne Rodríguez Montaña

Enlace en YouTube: https://youtu.be/ZRsV8mwWA_w

Resumen:

Este documental muestra los sucesos trágicos que ocurrieron el día 2 de mayo de 2002, donde tras una confrontación entre las Farc y las AUC en el municipio de Bojayá en el departamento del Chocó, un cilindro bomba estalló en la iglesia de Bellavista (cabecera municipal), el cual era el lugar donde las personas se refugiaban de la confrontación. Esta masacre alcanzó un alto seguimiento como referencia de la barbarie y la sevicia que había alcanzado la confrontación bélica en ese momento.

Según los testimonios y datos que se presentan, alrededor de las diez de la mañana los actores armados en contienda lanzaron un cilindro bomba que cayó al interior de la iglesia dejando cerca de 79 muertos y 115 heridos entre los cuales se encontraban 48 menores de edad. Este suceso fue el resultado de la confrontación que dejó a la iglesia de Bojayá en medio del fuego cruzado entre el bloque guerrillero José María Córdoba de las Farc quienes en su intento de desalojar a los paramilitares del bloque Elmer Cárdenas lanzaron el artefacto que resultó al interior de la iglesia.

Testimonios como los de Carmen Garzón, Flora Rosa Caicedo, Crucería Chala, María Victoria Mosquera, entre otros muchos, afirman cómo fueron los momentos después de la caída del cilindro en la capilla de bellavista.

Después de este suceso las muertes en Bojayá no cesaron. Según el documental, más de 200 paramilitares tomaron el control de la zona desde el 21 de abril del 2002, estos habían zarpado en siete embarcaciones desde Turbo, Antioquia y atravesaron Río Sucio, Chocó, dos municipios que en ese entonces se encontraban altamente vigilados por la fuerza pública pero donde no fueron detenidos a su paso por el municipio del Carmen de Darien. Las muertes no se detuvieron con los hechos de la iglesia sino que siguieron de manera constante, es más desde antes ya se presentaban hechos violentos en contra de la población civil solo que el 2 de mayo del 2002 fue realmente el detonante para que toda la región, y sobre todo aquellos quienes aún no habían vivido estos sucesos vieran la violencia que rondaba la zona.

Luego de estos hechos trágicos, se dio la reubicación y traslado de algunos pobladores, supuestamente para “cumplirles condiciones viables”, cosa que realmente nunca pasó, y si en cambio, las muertes nunca bajaron y sus condiciones de salud y vida seguían igual, morían cada vez más personas por enfermedades y muertes injustificadas demostrando así, que además de estar en medio del fuego cruzado, Bojayá estaba abandonada por el Estado. Gracias a esto, los grupos armados se apoderaron de una gran parte de la región, manteniendo bajo su esfera de influencias varios municipios aledaños haciendo que las condiciones de vida, fueran invivibles ya que el miedo era la moneda común entre los pobladores. Sin embargo, las comunidades de Bojayá y sus alrededores mantienen siempre una postura firme de querer vivir en paz y armonía

con sus familias sin embargo, la capilla Bellavista, así como el Cristo desmembrado, siguen siendo iconos de la memoria de lo sucedido entre la comunidad.

Las condiciones materiales en Bojayá aun presentan mucho abandono. Los pobladores continúan sin tener condiciones dignas de vivienda, carecen de acueducto y alcantarillado, fluido eléctrico sin agua, entre otros servicios públicos esenciales, lo cual hace que la población sea propensa a enfermedades por efectos de la poca salubridad pública que existe en el municipio. Aun así, las mujeres de Bojayá recuerdan con dolor su anterior vida cuando la guerra no estaba tan presente y vivían más tranquilamente; cuando sus casas y sus familias estaban completas. Por tanto, desde la memoria y el presente, la población de Bojayá exige desde la resiliencia, una muerte digna y en paz para las víctimas donde se honre su memoria y, también exigen, condiciones decentes para las familias afectadas.

A pesar de todo, la población no se rinde. Ellos siguen buscando verdad y justicia y en cada ejercicio de memoria, obra de teatro, música, o baile, intentan reflejar, no sólo su dolor y melancolía, sino también su resistencia y su dignidad, como forma de alzar la voz y dar cuenta y testimonio de la tragedia que tuvieron que padecer. La población exige paz, justicia y verdad como parte del proceso para tener una vida digna y tranquila. Bojayá plasma su voz con el propósito de que se preserve la memoria y la vida de quienes se fueron, pero así mismo, también claman para no ser una parte más olvidada del país y poder así disfrutar de un verdadero bienestar lejos del flagelo de la violencia y la guerra.

NOMBRE DEL DOCUMENTAL: “Bojayá: la guerra sin límites”. Duración: 41

minutos. 2012

TIPO DE DOCUMENTAL: EXPOSITIVO/REFLEXIVO

CONCEPTO IMAGEN Y RÉGIMEN DE VISUALIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué estrategias visuales e imágenes se utilizaron para legitimar y dar

Estrategias valor de verdad a lo que se pretende mostrar?

Visuales

Este documental hace uso de una narración tipo voz en off que aparece de forma eventual proporcionando de manera complementaria información, datos, estadísticas y conceptos y/u opiniones propias de los realizadores. No obstante, el protagonismo en cuanto a las imágenes lo tienen los testimonios de las víctimas. Esto se pueden evidenciar a través de muestras simbólicas, artísticas y religiosas ocurridas en conmemoración y memoria de los hechos por parte de niños jóvenes, adultos, mujeres, miembros de la iglesia, cantadoras, raperos, comunidad en general, etc,. El énfasis principal está dado en mostrar imágenes en movimiento que dan cuenta de la vida cotidiana de los habitantes y los paisajes de la región en especial del Río Atrato y el Río Bojayá, los cuales son los principales medios de sustento, comunicación y transporte en la región. Además, se presentan imágenes que muestran un recorrido

por las distintas partes del municipio de Bojayá: Veredas y

Corregimientos mostrando el paso del tiempo por aquellos lugares.

También es muy fuerte la presencia de imágenes que hacen referencia a la simbología religiosa ya que este es un elemento cultural bastante latente en la zona, en especial porque representa parte de la frustración y el dolor que tienen muchos de los habitantes ya que debido a su marcada creencia católica, consideraban que la “casa de Dios” era su fortaleza y al no haber sido esta respetada por los grupos armados y al ser el epicentro de la tragedia, parte de sus creencias se vinieron al piso. Es decir, perdieron parte de lo que creían por sagrado y divino. Además, de cierta forma la religiosidad y algunos miembros de la iglesia católica que hay entre la comunidad, han hecho más presencia en la zona que el mismo Estado.

La aparición de niños como parte de las tomas que se hacen de la población posee dos perspectivas. Por una parte, se les muestra como una de las principales víctimas. Por ejemplo, tal es el caso de una escena donde aparecen dos recuadros cada uno a un cuarto de pantalla: En el recuadro inferior aparecen fotografías tipo documento de los menores de edad que fallecieron en la masacre con una breve reseña de su deceso. En el segundo recuadro aparece imágenes la iglesia de Bellavista. Lo cual sirve como forma de poner en situ la tragedia de los menores de edad.

Cabe decir, que, en cuanto a fotografías, sólo se hace dicho énfasis en los niños, niños y niñas adolescentes y no tanto, en el trascurso del documental, en los adultos víctimas. No diciendo con esto que las víctimas adultas no importan, sino haciendo énfasis en el grado de deterioro en el que ha devenido la guerra en cuanto a Derechos Humanos y DIH. Por otra parte, la aparición en escena constante de niños apunta a mostrar una especie de resurgimiento de la población tras los hechos violentos. Es decir, es la forma en la que la población se está proyectando hacia el futuro.

Como evidencia de la tragedia se hace muestra de imágenes que dan cuenta de la destrucción de Bellavista, en especial, la iglesia y las casas de familia. Mostrando así la vulnerabilidad de la población civil que estando completamente desprotegida quedó en medio del fuego cruzado. Dicha desprotección se evidencia a partir de imágenes que muestran la inspección fluvial de Turbo, Antioquia y la estación de Policía de Rio Sucio, Chocó. Sitios por los cuales pasaron los paramilitares sin restricción alguna cuando se dirigían hacia la región de Bojayá donde después se llevó a cabo la masacre. Incluso, cuando se muestran estas imágenes, la voz en off, que hace las veces de narradora, describe dicho episodio como un acto de complicidad de la fuerza pública con el paramilitarismo.

Esto conlleva a una postura argumentada en la Imágenes que muestran el abandono estatal que sufre la población de la región, refiriéndose principalmente a la falta de seguridad en infraestructura. En cuanto a la seguridad, el documental es firme en denunciar la complicidad del ejército en los hechos violentos ocurridos en la región ya que muestran por medio de un video cómo unos paramilitares estaban acompañando a miembros del ejército durante la retoma de la zona días después de la masacre. Estas imágenes presentan a presuntos paramilitares vestidos de civil (con prendas robadas durante los saqueos paramilitares a la población). Esto como manifiesto de la complicidad de los dos actores armados y además de la falta de confianza de la población en la fuerza pública.

De esta manera también se expresa a través de imágenes el abandono al cual ha sido sometido Bojayá ya que a pesar de haber aumentado el pie de fuerza y de las múltiples promesas de una mejor calidad de vida en el municipio por parte de múltiples políticos, incluidos el presidente de la República en ese entonces, Álvaro Uribe. La sensación de abandono y la falta de seguridad en Bojayá aún es latente

Por último, como forma de dar un contexto nacional se hace uso también de foto capturas de noticias de periódicos tanto en versiones impresas

como en línea que contribuyen a hacer un seguimiento de los hechos por el lado de los medios de comunicación y que a su vez sirven para dar legitimidad a los hechos relatados durante el documental.

En conclusión, si bien es claro que la linealidad argumentativa es definida en su totalidad por los realizadores y que en función de esta se ponen de manifiesto las imágenes y los testimonios que se presentan. Al ser un documental reflexivo, la intención de los realizadores es facilitar que el hecho histórico se haga presente en el documental a través de las víctimas y sus relatos para su reflexión. Por tanto, los niveles de control en este tipo de documentales reflexivos disponen del control casi que total en la parte de producción y la estructura del texto, y a su vez pretenden que el espectador esté al tanto de todo el proceso y las partes. Por esta misma razón y en vista del marcado control de los realizadores es que su aparición en el texto es mínima, sólo perceptible a través una narradora en off que se limita a hacer precisiones puntuales, en cuanto a información. No obstante, hacia el final del documental se puede apreciar la opinión de los realizadores a través de dicha narración.

TEXTO: ¿Cuál es la estructura argumental que presentan las imágenes como
Estructura expresión de una época en particular?
argumental

El documental se encuentra centrado en el contexto de Bojayá, Chocó, en el pacífico colombiano, describiendo aproximadamente un periodo que

recoge los hechos ocurridos durante dos décadas: la última del siglo XX y la primera del XXI. La estructura audiovisual se centra en presentar en detalle los testimonios de los pobladores quienes describen su experiencia personal en relación con los hechos asociados al conflicto y la violencia. En este proceso de presentación de los testimonios se muestra una sucesión de testimonios que se encuentran distribuidos a través de ocho partes. Los relatos presentados están en pro de dar forma argumental a la parte específica del documental, estableciendo así una especie de linealidad demarcada previamente por los realizadores.

Acompañando a los testimonios se pueden observar imágenes que van dando forma a los relatos. Es decir, el plano no se ocupa solamente en mostrar a quien relata su experiencia, sino que a su vez aparecen sucesiones de imágenes en movimiento que dan sustento a lo dicho por el testimoniante. Los planos vistos por lo general son en espacios abiertos ya que siempre buscan mostrar los lugares en los que los hechos ocurrieron, así mismo, se enfatiza en mostrar cómo las personas van recordando y narrando en la medida que muestran los espacios en los que vivieron sus experiencias.

De esta forma el papel de las víctimas es fundamental en el desarrollo del documental ya que es a partir de sus relatos que se van hilando las imágenes, que además de hacer referencia a los lugares, también

muestran las conmemoraciones, las representaciones artísticas y los procesos de movilización y organización social de los pobladores. Por consiguiente, se evidencia que lo que se observa en el documental es resultado, no tanto de la línea argumental elaborada por los realizadores y delimitada por un guion, sino de la forma en la que los habitantes han construido su propio relato del conflicto y su realidad en particular.

Es decir, el resultado audiovisual, está muy marcado no sólo por una perspectiva técnica de los realizadores sino que se nutre sustancialmente de la forma en la que las víctimas conciben su realidad, por ende las imágenes se concentran en visibilizar de la manera más amplia posible el espacio que habitan no sólo como una forma de ilustrar, sino como una forma de hacer que el espectador conozca no sólo el relato, sino el territorio mismo como elemento fundamental de la experiencia de los sujetos que narran. Así mismo, y en procura de esto el sonido también es lo más natural posible, se restringe mucho a la voz de quienes relatan su experiencia y en algunos puntos, cuando se recurre a una especie de musicalización, se presentan sonidos propios creados por los habitantes.

A partir de lo anterior, se podría afirmar que la visualidad como elemento que contribuye a la narración es el resultado de una época en la que la subjetividad y la memoria son el punto de partida desde el

presente para la visibilización de los hechos históricos a partir del contexto propio de quienes relatan.

CONCEPTO MEMORIA HISTÓRICA Y RÉGIMEN DE HISTORICIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Quiénes y qué tipo de memorias, datos y testimonios se presentan como **Tipos de fuentes** evidencia de los hechos históricos?

El documental se encuentra centrado en la presentación de testimonios de múltiples miembros de la comunidad de Bojayá, Chocó, quienes de alguna forma en general han vivido las dinámicas del conflicto y la violencia en la región, y más específicamente de la masacre ocurrida en mayo del año 2002 que marcó un hito en la historia y la memoria de los habitantes de Bojayá. Se procura hacer presentación de personas que resultan ser significativos dada la diversidad poblacional de la zona. De esta forma, hay cabida a testimonios de mujeres, afrodescendientes, personas mayores, niños, miembros de la comunidad religiosa de Bojayá, indígenas y campesinos.

Destaca entonces, que solamente se recurre al testimonio de la población y las víctimas; no se da cabida alguna a ningún representante de la institucionalidad o de los grupos armados victimarios, excepto para

mostrar algunos datos o dar mejor comprensión a lo que se está relatando. Ejemplo de ello, un audio de un exjefe paramilitar hablando de la importancia de las actividades económicas ilegales como fuente de financiación en la zona o un audio del presidente de la República en 2007 Álvaro Uribe, hablando (en inglés) acerca de cómo se ha llevado la supuesta reconstrucción del municipio. De resto, son los mismos habitantes quienes a través de sus testimonios van presentando el hecho histórico salvo unas mínimas intervenciones de la narradora para hacer unas precisiones en cuanto a lo que se va presentando.

Los testimonios que se presentan son entonces relatados por quienes vivieron y presenciaron los hechos casi que exclusivamente. Estos testimonios, producto también de la memoria y el recuerdo se encuentran enmarcados en la experiencia subjetiva. No quiere decir esto que el documental se limita únicamente a evocar un ejercicio de memoria, sino que a partir de esto se hace la reconstrucción histórica de los hechos por quienes los vivieron, contribuyendo a esto obviamente, la línea argumental que presentan los realizadores y con los aportes que ocasionalmente hace la narración en off. De esta forma, la reconstrucción del hecho histórico se materializa gracias a la memoria y la voz de quienes recuerdan lo sucedido como una forma de dar sentido desde el presente, sin dejar de lado la búsqueda de la verdad, la justicia, la reparación y la garantía de no repetición.

TEXTO: ¿Qué tipo temporalidad (relación pasado/presente) muestran las
Temporalidad memorias, los datos y los testimonios y estos a su vez qué hechos
empleada permiten recordar?

Se podría afirmar que el documental maneja dos tipos de temporalidad. Por una parte, la linealidad argumental que dan los realizadores. La cual se divide en ocho partes: 1) La masacre. Antes, durante y después. 2) La guerra antes de la masacre. 3. La mirada del coronel. 4) Desplazamientos y retornos. 5) El nuevo Bellavista. 6) El viejo Bellavista. 7) La resistencia y, por último 8) ¿Epílogo?,. Estas partes manejan una linealidad en orden cronológica típica de antes, durante y después de la masacre de Bojayá. Mostrando así una linealidad argumentativa clásica de inicio, trama y desenlace.

Por otra parte, al interior de esta primera temporalidad dada por los realizadores, se puede evidenciar la temporalidad de la memoria de los testimonios. Si bien, la linealidad del documental está claramente marcada y es fácil de controlar, en los testimonios eso no sucede de esa. Por tanto, los segmentos establecidos por los realizadores establecen un tema a partir del cual se van presentando los relatos de las personas, sin embargo, como es sabido, la memoria de los sujetos no es cronológicamente lineal, por ende, las evocaciones, los recuerdos y las

experiencias no siguen estos patrones lineales. Haciendo que lo único que tengan en común todos los testimonios es que parten del presente para proyectarse hacia el pasado. Esto implica, que lo que se recuerda no sea lo mismo ya que la experiencia va variando en cada sujeto.

Por ejemplo, está el testimonio de Eimer Perea Chalá quién tenía 8 años cuando sucedió la masacre y por eso, recuerda muy poco, todo lo que sabe es más que todo porque se lo contaron cuando regresaron al pueblo. Incluso, por lo observado y dada su expresión, pareciera que siente mal por haber no haber comprendido la tragedia que se estaba dando a su alrededor. Desde otra orilla se puede ver el video del Padre Antún Ramos, párroco de la iglesia de Bellavista, quien en la conmemoración del primer año de la masacre da unas palabras llegando al punto de cortársele las palabras por culpa de su intento por contener el llanto.

Es así como, citando los dos ejemplos anteriores, que se puede evidenciar la amplia variedad de testimonios y memorias que por sí sólo constituyen sólo la memoria de cada sujeto. Pero que organizadas y expuestas dentro del formato audiovisual se constituyen en elementos de la reconstrucción de la memoria histórica. Así mismo, se presentan los testimonios de indígenas que se vieron afectados por el conflicto, de mujeres que se consideran a sí mismas como la bandera de la resistencia en la región; de los pobladores comunes y corrientes, de los sacerdotes y

misioneras que prácticamente son quienes hacen las veces de Estado dado el total abandono que hay por parte de la institucionalidad en la zona, etc.,

De esta forma, y precisando la característica de la mayoría de los testimonios, lo que más se recuerda es la tragedia y la barbarie que tuvieron que padecer. Se recuerda no solamente cómo el cilindro que estalló en la iglesia y acabó con la vida de muchas de las personas que se encontraban, sino que también la forma en la que este hecho los hizo visibles ante el resto del país por un momento. Se recuerda también cómo era la vida antes de la guerra y el desplazamiento; y se añora poder volver a estar un poco en paz y tranquilidad, lo cual hoy en día parece ser algo muy lejano, pero que sin lugar a duda no le quita el espacio a la resistencia y al deseo de surgir nuevamente.

CONCEPTO FORMACIÓN DE CULTURA POLÍTICA

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué relaciones de poder, jerarquía y conocimiento asume el realizador?

Posturas

políticas Como parte de las licencias que tienen los realizadores en relación con la creación de contenido audiovisual, en primer lugar, se puede evidenciar

como expresión de un tipo de jerarquía el establecimiento de la línea argumental de los hechos, los testimonios y las imágenes que se presentan. Lo anterior como parte de un proceso de investigación rigurosa que gira alrededor del objetivo de reconstruir la memoria histórica de la masacre de Bojayá. De esta forma, la presentación de imágenes que van dando visualidad a los relatos que describen algunas víctimas seleccionadas dan cuenta de una apuesta discursiva específica y al tener esta que ver con el desarrollo de un hecho histórico de guerra y violencia tiene fuertes connotaciones de carácter político. Además, cabe mencionar que el CNMH como organización adscrita a la institucionalidad del Estado juega un papel importante en la puesta en circulación de discursos y conocimientos asociados con lo político.

Si bien como fue descrito anteriormente, la voz recae en los testimonios de las personas, la postura de los realizadores no queda manifiesta únicamente por la selección y articulación de los elementos visuales y testimoniales que allí aparecen, sino que ahí la narración que se hace en off juega un papel fundamental en la comprensión de la apuesta política que se pretende presentar a partir del documental. Es clara también, cierta libertad que poseen los realizadores para presentar su investigación a través de este medio audiovisual ya que, al partir de principalmente del relato de las víctimas, no sólo se conocen los efectos de la guerra sobre estos sino el papel que desempeñaron los victimarios. Es una apuesta

evidente no darles protagonismo o voz a estos actores sobre todo en aquello que implique la reconstrucción de la memoria histórica, pero sus acciones están implícitas en toda la narración, haciendo que quede de manifiesto, la barbarie y la falta de criterio en torno a los derechos humanos y al derecho internacional humanitario por parte de todos los grupos armados tanto legales como ilegales.

A pesar de esto, el propósito último del documental por parte de los realizadores no es una compilación de la barbarie sino una muestra de resiliencia por parte de una comunidad que busca vivir en paz y que aun se está reponiendo de la tragedia. Es una muestra del resurgimiento de la población que busca conocer la verdad y que a partir del conocimiento de los hechos se les garantice la reparación y la no repetición, lo cual aun va por un camino deficiente tanto así, que los realizadores ponen al final del documental lo siguiente: Mensaje Final: “Memoria Histórica exhorta a las autoridades competentes a respetar, garantizar y realizar el derecho integral de las víctimas a la verdad, la justicia y la reparación”.

Tan evidente es entonces la postura política de los realizadores que la narración en off en una de sus pocas intervenciones califica los hechos ocurridos en Bojayá, y en general en toda la región como un etnocidio donde no sólo se habla de la disputa territorial por parte de grupos armados como el único problema, sino que también se menciona la

corrupción política y el abandono estatal como otro conflicto colombiano, el conflicto de la desigualdad social y económica. Y cuestiona fuertemente, que prácticamente la única representación del Estado en la zona es la fuerza pública y aun así esta no es garantía de seguridad ni de motivo de confianza. Es decir, plantea como una tesis central la responsabilidad del Estado en lo ocurrido.

TEXTO: ¿Qué relaciones de poder se presentan entre los distintos agentes que aparecen en el documental y cómo estos posibilitan procesos de formación?

Relaciones de poder

En un principio en el documental, la principal relación de poder que se puede observar es la que ejerce la iglesia católica desde dos perspectivas, la primera como principal referente de cohesión social y cultural en la población; y la segunda, como la institución más sólida en la región como parte del abandono estatal. En evidencia de esta primera perspectiva, los relatos de los hechos por parte de los pobladores se exponen como una afrenta hacia lo sagrado. Si bien la incursión de grupos armados se venía presentando de tiempo atrás, los civiles en su cosmovisión de buenos cristianos creyeron que los símbolos de la fe estaban por encima de cualquier disputa armada por asuntos políticos o económicos. Es por esta misma razón que las personas deciden

refugiarse en la iglesia. En pocas palabras, se puede decir, que lo único fuerte que tenían lo habitantes de Bojayá era su y su iglesia.

Incluso por el relato de las personas se puede llegar a entender el por qué pueden asumir la ausencia del Estado como algo habitual, pero cuando una situación de guerra producto de esa ausencia profana lo sagrado, trastoca las estructuras de comprensión de la realidad de la población. No obstante, tampoco se puede decir que este sea el común denominador de la toda población. Resalta el relato de un indígena, que apelando a la expresión popular de “la malicia indígena” describe los hechos en los que un grupo de indígenas decidieron esconderse en otra parte durante las confrontaciones del dos de mayo del año 2002 porque consideraron que la sacralidad del templo no era un referente de respeto para los armados.

Lo anterior es reflejo del hecho de que a los armados no les importó que los civiles estuvieran en medio del fuego cruzado. Incluso que corrieran heridos por las calles del pueblo mientras se daba la confrontación. Tras los hechos del dos de mayo de 2002, la primera institución hizo presencia en defensa de la población fue la iglesia, una de las personas que más asumió el liderazgo y la protección de la población civil durante la masacre fue el padre Antún Ramos, párroco de la iglesia de Bellavista. Entre otros, se encuentran las declaraciones del Padre Fidel León

Cadavid, Obispo de la Diócesis de Quibdó quien responsabiliza a las Auc, las Farc y al Estado Colombiano por lo ocurrido en la masacre de Bojayá, el Padre Jesús Albeiro Parra miembro de la pastoral social de la Diócesis de Quibdó quien fue denunciado por injuria y calumnia por el General Mario Montoya denunció debido a que el sacerdote había hecho fuertes declaraciones acerca de la complicidad entre el ejército y los paramilitares en la región por la época.

La generalidad de los testimonios presentados, además de la responsabilidad que le cabe a las agrupaciones armadas, apuntan de manera unívoca a que el Estado colombiano está en deuda con la verdad, la justicia y la reparación que algunos testimonios afirma que para el Estado importa más el potencial económico de la región que la misma población y esta una de las causas de la guerra y la disputa por el territorio que aun se da en la región a causa de bandas criminales que se disputan actividades como la agroindustria, la minería, el acceso a la biodiversidad, entre otras.

El retorno de los desplazados se dio sin el cumplimiento de las garantías de ley ni los compromisos estatales. El abandono continúa, pero pese a esto la conformación de organizaciones sociales de la población,

principalmente de desplazados ha sido una forma de hacer resistencia a lo sucedido y a lo que actualmente pasa en Bojayá. Aun son recurrentes las protestas en las calles por la búsqueda de la verdad, la justicia y la reparación como expresión de la resistencia que se moviliza, pero también se movilizan en contra del abandono estatal, de la falta de infraestructura y un saneamiento básico digno. Exigen la presencia de la institucionalidad del Estado de una manera completa y no fragmentada representada únicamente en el ejército porque a pesar del aumento del pie de fuerza en la región, la seguridad aun es un problema álgido por presencia de grupos armados y bandas criminales (Águilas Negras). Incluso esto ha puesto en riesgo la seguridad alimentaria de la población. La población se sigue sintiendo expuesta. Presencia de grupos armados y cultivos ilícitos. La población considera que la fuerza pública es inoperante.

En conclusión, el mensaje o el elemento político que se quiere mostrar a partir de este documental es generar conciencia en relación con la trasgresión de los DDHH y DIH en contra de la población civil incluso en contra de menores de menores productos de unos actores armados sometieron a la población al fuego cruzado. Dichos actores armados se encuentran inmersos en prácticas ilícitas proscritas a nivel global. Dando así cabida a la imputabilidad del Estado como responsable tanto por acción como por omisión ya que no ha velado por la restitución,

indemnización, rehabilitación y satisfacción y las garantías de no repetición de los hechos violatorios y tampoco ha desplegado las condiciones necesarias para el establecimiento de la verdad y el ejercicio real de la justicia.

2. TRUJILLO: UNA TRAGEDIA QUE NO CESA

Duración: 49 minutos

Fecha de publicación: 30 de octubre de 2012

Dirección: Freddy Cusgüen Perilla

Enlace en YouTube: <https://youtu.be/cYBNJM5lgK4>

Reseña:

Este documental es elaborado por el Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reconciliación y Reparación y es presentado al público en 2008 bajo el nombre de: ‘‘Trujillo, una gota de esperanza en un mar de impunidad’’, Sin embargo, tras la publicación del Informe del Centro Nacional de Memoria Histórica: Trujillo: una tragedia que no cesa. Dicho documental es tomado por el CNMH como elemento audiovisual que constituye parte fundamenta del informe publicado en 2012 y por tanto, es publicado nuevamente por el canal de YouTube del CNMH.

En este documental, a partir de múltiples relatos, por ejemplo, se muestra cómo algunas de las mujeres de Trujillo se lamentan y recuerdan a los seres queridos; relatan también cómo es que han encontrado a sus familiares muertos y en el peor de los casos cómo algunos familiares y seres queridos siguen sin ser hallados. Ellas son la personificación de las víctimas de la violencia y los hechos ocurridos en Trujillo, Valle del Cauca y piden que sus reclamos sean escuchados, para ello se han manifestado pacíficamente llevando fotografías de sus esposos, hermanos, amigos, hijos, que han desaparecido y siguen sin saber su paradero. Se puede observar que estas mujeres acuden a los juzgados para hacer escuchar su voz y en carteles plasman las imágenes de sus seres queridos que han desaparecido, y llevan por proclama: no a la impunidad. A pesar de esto muchas veces sus voces han sido ignoradas o desestimadas por las autoridades

La problemática en Trujillo, inicia aproximadamente en el año de 1989, cuando se realizó una marcha campesina en el casco urbano del pueblo, en esa marcha participaron personas de todas las veredas, quienes exigían, entre otras cosas, que se arreglaran las carreteras, construir escuelas en las veredas y también, la construcción de puestos de salud, etc., el propósito de la manifestación pacífica era que escucharan sus necesidades, sin embargo, para algunas autoridades esta marcha estaba organizada por grupos guerrilleros que en ese entonces operaban en la zona. Según algunos testimonios de las personas, las acusaciones de la supuesta influencia de la guerrilla en las movilizaciones estaban completamente infundada y se reiteraba que esa marcha era sólo de interés campesino. No obstante, esta situación dio pie a que se iniciaran una serie de señalamientos por parte de la fuerza pública, estructuras armadas de narcotraficantes del Norte del Valle y por consecuencia de paramilitares, en contra de los campesinos.

Según el relato, en marzo de 1990, prácticamente un año después de la marcha realizada por los campesinos, ocurrió un enfrentamiento entre la guerrilla y el ejército en la que, según los testimonios, cuentan que se podían encontrar cadáveres por los caminos de las veredas. Este tipo de situaciones se hacían cada vez más frecuentes, las noticias siempre en la zona se centraban solamente en contar cuánta gente desaparecía o se encontraba muerta o herida. Pero nunca en describir a fondo la situación.

Una de las situaciones más dramáticas sucede cuando se presenta una incursión armada en la vereda La Sonora, en la que desaparecen a 11 personas, entre ellas una mujer de 59 años que era la partera de la vereda y quien fue acusada de ser enfermera de la guerrilla. En una especie de alianza macabra entre fuerza pública y grupos armados ilegales se atentaba contra la vida y la integridad de las personas de Trujillo, haciendo que el miedo fuera la constante entre la población. De esta forma, los señalamientos a las familias por ser colaboradores de la guerrilla eran constantes nada más por el hecho de vivir en las zonas donde se presentaban enfrentamientos con la guerrilla. Según los testimonios, todo tipo de personas día a día desaparecían y eran asesinadas.

Los hechos ocurridos en Trujillo, son prueba de la inoperancia de la justicia y las instituciones colombianas en algunas partes del territorio donde algunos de los victimarios en unas primeras investigaciones de por parte de los entes competentes fueron absueltos, sin embargo, gracias a la presión de las víctimas y comisiones que se han creado para esclarecer lo sucedido en Trujillo se han podido dar condenas, tanto a miembros de la fuerza pública como a actores narcotraficantes y paramilitares. Incluso, el presidente de la República de esta época, Ernesto Samper, aceptó en una conferencia los hechos ocurridos e instó para que se efectuaran las respectivas sanciones en

contra de quienes hayan contribuido a la tragedia vivida en Trujillo, Valle, en esta conferencia también pidió perdón a las víctimas y por no haber evitado a tiempo este conflicto y permitir que las familias vivieran tanto odio, tristeza y violencia, cuando tenían derecho a la esperanza. No obstante, lo sucedido en este lugar del país aún es materia de investigación y aún más se mantiene viva la memoria de las víctimas como parte de un proceso de dignificación.

NOMBRE DEL DOCUMENTAL: “Trujillo: Una tragedia que no cesa”. Duración: 49 minutos. 2012

TIPO DE DOCUMENTAL: EXPOSITIVO/REFLEXIVO

CONCEPTO IMAGEN Y RÉGIMEN DE VISUALIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué estrategias visuales e imágenes se utilizaron para legitimar y dar valor de verdad a lo que se pretende mostrar?

Estrategias visuales

El nivel de control presentado por los realizadores es claro en todos los elementos estéticos audiovisuales que se van presentando en el desarrollo del documental. Se expresa claramente en la selección de tomas, imágenes y fragmentos de entrevistas o noticias de medios de comunicación para expresar la linealidad argumenta que se pretende mostrar. Es evidente la intención de centrar el documental en los relatos de las víctimas, principalmente las mujeres como el actor social que más

ha padecido la violencia en esta parte del país pero todo esto, dentro del objetivo mayor que es dar forma al hecho histórico.

Se presenta entonces un documental que esta en pro de mostrar el hecho histórico a partir de los testimonios de los familiares de las víctimas, pero para dar legitimidad a estos relatos se recurre la presentación de fragmentos de noticias y entrevistas que dan cuenta de la realidad de lo relato y le dan un soporte históricos a los hechos. También se puede ver la presencia de un narrador, quien hace presencia en escenas aisladas del contexto presentado, pero que con una serie de comentarios y reflexiones le da cohesión al documental en cada una de sus partes. Es decir, este narrador además de presentar reflexiones pretende hacer síntesis de lo visto hasta ese momento, de tal forma que mantiene la linealidad argumentativa de lo que se está viendo. Además, dicho narrador es la expresión de la perspectiva política y social de los realizadores y de la institución que patrocina el desarrollo de este documental.

Este narrador que hace las veces de conductor es el reconocido periodista Javier Darío Restrepo quien se muestra en una puesta en escena aparentemente en estudio, con fondo oscuro en el cual se proyectan imágenes de Trujillo. Además lo acompaña un proyector filmográfico el cual se ve en movimiento y en su primera intervención expresa la postura de los realizadores e invita a conocer el pasado, para abarcar mejor el

presente y preparar su futuro y afirma que es tiempo de hacer memoria. Teniendo así el documental un aire bastante periodístico.

Ya de lleno en el desarrollo del documental, es frecuente el uso de cambios de escena a partir de la aparición de fondos oscuros los cuales pretenden dar transición de un momento a otro. Se hace mucho uso a la escena en blanco y negro para acompañar la tristeza o las memorias de los familiares de las víctimas en ciertos puntos de sus relatos. Esto podría decirse que es una estrategia audiovisual de transmitir al espectador la tristeza o la nostalgia que embarga a los relatores. También, en cuanto a los lugares en los cuales las personas van describiendo que sucedieron los hechos van apareciendo imágenes de dichos espacios a la par del relato, por lo general también en blanco y negro. Hacia el final, el uso de este recurso se encuentra mermado, ya que a manera de conclusión se enfatiza en el color mostrando la manera en que las personas de Trujillo resisten y re significan su experiencia de cara al futuro, también de cómo estos construyen un monumento en honor a las víctimas.

También, se presentan algunos efectos de sonido que buscan generar mayor impacto de las palabras de los familiares de las víctimas en los espectadores. Por ejemplo, una persona, habla acerca de la desaparición de su pariente y la posibilidad de que este haya sido descuartizado con motosierra (los realizadores cierran el plano, además de con un fondo

oscuro, con un sonido de motosierra). Esto resulta altamente impactante y demuestra la preocupación de los realizadores porque generar el mayor impacto posible.

Como ejemplo de esto, se hace un semblanza de la importancia del padre Tiberio. Principal denunciante de la situación en Trujillo. Este fue asesinado, descuartizado y arrojado al Río Cauca y como parte del acompañamiento visual se muestra una imagen de la iglesia con nubes negras y truenos sobre ella. Además, se muestra la imagen de un cristo mutilado en representación de los vejámenes que padeció su cuerpo. Y luego, se continúa con palabras de los habitantes quienes recuerdan sus enseñanzas para posteriormente presentar imágenes del sepelio del padre Tiberio y fragmentos de reportes periodísticos respecto al hecho.

El documental finaliza con fotografías a blanco y negro expuestas a manera de galería impresa de las víctimas de Trujillo

TEXTO: ¿Cuál es la estructura argumental que presentan las imágenes como
Estructura expresión de una época en particular?
argumental

Este documental se caracteriza por hacer énfasis en los testimonios de los familiares de las víctimas que dejaron los hechos violentos ocurridos en Trujillo, Valle del Cauca, durante te las décadas de los ochenta y los

noventa del siglo pasado. Iniciando el documental se puede apreciar cómo aparecen imágenes de cuerpos desnudos acostados sobre una capa de vegetación en los cuales aparecen palabras en su cuerpo relacionadas con los hechos sucedidos en dicho municipio, esto como una representación simbólica y artística lo cual va muy en coherencia con la apuesta bajo la cual se presenta el documental. Es decir, es latente una estética audiovisual que busca darle un sentido más humano a los hechos históricos. Esto podría entenderse entonces como una forma particular de visualidad en cuanto al mundo histórico, la cual busca descentralizarse en los datos y centrarse los elementos que pueden ser representadas a través de imágenes

En el desarrollo del documental se pueden observar varios tipos de imágenes, uno de estos son los planos en los cuales las víctimas relatan sus experiencias haciendo énfasis en la expresión del rostro permitiendo ver la emocionalidad que se evidencia en cada uno de los testimoniantes. Otro tipo de imágenes que se presentan, además de los primeros planos de los personas que relatan sus testimonios, es la presentación de estos desarrollando sus actividades cotidianas mientras van relatando, esto conlleva a su vez a que se hagan muestras de planos que permiten identificar los espacios más recurrentes y simbólicos del municipio de Trujillo. En estas imágenes se pueden observar mujeres principalmente, y unos cuantos hombres desempeñando sus labores diarias incluidas una

toma que hace referencia a reuniones de tipo religioso en las que los familiares de las víctimas hacen oraciones.

Tras estas imágenes empiezan a aparecer, a la par de los testimonios, imágenes de las movilizaciones que han liderado los familiares de las víctimas en búsqueda de la verdad, la justicia y la reparación por lo que sucedió en Trujillo. Estas personas hacen recurso de pancartas en las que aparecen fotografías tipo documento a blanco y negro de sus familiares desaparecidos o asesinados. Este recurso va a ser recurrente en el transcurso del documental para visibilizar a la ausencia de las víctimas.

También se presentan imágenes de fragmentos de entrevistas de la época a habitantes del municipio durante la época tomados de algunos medios de comunicación de nivel regional y nacional, así mismo, aparecen fragmentos de noticias tanto audiovisuales como impresas que ayudan a comprender el contexto de lo que van relatando los familiares de las víctimas o de los procesos judiciales que se están llevando en contra de los presuntos responsables. Uno de los fragmentos más significativos es el del entonces presidente de la república, Ernesto Samper, quien al terminar un discurso en el cual a nombre del Estado colombiano acepta la responsabilidad por los hechos ocurridos en Trujillo, Valle del Cauca, es aplaudido enérgicamente, mientras que a la vez empiezan a aparecer

en pantalla imágenes de los familiares de las víctimas en blanco y negro con el sonido de los aplausos de fondo.

CONCEPTO MEMORIA HISTÓRICA Y RÉGIMEN DE HISTORICIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Quiénes y qué tipo de memorias, datos y testimonios se presentan como

Tipos de fuentes evidencia de los hechos históricos?

Las principales fuentes son claramente los familiares de las víctimas de los hechos violentos que se presentaron en Trujillo, Valle del Cauca, quienes a partir de un ejercicio de memoria relatan los hechos ocurridos en su población en el marco del conflicto armado y la afectación que este municipio tuvo por culpa de esta confrontación. Quienes principalmente presentan sus relatos son mujeres, estableciendo así un nivel de protagonismo respecto al tipo de memorias que se están presentando, estas desde sus roles de madres, abuelas, hermanas, esposas e hijas dan cuenta de la violencia y la pérdida que se vivió en Trujillo. Son ellas principalmente quienes cuentan y reconstruyen la memoria histórica de lo sucedido en dicha población.

No obstante, y seguramente conscientes de las particularidades de la memoria como fuente del hecho histórica, los realizadores recurren a la presentación de fragmentos audiovisuales de manifestaciones, movilizaciones, protestas en las audiencias de los presuntos responsables de los hechos de violencia. También se hecha mano de fragmentos de noticias tanto escritas como audiovisuales que contribuyen a dar contexto y soporte histórico a los testimonios de las víctimas. Esto entendido no como una muestra de desconfianza en los testimonios, sino como la forma en la que el relato de la memoria y la experiencia de unos sujetos en particular se constituye en la memoria de un hecho histórico y social que parte de una fuente principal: la memoria, pero que se transforma en la comprensión y reflexión más general del hecho histórico ocurrido en Trujillo, Valle del Cauca.

Además de los testimonios de las víctimas y de los fragmentos de medios de comunicación tanto escritos como visuales, se recurre a la presentación de entrevistas tales como al reconocido Padre Javier Giraldo quien ha liderado significativos procesos en defensa de los derechos humanos en el marco del conflicto, la entrevista al señor Alberto Parra quien en representación de la contraloría general la nación ha estado inmerso en los procesos que se han tratado de llevar a cabo en la población como producto de una estrategia de apoyo a la comunidad,

sin embargo, esta misma persona expresa cómo el Estado de cierta forma ha mantenido abandonado a Trujillo en todo sentido.

Por último, cabe referenciar, el fragmento de la alocución presidencial por parte del entonces presidente de la República, Ernesto Samper quien públicamente asume toda la responsabilidad en nombre del Estado colombiano por todos los hechos de violencia ocurridos en Trujillo, Valle del Cauca.

TEXTO: ¿Qué tipo temporalidad (relación pasado/presente) muestran las
Temporalidad memorias, los datos y los testimonios y estos a su vez qué hechos
empleada permiten recordar?

Este documental presenta una linealidad argumentativa muy propia de este género. En primer momento, se evidencia una parte de introducción y presentación a la problemática que se va a presentar. Posteriormente, se presenta todo lo relacionado a sustento que permite comprender y dimensionar la problemática y, por último, se presenta una especie de conclusión o desenlace a la cual se exhorta por parte de los realizadores a una serie de reflexiones en cuanto a lo visto.

Esta temporalidad respeta un orden preestablecido por los realizadores a manera de guion y esto se reafirma en las eventuales apariciones del conductor quien trata de retomar la discusión y darle coherencia y

cohesión a lo presentado, además de aportar reflexiones propias que vienen desde la perspectiva que asumen los realizadores. Sin embargo, dada la fuente principal de los hechos históricos que se describen: la memoria de los familiares de las víctimas, los segmentos no presentan una linealidad clara ya que los recuerdos saltan constantemente de una temporalidad a otra, es decir, no parten de una linealidad pasado, presente y futuro, sino que al ser resultado de la evocación van teniendo la temporalidad propia que cada persona considera significativa para la comprensión del relato.

Lo que queda en evidencia, es que la forma de comprender la historia tanto por parte de los realizadores como por parte de quienes rinden su testimonio parte de la experiencia del presente y de cómo ellos desde el ahora reconstruyen el pasado a partir de la memoria y la investigación histórica. Es decir, la fuente principal es la subjetividad de la memoria que se manifiesta en el presente y desde allí evoca el pasado que recurre a otras fuentes históricas para hallar su legitimidad y lugar en el mundo histórico.

CONCEPTO FORMACIÓN DE CULTURA POLÍTICA

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué relaciones de poder, jerarquía y conocimiento asume el realizador?

Posturas**políticas**

Los realizadores plantean una postura abiertamente que se encuentra a favor de las víctimas. Esto se puede ver a partir de la misma importancia que se les da a estos y de toda la estructura argumental en pro de dar sustento y legitimidad a los que dichas personas relatan. No obstante, la principal apuesta política que asumen los realizadores se manifiesta expresamente en las intervenciones del conductor del documental, el periodista Javier Darío Restrepo quien describe como Colombia vivió una década de masacre, en referencia no solamente a los hechos de Trujillo, sino de manera general, como resultado de un fenómeno de violencia que destruyó los lazos sociales, que doblegó psicológicamente a las víctimas, y que neutralizó el potencial de acción colectiva de los campesinos. Dice también Javier Daría Restrepo, que recordar el pasado, y construir verdad acerca de lo sucedido en Colombia permitirá esclarecer los hechos y hacer visibles las impunidades y los silencios. Permitirá además abrir espacios para el duelo y la denuncia, señalar los límites éticos y morales que permitirán a las comunidades detener la violencia, y hacer memoria para que esto no se repita nunca más.

Lo anterior no es más que la línea editorial del documental, lo cual va muy de la mano con algo que se había enunciado párrafos atrás; este documental presente una fuerte esencia periodística de tipo reportaje.

En complemento a la noción de política que asumen los realizadores en pro de las víctimas, la argumentación prácticamente en el transcurso de todo el documental está enmarcada a un cuestionamiento fuerte a la institucionalidad. Ya que la premisa principal es que por causa del abandono estatal y la desidia de muchas instituciones y funcionarios públicos respecto a lo que sucedía en Trujillo, fue que terminó estallando la tragedia que allí se vivió.

Incluso esto se demuestra de manera clara en el momento en el que se presenta un fragmento de discurso del entonces presidente de la época, Ernesto Samper, quien acepta públicamente la responsabilidad del Estado colombiano en los hechos ocurridos en Trujillo, Valle por la acción u omisión de servidores públicos. No obstante, mientras resuenan los aplausos de los de los asistentes al discurso, empiezan una sucesión de imágenes a blanco y negro de los familiares de las víctimas quienes a través del documental han venido contando su relato. Dando a entender que a pesar del regocijo que generaron las palabras del presidente. A ellos eso no les restituye su paz y tranquilidad, y mucho menos es un hito en la presencia del Estado en la Zona. Es decir, es la forma en la que los realizadores, denuncian que El Estado sigue en deuda con Trujillo.

Lo anterior se confirma con el mensaje que ponen los realizadores al final del documental:

“El informe acogido por la Comisión interamericana de Derechos Humanos señaló como presuntos responsables de los hechos violentos de Trujillo a algunos miembros de la fuerza pública en alianza con narcotraficantes de la región. Están siendo investigados sin que hasta la fecha exista condena alguna. La asociación de Familiares de Víctimas, reclama 342 víctimas”.

Y posteriormente a esto, finaliza el documental con fotografías a blanco y negro expuestas a manera de galería impresa de las víctimas de Trujillo. Esto es claro ejemplo de la postura y la forma en la que los realizadores asumen su función política e histórica como un compromiso con las víctimas, la verdad, la justicia y la garantía de no repetición. Es decir, este documental es un acto de denuncia pública que pretende generar reflexiones en la sociedad colombiana.

TEXTO:	¿Qué relaciones de poder se presentan entre los distintos agentes que
Relaciones de poder	aparecen en el documental y cómo estos posibilitan procesos de formación?

Se podría afirmar a manera general que dentro de los discursos que aparecen en el documental se halla una especie de perspectiva unívoca, o sea, la de las víctimas. Como se ha mencionado anteriormente todo esta

en función de ello. Sin embargo, la principal relación de poder que se pone de manifiesto es la de la tensión entre la comunidad de Trujillo, y la institucionalidad estatal, ya que según lo presentado en el documental es por la inoperancia de esta última que las personas de Trujillo tuvieron que padecer tal tragedia. Por tanto, esta relación entre sociedad civil y Estado surge como la principal línea argumental del documento.

Sin embargo, ya en el análisis de los testimonios que se presentan en el documental es fácil evidenciar cómo se hace referencia a los actores armados que hicieron presencia en la zona y cómo estos se convirtieron en la autoridad que a partir del terror logró ejercer control en la región. Dicen los testimonios que se sentían rodeados por todos lados. Entre el ejército y la guerrilla. Por ejemplo, una mujer describe cómo su hijo fue reclutado por la guerrilla y este luego fue capturado y torturado por el ejército. Esto da cuenta de cómo la población civil quedó atrapada en medio de la confrontación y sin si quiera tomar parte en el conflicto perciben que fueron las únicas víctimas.

Por ejemplo, en uno de los fragmentos de entrevistas, uno de los habitantes afirma: “Acá no se puede hablar, acá no hay autoridad. Todo el que quería hablar era asesinado o desaparecido”. Todo esto llevó a que en algún punto dijeron no más, y tomaran conciencia de que si seguían guardando silencio seguirían beneficiando a los victimarios. Es así como

surgen organizaciones sociales y productivas que lideran acciones concretas y simbólicas en memoria de las víctimas, una de estas, la construcción de un monumento donde se recuerda a las víctimas.

Por esta misma razón, y como parte de la toma de conciencia y del desarrollo de procesos de la memoria en pro de la verdad, la justicia y la reparación es que empiezan a presentarse movilizaciones de familiares quienes con fotografías en mano y a blanco y negro de las víctimas protestan en contra de la impunidad en la entrada de los juzgados y se hacen partícipes de procesos de reivindicación de las víctimas. Sin embargo, aún queda mucho por avanzar, en la actualidad como parte del abandono estatal los actores armados han cambiado pero la situación es la misma de riesgo e inseguridad es la misma. La comunidad no se atreve a denunciar fácilmente y el miedo es latente.

No obstante, al final, las propuestas de resistencia y memoria de las organizaciones de víctimas son significativas, estas a través de protestas, movilizaciones, performans, rituales y simbolismos logran llevar a cabo, no sólo la reivindicación de las víctimas, sino también, los duelos y la resignificación de la vida. De esta manera, el mural que construyen lo describen como lugar santo donde esculpen en el cemento a los muertos y los desaparecidos. Además, constantemente se muestra la imagen de niños y jóvenes que no vivieron los hechos pero se muestran como

símbolo del futuro y del resurgimiento. Incluso, hacia el final se muestra a un miembro de la policía nacional que contribuye con el monumento y que reflexiona acerca de lo sucedido. Esto a manera de acto de reconciliación y dejación del odio. Es así como, el documental pretende mostrar una perspectiva social, política e histórica de cara al futuro del país.

3. MUJERES TRAS LAS HUELLAS DE LA MEMORIA: EL PLACER – PUTUMAYO

Duración: 32 minutos

Fecha de publicación: 31 de octubre de 2012

Dirección: María Libertad Márquez. Latitud Producciones.

Enlace en YouTube: <https://youtu.be/xJ7vYGTF8yA>

Reseña:

Este documental presenta la historia de la inspección de El Placer en el Bajo Putumayo concentrándose principalmente en las experiencias de las mujeres del pueblo en el marco de conflicto y la violencia que afectó esa zona. Este pueblo fue víctima de la agresión de los todos los actores armados del conflicto, no obstante, las incursiones paramilitares fueron las que más marcaron a los habitantes por su alto grado de violencia hacia la población. El Placer, por su

ubicación geográfica en la amazonía colombiana, ha sido escenario de actividades económicas como la fiebre petrolera de los años 1960 o posteriormente la bonanza de la coca.

Hacia finales de la década los paramilitares se tomaron la región y bajo la excusa de combatir la guerrilla desataron una profunda oleada de violencia hacia la población civil. Por ejemplo, el frente Sur Putumayo de las Auc (Autodefensas Unidas de Colombia) el 9 enero de 1999, 150 paramilitares entraron a la Inspección de El Tigre, Putumayo. Según los datos de la fiscalía ese día hubo 28 asesinatos 14 desaparecidos. Meses después, el 7 de noviembre más de 60 hombres atacaron La Dorada y El Placer asesinando a 6 y 11 personas en cada pueblo respectivamente. Según también datos de la fiscalía, entre las víctimas se encontraban dos mujeres y una de ellas en estado de embarazo.

En el periodo entre 1999 – 2006 los paramilitares instalaron una base permanente en el placer como estrategia de control. Las veredas y los cuerpos de las mujeres se convirtieron en campos de batalla hasta la desmovilización, sin embargo, hasta dicho evento todo quedó bajo control paramilitar. Los habitantes recuerdan que vivían sin mayores dificultades antes de la llegada de los grupos armados, pero de un momento a otros todo se llenó de cultivos ilegales y detrás de estos, llegaron los paramilitares. Recuerdan cómo en la incursión del 7 de noviembre de 1999 los paramilitares sacaron a las personas de las casas por la fuerza y tras una hora de tiroteo, 11 personas fueron asesinadas en la cancha. Dicen que a partir de ahí se acabó el pueblo.

El pueblo se convirtió en escenario de disputa entre guerrilla, paramilitares y ejército donde la población civil no tuvo más alternativa que quedar en medio. Los habitantes relatan cómo debían correr con sus hijos a la espalda para huir de los combates. Todo esto generó que cambiaron las

relaciones sociales en lo que alguna vez fue un pueblo tranquilo, ahora lo común eran los muertos y desplazados, etc. Es así como, el pueblo estaba minado de paramilitares sumamente armados. La gente sentía mucho miedo y los paramilitares ejercían demasiado control y terror sobre la población; los habitantes encontraban gente amarrada por las calles o simplemente tiradas en el río el cual se había convertido en una fosa común.

Como una de las particularidades del conflicto y la violencia en esta zona del país, los paramilitares se ensañaron fuertemente en contra de las mujeres. Señalaron a algunas como colaboradoras de las Farc solamente por su forma de vestir, por las relaciones familiares y afectivas que tenían, e incluso hasta por su forma de ser. En este contexto de violencia armada, muchas de las jóvenes de El Placer crecieron con la presencia de actores armados y algunas de ellas establecieron relaciones sentimentales con algunos incluso tuvieron hijos. Sin embargo, muchas mujeres y niñas fueron violadas. Se las sacaban del colegio o las retenían por el pueblo para practicarles “controles”.

Producto de toda la violencia sexual en contra de las mujeres, se dio en el pueblo un aumento de la prostitución y las enfermedades de transmisión sexual. Muchas mujeres fueron esclavizadas sexualmente, torturadas, asesinadas, humilladas y desaparecidas. Y como si no fuera suficiente, según los relatos presentados, tras de sufrir dicha violencia tenían que enfrentarse a los rechazos, prejuicios y señalamientos de una sociedad muy marcada por una cultura machista. Todas estas situaciones fueron reiterativas por lo menos hasta el primero de marzo de 2006, cuando 504 hombre del frente Sur Putumayo de las Auc, se desmovilizaron. Sin embargo, el frente 48 de las Farc mantuvo su presencia y también nuevas generaciones de paramilitarismo.

El conflicto en esta parte del país dejó huellas que permanecen en las resistencias individuales y colectivas al conflicto, las cuales se manifiestan a través de procesos comunitarios, y la compilación de imágenes y objetos que preservan la memoria del conflicto para evitar que estas situaciones se repitan. Y así mismo, en medio de tanta violencia la comunidad sigue adelante y se destaca, por ejemplo, la labor de la señora María Noemí Narváez de Oliva, reconocida mujer por sus mediaciones en defensa de los y las habitantes del pueblo.

NOMBRE DEL DOCUMENTAL: Mujeres tras las huellas de la memoria: El Placer – Putumayo. Duración 31 minutos. 2012

TIPO DE DOCUMENTAL: EXPOSITIVO/REFLEXIVO

CONCEPTO IMAGEN Y RÉGIMEN DE VISUALIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué estrategias visuales e imágenes se utilizaron para legitimar y dar

Estrategias valor de verdad a lo que se pretende mostrar?

visuales

El nivel de control que se presenta en este documental está bastante marcado ya que los realizadores a través de una narradora están delimitando constantemente el desarrollo del argumento que se pretende mostrar en este documental. De esta manera, en un primer momento, la narradora con voz en off hace una introducción al contexto histórico de la situación de violencia y conflicto en el Bajo Putumayo esto a través de

fotografías y diapositivas organizadas a maneras de exposición en las cuales se acompañan de datos estadísticos con los cuales se pretende dar legitimidad y sustento a la información histórica proporcionada.

Ya en el desarrollo del documental se puede evidenciar el uso de imágenes con un principal propósito de ilustrar, dar sustento y lugar a los hechos que se van relatando tanto por parte de la narradora como por parte de las personas que van dando testimonios. En el caso de estos últimos, las imágenes se van alternando entre el primer plano de la persona y las imágenes que dan sustento a lo que va relatando.

La principal fuente de imágenes que se usan en el documental son archivos audiovisuales de los habitantes, cuando se muestran estas imágenes aparece en pantalla un título que las distingue como “Archivo personal Comunidad El Placer”. Estas escenas apuntan principalmente a mostrar la cotidianidad de las personas durante los tiempos más álgidos del conflicto. Esto, acompañado de los constantes testimonios de mujeres que fueron víctimas de la violencia en la zona. También se halla sustento en imágenes tomadas de medios de comunicación como noticieros y periódicos.

También, de forma alterna a las imágenes que van describiendo los paisajes del pueblo van apareciendo escenas que muestran la destrucción

y la devastación que dejaron las confrontaciones. Por ejemplo, disparos en las paredes, casas abandonadas y destruidas; muestra de los caminos entre la hierba por los cuales huían las personas. Estas imágenes van dando cuenta del paso de los actores armados por el pueblo.

Posteriormente se hace énfasis en imágenes de mujeres que fueron las principales víctimas de la violencia y conflicto que se generó en El Placer, Putumayo. En los testimonios que relatan, dan cuenta de las violaciones a las cuales eran sometidas las mujeres, se muestran imágenes de dichos espacios, y de objetos (camas, prendas de vestir, etc.) o actividades (pintarse las uñas, aseo, etc.) asociadas a lo que muchas mujeres tuvieron que someterse mientras fueron esclavizadas sexualmente por los paramilitares, por esta misma razón, muchas de las mujeres que dan su testimonio, a causa del temor prefieren ocultar su identidad ya que la presencia de grupos armados en la zona aun es latente. Lo anterior, también es apoyado por imágenes de un aparente dramatizado que busca dar soporte a lo que se está relatando por parte de las víctimas y por imágenes de algunas de las casas ocupadas por los paramilitares en las que se evidencia que hacían dibujos relacionados con el cuerpo de la mujer.

Por último, cabe destacar imágenes de un proceso de cartografía social realizado por el Grupo de Memoria Histórica con los habitantes de El

Placer a partir del cual también se ve cómo las personas expresan cierta espacialidad del conflicto y a su vez, gracias a esto la memoria se empieza a movilizar y a construir el relato. Esto puede verse como una intervención directa de los realizadores en el desarrollo del documental. En este aspecto, cabe mencionar que hacia el final del documental, los realizadores hace la aclaración de que algunas de las imágenes vistas de grupos armados y que no llevan el rótulo: “Archivo Comunidad” son sacadas de noticieros y no corresponden necesariamente a actores armados que hayan operado en el Putumayo. Este elemento junto al de la aparente dramatización pueden quitarle cierta legitimidad visual a lo presentado por el documental.

Por último, se presentan imágenes que dan cuenta de procesos de movilización, resistencia y memoria por parte de los habitantes como parte de procesos de dignificación de las víctimas

TEXTO: ¿Cuál es la estructura argumental que presentan las imágenes como
Estructura expresión de una época en particular?
argumental

Si bien como se mencionó en el ítem anterior, el recurso de las imágenes es bastante notable, tanto de imágenes fijas como imágenes en movimiento, la estructura audiovisual está determinada por la línea argumental que asumen los realizadores y la cual es expresada

claramente por la narradora quien va delimitando paso a paso qué es lo que se está mostrando. La combinación de imágenes y testimonios están organizadas de tal manera que se hacen complementarias entre sí para describir no sólo el testimonio de las víctimas, sino dar contexto espacial e histórico. La estructura argumental ha sido definida claramente por los realizadores, los testimonios son evocaciones propias de la memoria de quienes van interviniendo.

Obviamente, las preguntas son dirigidas por los realizadores de manera que facilitan o dirigen los testimonios hacia un tema en particular, pero los relatos son propios de las víctimas y estos a su vez se encuentran acompañados por imágenes que complementan y dan una especie de visualidad narrativa que acompaña lo descrito por las mujeres víctimas.

Por tanto, la estructura audiovisual está dispuesta para mostrar el tiempo y la época de las víctimas en un espacio específico. Es la época de lo que recuerdan las víctimas, es decir, la visualidad está determinada por la memoria de las víctimas y acompañada por un trabajo investigativo y audiovisual que organizan los realizadores como parte de una composición audiovisual dentro del género documental.

De esta forma, las imágenes se perciben como una permanencia del pasado en el relato presente de las víctimas como parte de la

estructuración de la memoria histórica, no sólo de El Placer, sino de la guerra en general vista en un tiempo y espacio concreto.

CONCEPTO MEMORIA HISTÓRICA Y RÉGIMEN DE HISTORICIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Quiénes y qué tipo de memorias, datos y testimonios se presentan como

Tipos de fuentes evidencia de los hechos históricos?

La fuente principal de información de lo sucedido en El Placer durante los hechos de violencia asociados al conflicto son los testimonios de algunas mujeres que ocultan su rostro e identidad por miedo aun a las represalias por parte de grupos armados que aun hacen presencia en la zona, estas mujeres relatan cómo fueron violentadas, no solamente en su patrimonio o alteración de la vida cotidiana en la población, sino también cómo sus cuerpos se convirtieron en escenarios de violencia por parte de las agrupaciones armadas. Por ejemplo, aparece el testimonio de una mujer que afirma hablar en nombre de otra que ya no puede dar cuenta de lo que sucedió porque fue asesinada como parte de este proceso de violencia sexual en contra de la mujer. Esta mujer oculta su identidad, pero se muestra parcialmente su reflejo en el agua de un poso que eventualmente se agita.

Otra de las principales fuentes, son los datos que proporciona el Grupo de Memoria Histórica como parte de sus procesos investigativos y que son presentados al público a través del documental acompañando a los testimonios de las víctimas. Además, se evidencia la forma en la que el Grupo de Memoria Histórica elabora actividades en relación con la pedagogía de la memoria a través de talleres de cartografía social donde las personas van relatando cómo los armados se iban adueñando de lugares del pueblo. Y a la par se van ilustrando los relatos de la vida de las mujeres hechos en los talleres de cartografía social.

También se halla sustento histórico en fragmentos audiovisuales tomados de medios de comunicación nacionales que contribuyen a ilustrar el contexto histórico y social que atravesaba el país y la región en ese momento de la historia de Colombia.

TEXTO: ¿Qué tipo temporalidad (relación pasado/presente) muestran las
Temporalidad memorias, los datos y los testimonios y estos a su vez qué hechos
empleada permiten recordar?

La temporalidad presentada en este documental está muy ligada al del desarrollo tradicional del género documental, es decir en un primer momento se hace una presentación del problema alrededor del cual se hará el desarrollo del contenido y del argumento, posteriormente una

contextualización histórico – espacial. Luego, se procede a la presentación de los testimonios acompañados por referencias, datos o informaciones que permiten dar contexto a los hechos que son relatados y descritos. Y, por último, las referencias a actividades, simbolismos y procesos de resistencia que, a partir de la memoria, ponen de manifiesto la relación pasado, presente y futuro expresada a través de las reflexiones de las víctimas. Es decir, es claro el fuerte anclaje de las experiencias traumáticas que se vivieron en el pasado, no obstante, la reconstrucción de la memoria se hace como forma de comprender el presente y, en especial, la muestra de procesos de resistencia y movilización, son expresiones de futuro al cual se proyectan las poblaciones como parte de un proceso de verdad, justicia y garantía de no repetición.

También es observable, la temporalidad de las víctimas, la cual es expresada a través de los testimonios de estas. Como se ha visto en los documentales anteriores. La temporalidad de estos relatos producto de la memoria no son lineales, y en gran medida, la linealidad argumental que asumen los realizadores es un intento por organizar temporalmente los testimonios en beneficio del hecho histórico. Como característica propia de la memoria, esta no presenta una cronología de tipo lineal, sino que depende de las percepciones de los sujetos que las relatan. Estos testimonios varían de tiempo frecuentemente, siendo las únicas

constantes, el sujeto que relata en el presente, la experiencia pasada y las expectativas y deseos hacia el futuro.

CONCEPTO FORMACIÓN DE CULTURA POLÍTICA

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué relaciones de poder, jerarquía y conocimiento asume el realizador?

Posturas

políticas Hasta este momento del análisis de los documentales este ha sido el que más niveles de control en cuanto al discurso y la estructura audiovisual ha presentado ya que las intervenciones por parte de la narradora son más frecuentes y los aportes que hace no son sólo de datos o información del contexto, sino que también presenta una postura política clara y contundente respecto a los hechos que se están presentando. Además, resalta el hecho de que la producción de este documental no está centrada solamente en el Grupo de Memoria Histórica, sino que además cuenta con el apoyo de las embajadas de Suecia y Suiza, y ONU Mujeres.

Este elemento da luces del enfoque que posee y de lo que se espera sea el documental. Si bien, el Grupo de Memoria Histórica trata de hacer la reconstrucción de la memoria histórica, la intervención de estos otros agentes en la realización le da al documental una pretensión de carácter

internacional y, por tanto, es más descriptivo e informativo, en pocas palabras, es más guiado que otros ya que también se dirige a extranjeros que no conocen ampliamente el contexto de la guerra y la violencia en Colombia.

De esta forma, la narradora, quien aparece como voz en off, lleva un marcado control del desarrollo del discurso que se está presentando como linealidad argumental que en algunos apartados puede llegar a ser muy expositivo sobre todo al inicio del documental. Así mismo, el uso de imágenes son una clara manifestación de la perspectiva visual que se pretende mostrar ya que las imágenes que aparecen tienen un fuerte componente ilustrativo de lo que se relata, tanto así que se recurre a aspectos dramatizados o a fragmentos de imágenes de medios de comunicación para caracterizar a los actores armados sin que estas imágenes sean propiamente del contexto que se está presentando.

Lo anterior, contribuye a manifestar una clara postura por parte de los realizadores en la que se cuestiona constantemente el actuar del Estado colombiano en relación con el abandono al cual ha sido sometido esta zona del país por parte de las instituciones dando así pie para que los grupos armados ilegales se apoderaran del territorio desconociendo cualquier tipo de marco normativo ya sea nacional o internacional en materia de derechos humanos.

TEXTO: ¿Qué relaciones de poder se presentan entre los distintos agentes que aparecen en el documental y cómo estos posibilitan procesos de formación?

Relaciones de poder

La voz principal a partir de la cual gira el desarrollo argumental y narrativo es indiscutiblemente la voz de las víctimas, en especial las mujeres del El Placer, quienes padecieron un tipo de violencia específica la cual fue de carácter sexual y de género e el marco del conflicto y la guerra que afectó a su población. Es así como las mujeres se constituyen en las principales víctimas de la deshumanización del conflicto, en el marco de una institucionalidad estatal ausente y de una cultura machista que normaliza la degradación y la violencia en contra de la mujer y su cuerpo.

En los relatos de las víctimas, se puede evidenciar cómo la disputa por el control del territorio, los recursos y la población se tomó todas las relaciones de poder y autoridad en la población del El Placer, haciendo que la población quedara desprotegida en medio de la confrontación bélica y perdieran todo tipo de noción respecto a la vida cotidiana que llevaban en paz y tranquilidad. Por esta razón, el cuestionamiento a la institucionalidad estatal es latente ya que, en últimas, se presenta este factor como una de las principales causas de todo lo sucedido.

Además, el factor cultural también se encuentra muy marcado ya que las mujeres víctimas relatan cómo tras de haber sido violentadas en su integridad y dignidad tanto física como psicológica, debían cargar con un lastre social ante la comunidad en general, mostrando así una particularidad de la violencia de género y en contra de la mujer. Es decir, la violencia en este caso superó de lejos cualquier marco de una simple confrontación bélica entre dos bandos como parte de una degradación aterradora del conflicto que se arraiga en elementos de una cultura retrograda y machista. El conflicto y la violencia se trasladado del territorio al cuerpo de las mujeres del El Placer.

Mujeres fueron señaladas como colaboradoras de las FARC. Se les juzgaba por cualquier situación como apariencia, forma de vestir o desenvolverse, cualquier expresión de individualidad fuera de lo que se supone “debe ser” una mujer era motivo de sospecha para los paramilitares quienes fueron los que más violentamente controlaron el territorio. Esta situación, llevó al punto que la vida de las mujeres se relacionaba casi que en todos los aspectos con los miembros de los grupos armados ya que estas estaban sometidas a constantes “controles”, lo cual derivó trágicamente en violaciones y aumento de la prostitución.

Hacia la parte final, la apuesta es mostrar los procesos de resistencia individual y colectiva; y los procesos comunitarios son altamente

destacados como una forma de plantar cara al futuro a pesar de todo lo que ha tenido que pasar la población del El Placer. El discurso se centra en mostrar imágenes y objetos que conservan la memoria del conflicto y de las experiencias vividas para que no se repitan en el futuro. El mensaje que se pretende difundir hacia el final es que la comunidad sigue adelante construyendo alternativas de vida y paz. Esto como un claro postulado de reflexión de cara hacia una sociedad que deja atrás al monstruo de la guerra y busca llegar a generar procesos de paz y resignificación de la memoria y las víctimas.

4. EL SALADO: EL ROSTRO DE UNA MASACRE

Duración: 51 minutos, 20 segundos

Fecha de publicación: 1 de noviembre de 2012

Dirección: Tony Rubio

Enlace en YouTube: <https://youtu.be/OrSbzIt0-Us>

Reseña:

El documental inicia con la voz de Carlos Castaño reivindicando la masacre como un acto necesario para evitar futuras dificultades en sus aspiraciones nacionales y su confrontación con grupos guerrilleros. El año 2000, en plena culminación, no exitosa, de los diálogos de paz con las Farc, fue uno de los años donde el conflicto armado dejó mayor cantidad de víctimas, alrededor de 1500 afectados en los Montes de María y el Bajo Magdalena; el 21 de Febrero se reportaba una tragedia por fuego cruzado entre bandos armados en el municipio de El Salado, sin embargo, poco tiempo después la fiscalía aclaró que fue una “clásica” masacre perpetuada por paramilitares, donde se demarcó la insensibilidad del Estado, utilizando dicho término para una situación que debería resultar atípica.

Fueron 450 paramilitares los que el 18 de febrero de 2000, alrededor de las 9 de la mañana, ingresaron en dicha población que ya había sido azotada en 1997 por una situación violenta similar. En aquella época los habitantes se contaban por aproximadamente 7000 y luego de la masacre inicial regresaron, la cuenta paraba en 4000. Esa mañana llegaron hombres armados por todas las vías de ingreso al pueblo y desde días anteriores ya se reportaban asesinatos en El

Carmen. Un helicóptero sobrevoló el pueblo disparando y mientras algunas personas creían que era el ejército que acudía a su cuidado, otros se resguardaban en fincas y hasta en el mismo monte.

Desconociendo el paradero de sus familias, quienes se ocultaban en el monte quedaban aislados sin comida y agua, huyendo sin saber para dónde y aparte de sentirse desprotegidos por el Estado, temían que se involucrara también la guerrilla, haciendo más cruenta la situación. Mientras tanto, en el pueblo se desataba una balacera que traía remembranzas de la acción ocurrida en 1997, lo cual en dicha ocasión derivó en el primer desplazamiento de la población. Según lo que se relata en el documental, en esa ocasión los paramilitares iban de casa en casa amenazando a todos los habitantes con asesinarlos. Los llevaban a la cancha principal, donde (aunque lo negaban posteriormente) celebraban y vitoreaban cada vez que mataban a una persona, a las mujeres las apartaron en la entrada de la iglesia. También se relata cómo un niño de 11 años intentaba sublevar a los habitantes para que se armaran y se defendieran de sus captores, quienes saqueaban cada casa y establecimiento comercial.

Se cuenta cómo en la cancha, los paramilitares iban escogiendo al azar quien sería su próxima víctima; se destaca el caso del único profesor del pueblo, a quien, amenazaron con cortarle la cabeza, pero finalmente acabaron con su vida con una ráfaga de metralleta frente a su madre y su hermano. En ese momento no hubo lamentos, ni lágrimas por temor a represalias por parte del grupo armado, quienes a su vez tomaron a la madre del profesor y entre cuatro hombres la ahorcaron con sogas.

Entre los paramilitares había un supuesto guerrillero capturado quien era el que iba a delatar a los demás guerrilleros, quien simplemente mencionó una serie de apellidos dando a entender que las familias que lo tuvieran pertenecían a ese grupo armado. Como estos, se hace recuento de varios testimonios donde se evidencia la frialdad con que actuaba el paramilitarismo durante dicha masacre, en el cual fueron asesinados ancianos, mujeres y niños sin importar sus condiciones dejando un total de 66 personas asesinadas entre el 16 y el 21 de febrero del 2000. Después de tres días de finalizar la masacre los habitantes que circundaban la zona no sabían si regresar al pueblo donde estaban sus hogares y pertenencias o huir sin ningún destino ni futuro. Cuando regresaron los pocos que lo hicieron, en el camino se encontraron con pequeños grupos de paramilitares, quienes también los asesinaron.

Gran parte de la población se dispersó hacia Cartagena, Sincelejo y otras ciudades distantes, donde como es común sufrieron discriminación por ser desplazados, asimismo ocurrió en El Carmen, donde recurrieron muchos de ellos, lugar que hoy en día es una de las cabeceras más pobres en la que sólo cuentan con agua tres meses en el año. El Salado aún parece un pueblo fantasma, los primeros habitantes regresaron apenas en noviembre del 2001 intentando rehacer el pueblo que estaba lleno de escombros y tierra, lo cual dificultó el proceso ya que había una absoluta carencia de apoyo estatal y una masiva compra de tierras. Procedentes de este lugar aún hay más de 3000 desplazados a la espera del cumplimiento de las obligaciones y promesas del Estado. El documental finaliza relatando la desmovilización en el 2005 de 594 paramilitares del grupo “Héroes de los Montes de María”, sin embargo, se recuerda a partir de imágenes que en realidad los héroes fueron los pobladores asesinados por una guerra sin límites.

NOMBRE DEL DOCUMENTAL: “El Salado: el rostro de una masacre”. 52 minutos.

2012

TIPO DE DOCUMENTAL: EXPOSITIVO/REFLEXIVO

CONCEPTO IMAGEN Y RÉGIMEN DE VISUALIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué estrategias visuales e imágenes se utilizaron para legitimar y dar

Estrategias valor de verdad a lo que se pretende mostrar?

visuales

Este documental hace uso de diferentes secuencias de imágenes con el propósito de dar sustento y contenido a la temática que se está presentando, en este caso los hechos ocurridos durante la masacre de El Salado ocurrida en febrero del año 2000. Se hace uso de imágenes de sobrevivientes de la masacre quienes, por lo general en primero planos van relatando lo sucedido en el pueblo antes, durante y después de la masacre. Como forma de dar lugar a los testimonios, se puede observar que la par de los relatos, se pretende dar una especie de ilustración en la que se varían entre escenas que muestran el paisaje del pueblo, la vida cotidiana de los habitantes y los vestigios de la destrucción de la destrucción provocada por la masacre. Quienes rinden su testimonio aparecen en sus espacios habituales, principalmente en sus casas y desde allí van narrando los hechos según como los fueron viviendo.

Estas fotografías se concentran en mostrar lo que es la vida cotidiana de El Salado. Por ejemplo, fotografías de actividades populares o celebraciones en el pueblo. De niños haciendo parte de sus festejos infantiles, de los equipos de fútbol, etc. Parte de las escenas a lo largo del documental también son acompañadas de una musicalización que hace referencia a los sonidos típicos folclóricos de la región. Audio de cantadoras que relatan los hechos sucedidos. Sonidos típicos de la región que sirven de ambientación de los relatos y de lo que se está mostrando

Los realizadores hacen uso también de unos pequeños fragmentos de audio de entrevistas y video de entrevistas hechas al ex jefe de las Auc en la época y del entonces Fiscal General de la Nación. Mostrando así, respectivamente, el cinismo de los victimarios y el desdén de las instituciones del Estado por lo ocurrido. También, en un fondo negro con letras blancas se presenta un fragmento de la versión libre de Jhon Jairo Esquivel Cuadrado alias “El Tigre”, uno de los sindicados por la masacre del El Salado ante la Unidad de Justicia y Paz: “No se hizo nada del otro mundo, fueron muertes normales, no hubo ahorcados, ni robo de tiendas, ni de ganado. Esa gente debe ser como más seriecita en decir lo que pasó”.

También se hace de un narrador cuya voz está en off. Este narrador eventualmente aparece en el cambio de escenas haciendo descripciones del contexto a la vez que van apareciendo imágenes tomadas de medios de comunicación que ayudan a ilustrar la contextualización que se va presentando o imágenes de los habitantes y los lugares de la población. Además, aparecen imágenes de recortes de periódico que dan cuenta de la masacre de El Salado, en el departamento de Bolívar. La voz del narrador presenta una particularidad la cual consiste en tener un tono de tipo dramático, que incluso en alguna escena toma voz como de alguien que está viviendo el momento de la masacre.

Por último, también se hace uso de unas escenas en las cuales las cámaras recorren rápidamente ciertos espacios, simulando la carrera durante la masacre ya sea de las víctimas o de los victimarios. En el caso de los primeros, la imagen se tiñe de un rojo purpura y cuando hace referencia a la huida de los habitantes del pueblo se enfatiza en el color verde. Este elemento dan un elemento de dramatizado que pretende transmitir un poco la velocidad y las emociones que se vivieron en el momento preciso de los hechos.

TEXTO: ¿Cuál es la estructura argumental que presentan las imágenes como
Estructura expresión de una época en particular?
argumental

El documental se concentra principalmente en la presentación de los testimonios acompañados de imágenes que muestran los lugares por los cuales se desarrollaron los hechos. Las mismas víctimas van recorriendo los espacios del pueblo y van haciendo memoria de lo sucedido a partir de sus experiencias tanto lugares públicos como al interior de las mismas casas. Cuentan las experiencias de personas que fueron asesinadas. En especial el caso de un joven que recuerda bastantes detalles de la masacre, recuerda el nombre de las personas que mataron, las conocía en el pueblo. En pocas palabras, hace una descripción muy detallada de lo sucedido y además recorre el espacio describiendo qué fue sucediendo en cada lugar.

También, se ahonda mucho en presentar imágenes presentes del pueblo dando la sensación de ser un pueblo fantasma. La cámara recorre el pueblo mostrando la destrucción y el abandono del pueblo ya que a pesar de que muchas personas han regresado unas amplias partes de El Salado se mantienen en completo abandono y destrucción, así mismo, son frecuentes las escenas de imágenes donde la cámara atraviesa el cementerio.

El documental en su estructura, muestra cómo en El Salado coexisten el pasado, el presente y el futuro, no sólo en la memoria de sus habitantes sino en todos los espacios del pueblo. Es una imagen de permanencia y

desolación constante que marcó las experiencias, las formas de vida y la noción de la realidad de los habitantes del lugar. Básicamente, se puede afirmar que la linealidad argumentativa del documental está encaminada a mostrar toda la afectación que tuvo la población tras los eventos de la masacre. Podría decirse de cierta forma que es una visualidad propia del conflicto en la que se muestra cómo este se mantiene presente en el tiempo, el espacio y la memoria. Y a este elemento, le apuntan los elementos que técnicos y estéticos que introducen los realizadores, todo con el propósito de generar mayor impacto en el público para que puedan generarse procesos de reflexión profunda en torno a lo sucedido.

No obstante, como se ha visto hasta el momento en los documentales. Por lo general hacia el final el tono cambia y se busca mostrar los procesos de resistencia, memoria y dignificación de las víctimas como una apuesta de futuro, haciendo uso constante de la imagen de niños como representación del futuro que le espera a la población. Por ejemplo hacia el final aparecen fotografías de las víctimas asesinadas durante la masacre, denominándolos como los verdaderos héroes de los Montes de María acompañadas hacia el final de la presentación de las fotografías por la siguiente frase: “No hay fotos de todos, pero sus nombres jamás serán olvidados”

CONCEPTO MEMORIA HISTÓRICA Y RÉGIMEN DE HISTORICIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Quiénes y qué tipo de memorias, datos y testimonios se presentan como

Tipos de fuentes evidencia de los hechos históricos?

El principal referente de los hechos es el testimonio de las víctimas. Sin embargo, los realizadores a través de datos, fragmentos de noticias y/o entrevistas buscan ubicar los hechos narrados por las personas dentro del mundo histórico. Es decir, los realizadores se valen de otras fuentes para dar cuenta del hecho histórico, pero el eje central de la reconstrucción histórica se mueve al ritmo del relato de las víctimas. Se puede afirmar entonces que en este documental que hay dos tipos dos tipos de víctimas. Los primeros son quienes presenciaron la masacre de forma directa, e incluso llegaron a temer por su vida y que prácticamente sobrevivieron de milagro y los segundos, son aquellas personas que huyeron y vivieron su propia travesía buscando refugio y aguardando por los seres queridos que habían quedado atrapados en el pueblo a merced de los paramilitares. La narración que se presenta en el documental es la expresión de los resultados investigativos por parte de los realizadores ya que además de proporcionar información contextual es la expresión de la

postura que tienen estos respecto al hecho violento ocurrido en El Salado.

TEXTO: ¿Qué tipo temporalidad (relación pasado/presente) muestran las
Temporalidad memorias, los datos y los testimonios y estos a su vez qué hechos
empleada permiten recordar?

La temporalidad del documental se puede identificar a partir de dos estructuras. La primera que es la que se le da por parte de los realizadores como parte de una línea argumental que básicamente se centra en la comprensión de la situación problemática, en este caso la masacre de El Salado, en una relación antes, durante y después. Es una linealidad temporal muy tradicional, a partir de esto se organizan los testimonios que van dando poco a poco la forma a esta estructura dada por los realizadores. Sin embargo, los testimonios y relatos de las víctimas sobrevivientes no se rigen por esta misma linealidad. Si bien se logra observar que los realizadores ordenan argumentalmente el documental, los testimonios al ser recordados de memoria no se rigen por linealidades sino por la experiencia del sujeto, por tanto es habitual ver cómo algunos testimonios que se encuentran delimitados en cierta parte de la estructura de la argumentación hacen alusión a otros apartados, no suponiendo esto un caos argumental sino una forma de evidenciar como los tiempos se entrecruzan y constituyen la memoria propia de cada

sujeto. La función de los realizadores entonces, es ordenar los testimonios de la forma más adecuada para que no se pierda la linealidad argumental.

CONCEPTO FORMACIÓN DE CULTURA POLÍTICA

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué relaciones de poder, jerarquía y conocimiento asume el realizador?

Posturas

políticas

A diferencia de otros de los documentales analizados este presenta una salvedad por parte de los realizadores. Dicha salvedad se presenta en la siguiente frase, la cual aparece al iniciar el documental:

“Los contenidos y opiniones que aparecen en este documental son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente las opiniones y políticas de la Misión de Apoyo al Proceso de Paz en Colombia de la OEA” –

Esta afirmación da entender que una instancia de la Organización de Estados Americanos, a pesar de haber contribuido en la realización del documental decide apartarse de los contenidos y opiniones. Dentro del campo del derecho internacional podría entenderse como una conducta

propia de las relaciones internacionales de no injerencia en los asuntos de los Estados, esto debido al alto contenido de crítica y cuestionamiento que tiene el documental en cuanto a la ineficiencia y la inoperancia del Estado como colombiano como garante de derechos y responsable de la seguridad de la población. Como ejemplo de esto se puede ver en una escena una nota puesta por los realizadores donde la responsabilidad del Estado es muy alta:

“La masacre del El Salado no generó una condena moral contra los victimarios, ni una solidaridad duradera con las víctimas; ni siquiera se pudo instalar firmemente en la memoria colectiva. Hoy en día más de 3000 desplazados siguen esperando en medio de la marginalidad el cumplimiento de las obligaciones del Estado”.

Lo anteriormente descrito es prueba de la postura que toman los realizadores, quienes a pesar de provenir de una organización del Estado son muy críticos y descriptivos de la responsabilidad del Estado en los hechos ocurridos relacionados con la masacre de El Salado, esto podría deberse claramente a un fuerte compromiso ético, investigativo y académico con las víctimas del conflicto.

TEXTO: ¿Qué relaciones de poder se presentan entre los distintos agentes que aparecen en el documental y cómo estos posibilitan procesos de formación?

Relaciones de poder

Es observable en el documental cómo las víctimas son el centro de todas las relaciones de poder, no por ser el principal agente que hace su ejercicio sino por todo lo contrario, por estar completamente desprovisto del él y quedar en medio de un fuego cruzado proveniente de actores armados que si tienen vocación de poder en la zona. Es decir, por los testimonios, la lucha por el poder no es algo que se encuentre en los intereses de la población de El Salado. Ellos se ven inmersos en el conflicto porque los actores armados llevan la guerra hasta su allá. E incluso manifiestan cómo en durante la masacre, algunas personas le pedían a los paramilitares que fueran a buscar a la guerrilla al monte y que no se metieran con los civiles.

De esta forma la población civil terminó siendo presa de una disputa por el poder que no les afectaba y de la barbarie con la que los grupos armados se ensañaban en contra de las poblaciones con el único fin de infundir terror y demostrar autoridad. Según uno de los testimonios de las víctimas sobrevivientes, afirmaba que, durante la masacre, los paramilitares mataban porque si, rifaban un número para definir a quien

matar. El objetivo era únicamente infundir terror porque incluso hasta mataron a los gallos de pelea.

Lo descrito por las víctimas en torno a lo ocurrido en la masacre de El Salado, no es más que la prueba fehaciente de los niveles absurdos y dantescos en los cuales se degradó el conflicto en Colombia donde no basta con la exterminación física, sino que se busca destruir con cualquier indicio de humanidad o de la misma civilización. Y esto, no se queda ahí, sumado a esto, el papel vergonzoso del Estado es parte fundamental de la comprensión del problema, ya que, según los testimonios, días después de los hechos se desmiente que la masacre haya sido el resultado del fuego cruzado entre la guerrilla y los paramilitares, como fue dicho en unas primeras versiones oficiales, sino que fue netamente una masacre de completa autoría paramilitar. Lo cual dicho en palabras del Fiscal General de la Nación en ese momento, pasó por la desidia y el desprecio de clasificar lo sucedido de manera insensible en El Salado como una de las “clásicas” masacres paramilitares. Así denominó los hechos un funcionario del Estado, algo que según el testimonio de un joven que afirmaba cómo los paramilitares celebraban cada que mataban a alguien como si fuera una fiesta. Esto era lo que al Fiscal General le parecía como algo “clásico”.

Sumado a todo esto, que incluso hoy deben padecer los habitantes de El Salado, aparece la arrogancia y el cinismo de los victimarios, tal y como se puede evidenciar en la siguiente cita que aparece en el documental:

“No se hizo nada del otro mundo, fueron muertes normales, no hubo ahorcados, ni robo de tiendas, ni de ganado. Esa gente debe ser como más seriecita en decir lo que pasó”. Fragmento tomado de la versión libre de Jhon Jairo Esquivel Cuadrado alias “El Tigre”, uno de los sindicados por la masacre del El Salado ante la Unidad de Justicia y Paz. Tras de que la población padeció el horror de la masacre también debe enfrentarse con la revictimización gracias al abandono de la justicia y del mismo Estado. Por último, a pesar de que a través del documental el panorama siempre se ha mostrado como desolador, hacia el final se muestra cómo la población poco a poco ha retomado las actividades en el pueblo y cómo se han organizado para exigir al Estado protección, verdad, justicia y reparación. Sin embargo, el abandono por parte del Estado y la falta de protección es latente.

5. NO HUBO TIEMPO PARA LA TRISTEZA

Duración: 64 minutos

Fecha de publicación: 27 de noviembre de 2013

Dirección: Jorge Mario Betancur

Enlace en YouTube: <https://youtu.be/das2Pipwp2w>

Reseña:

El documental “No hubo tiempo para la tristeza” surge como parte de la presentación del Informe “¡Basta ya!: Colombia, memorias de guerra y dignidad” a partir del cual se hace una presentación audiovisual del resultado del proceso investigativo que hace el Centro Nacional de Memoria Histórica. De cierta forma podría afirmarse que este es el documental más complejo, y no sólo se puede determinar esta afirmación a partir de la duración del mismo, sino por los elementos que presenta. Es decir, este documental busca presentar todo un marco de referencia histórico en cuanto a la guerra y la violencia en Colombia a lo largo y ancho del territorio nacional. En cambio, los demás documentales buscan presentar un caso o unos escenarios puntuales de la guerra en Colombia. Es así como, este documental, busca presentar, además de los testimonios de las víctimas, las perspectivas de investigadores sociales en el campo, cuyas trabajos han contribuido a la comprensión de la guerra en Colombia. Por tanto, se puede afirmar que “No hubo tiempo para la tristeza” es un elemento de caracterización general que se deriva del informe principal.

El documental se centra en relatar como a través de las últimas décadas en Colombia han sucedido hechos violentos dentro del marco de un conflicto que han afectado al pueblo colombiano durante más de 50 años. Este documental proporciona un referente audiovisual, en relación a lo que fue publicado en el informe “Basta ya” y así mismo ofrece una clara caracterización de la violencia, la guerra y el conflicto que ha atormentado a toda Colombia, y pone en evidencia cómo en gran medida, las situaciones de violencia son propiciadas por ausencia o ineptitud de las instituciones del Estado.

Este escenario ha hecho que Colombia sea uno de los países con las guerras más atroces que han sucedido en el mundo, en estas guerras han participado grupos armados, políticos, guerrillas, hasta los mismísimos campesinos, que han sido víctimas de estos acontecimientos y han decidido organizarse y escoger la vía armada ante la falta de respuestas útiles por parte de los gobiernos que ha tenido el país en todo este tiempo de conflicto. Sin embargo, y tras décadas de confrontación, de esta guerra las personas más afectadas han sido los menos favorecidos, quienes cuyo único pecado fue quedar en medio de un fuego creado por actores violentos carentes de racionalidad.

Además, a partir de los testimonios que se presentan en el documental, las víctimas afirman que toda esta situación trágica asociada al conflicto es el resultado de una disputa por el poder donde existe una clase de poderosos que se benefician de que las cosas no cambien o de que los afectados de sus confrontaciones sean siempre los mismos. Derivando así en un desconocimiento y hasta en cierto desprecio hacia aquellas personas que han sido víctimas.

Este documental busca dar cuenta, tanto del conflicto, la guerra y la violencia de manera estructural como desde el punto de vista de las víctimas. Es decir, se establece una especie de relación dato – testimonio donde se muestra una visión compleja y objetiva de lo que sucedió como parte de un proceso de reconstrucción de la memoria histórica y la historia reciente del país. Además, se enmarca como en una oportunidad de darles voz, cuerpo e imagen a las víctimas para que no se piense que son meros datos o estadísticas a que aparecen dentro de un informe.

Es por esto que en el documental se presentan las entrevistas y testimonios a personas que a partir de sus puntos de vista y/o experiencias, plantean, además de relatos, perspectivas de solución a

los factores que han coadyuvado a la presencia del conflicto y la violencia. Aquellas personas sin importar de donde vengan o cual sea su historia o su educación, se preguntan el porqué de todo lo sucedido y apuestan por perspectivas de futuro que desde la memoria ayuden a superar toda la tragedia.

NOMBRE DEL DOCUMENTAL: “No hubo tiempo para la tristeza”. Duración: 64 minutos. 2013

TIPO DE DOCUMENTAL: EXPOSITIVO/REFLEXIVO

CONCEPTO IMAGEN Y RÉGIMEN DE VISUALIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué estrategias visuales e imágenes se utilizaron para legitimar y dar valor de verdad a lo que se pretende mostrar?

Estrategias visuales

En el documental “No hubo tiempo para la tristeza” se percibe un mayor nivel control por parte de los realizadores que otros documentales ya que en este, la participación de los investigadores del Grupo de Memoria Histórica es fundamental en la aportación de datos, reflexiones, análisis y comentarios acerca de los elementos hallados durante el proceso investigativo del conflicto, la violencia y la guerra en Colombia. Este documental, como resultado del informe “Basta ya” busca presentar los elementos más destacados y sobresalientes de dicho informe haciendo

uso de la herramienta documental para dar un complemento audiovisual a la investigación. Para ello, en relación al informe se hace una selección de imágenes, testimonios, fragmentos audiovisuales, etc., que hicieron parte del “Basta ya”, además, de las intervenciones de sus realizadores e investigadores.

El documental hace uso de imágenes tomadas en cada uno de los escenarios en los que se sitúan cada una de las víctimas que rinden testimonio de lo sucedido. Por ejemplo, es muy frecuente ver imágenes de los paisajes que han sido necesarios de procesos de violencia, memoria y resistencia. Así mismo, son abundantes las escenas de las personas de las comunidades desarrollando sus actividades cotidianas a la par que se van haciendo los relatos. Esto como una forma de dar tiempo y espacio al relato dentro de la linealidad argumental del documental. También se puede observar a lo largo del documental series de imágenes que muestran ruinas de estructuras en ciertas poblaciones producto de la destrucción que genera el conflicto. Todo esto como un ejercicio de reconstrucción espacial de la memoria que se vale a través de los registros audiovisuales.

También, se ve la presencia de un narrador presente y en cámara que hace las veces de presentador y conductor. Dicho presentador se encarga de la narración recorriendo distintos espacios de Bogotá. Hace

descripción de los contextos propios del conflicto y la guerra; y expresa la postura oficial de los realizadores. Además, describe también cómo la guerra ha modificado todo. Cuenta cómo ha sido la tarea de investigación del CNMH, describe los actores y los hechos; aportan datos que son resultado de la investigación y por último, aporta cuestionamientos que dan cabida a las respuestas de los expertos o a los testimonios de las víctimas en escenas siguientes.

Las contextualizaciones que se van presentando a lo largo del documental se complementan con la muestra de un mapa de Colombia tipo fotografía satelital donde se van ubicando los lugares de los cuales se están hablando. Todos los lugares, se ubican en el mapa respecto a Bogotá a través de una línea punteada que una la capital del país con el lugar que se va a presentar. De esta manera se establece a Bogotá como punto de referencia a partir del cual parte toda la presentación.

El documental también hace uso de una significativa cantidad de fotografías, entre estas por ejemplo, se pueden observar algunas de las fotografías tomadas por Jesús Abad Colorado que también se encuentran presentes en el informe “Basta ya”. Así mismo, aparecen registros audiovisuales de hechos propios del conflicto tomados de algunos medios informativos del país. Y en las descripciones de los hechos

relatados por las víctimas, se hace bastante uso de muestra de galerías fotográficas en honor a las víctimas.

Por último, destaca, al igual que en otros documentales presentados por el Centro Nacional de Memoria Histórica, la muestra de planos y escenas con niños de fondo a manera de un simbolismo relacionado con el futuro y las nuevas generaciones. Pero dichos planos también son mostrados como una forma de llamar la atención respecto a la barbarie de la guerra que se ensañó también con los infantes

TEXTO: ¿Cuál es la estructura argumental que presentan las imágenes como
Estructura expresión de una época en particular?
argumental

El documental presenta una estructura tradicional del género, en un primer momento se hace la presentación, introducción y contextualización y de ahí en adelante se empiezan a presentar los testimonios y las intervenciones de los investigadores como parte de la sustentación del hecho que se está relatando.

Los partes del documental están segmentadas por el relato de los hechos violentos en distintas partes del país. Tomando los realizadores unos casos particulares del conflicto y la guerra como muestra, para que así, uno seguido del otro vayan a apareciendo en pantalla. De esta forma, a la

par de que se van describiendo los hechos por parte de las víctimas, van apareciendo las declaraciones de los investigadores y/o otras imágenes que dan legitimidad a lo que se está contando.

Para ello el narrador y presentador, toma un papel fundamental ya que es él quien va definiendo la linealidad argumentativa que se desarrolla en el documental. A la vez que se van narrando los testimonios o se van dando las declaraciones de los investigadores del Grupo de Memoria Histórica, se presentan imágenes de muestras artísticas y simbólicas que dan cuenta tanto de los hechos ocurridos como de los procesos de la memoria, la resistencia y la organización de las comunidades tras los episodios de violencia vividos en cada uno de los territorios presentados. A la par que se van desarrollando los testimonios de las víctimas, recurrentemente aparecen en escena los investigadores del grupo de memoria histórica quienes en la mayoría de los casos dan cuenta de las investigaciones en escenas que destacan por un fondo negro, todo un contraste en relación con cuando aparecen las víctimas contando sus relatos.

Todo esto acompañado por una musicalización acorde a lo que está presentando ya que son tanto sonidos creados por las mismas comunidades como sonidos incluidos por los realizadores que pretenden general un ambiente propio de las producciones audiovisuales.

Por último, el documental finaliza con escenas rápidas tanto de víctimas como de los investigadores, y demás personas, dando datos concretos acerca de las cifras que ha dejado el conflicto hasta ahora en un recuadro, mientras que, al costado van pasando los créditos junto a la musicalización específica puesta a lo largo del documental por los realizadores.

CONCEPTO MEMORIA HISTÓRICA Y RÉGIMEN DE HISTORICIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Quiénes y qué tipo de memorias, datos y testimonios se presentan como

Tipos de fuentes evidencia de los hechos históricos?

Más que en otros de los documentales presentados por el Centro Nacional de Memoria Histórica, se evidencia en este un mayor protagonismo por parte de los realizadores e investigadores del Grupo de Memoria Histórica ya que estos dan declaraciones, emiten opiniones, dan cuenta personalmente de los resultados de las investigaciones y contribuyen a la comprensión histórica de los hechos asociados a la guerra y el conflicto en Colombia. Por otra parte, el documental se concentra también en presentar a hombres y mujeres Indígenas, campesinos y líderes sociales que, desde La Chorrera, Amazonas; Bojayá, Chocó; San Carlos, Antioquia; las orillas del río Carare en el

departamento del Santander; Valle Encantado, Córdoba y Medellín, Antioquia.

Las víctimas que aparecen en este documental personas narran sus experiencias desde sus lugares habituales y cotidianos. Cada persona relata desde su idiosincrasia, vivencias, creencias, costumbres y cultura. Y, además contribuyen a las reflexiones sobre la guerra y la paz según lo que tuvieron que vivir en cada una de sus poblaciones. Aparte de dar relato acerca de lo vivido y de las reflexiones que hacen en torno a ellas, estos testimonios se centran también en mostrar los trabajos de la memoria que ha sido realizados por parte de las comunidades como una forma de reivindicar la identidad, las resistencias y las costumbres particulares, de esta manera contribuyendo a la reconstrucción y la preservación de la memoria histórica.

A manera complementaria de estos dos ejes, se pueden observar fragmentos de registros audiovisuales de hechos propios del conflicto que van acompañando los relatos entre estos un discurso por parte del presidente de la república del momento, Juan Manuel Santos. Dichos registros audiovisuales, son pertenecientes a los archivos de medios de comunicación e información del país que sirven de soporte histórico a los aportes tanto de las víctimas como de los investigadores

TEXTO: ¿Qué tipo temporalidad (relación pasado/presente) muestran las
Temporalidad memorias, los datos y los testimonios y estos a su vez qué hechos
empleada permiten recordar?

Al igual que en los otros documentales, se presentan dos tipos de linealidad. La primera asociada a la linealidad argumentativa provista por los realizadores, la cual en este documental es más evidente y fuerte debido a la constante presencia en escena de los investigadores dando cuenta de los hechos históricos y de las investigaciones que se han realizado en el Centro Nacional de Memoria Histórica. La segunda se puede asociar a la de la memoria, la cual se expresa a través de los diversos relatos de las víctimas a partir de sus diferentes experiencias. La temporalidad que se pretende mostrar es las víctimas del conflicto y la guerra en Colombia en el presente como parte de un ejercicio de reconstrucción de la memoria histórica. De esta forma, la memoria se manifiesta como un elemento fundamental que genera una nueva conciencia del pasado visto desde el presente y se convierte también en una de las principales fuentes de investigación de la historia.

La relación en cuanto a la temporalidad se puede complementar afirmando que los hechos que se presentan están marcados fuertemente por el presente de las víctimas a partir de la descripción de sus procesos de organización, movilización, resistencia y dignificación. Es decir, se

recuerda el pasado, se comprende y se actúa en el presente, y se piensa un futuro distinto donde no se repitan los horrores de la guerra, como una apuesta de construcción de una mejor sociedad y vida en sus poblaciones.

CONCEPTO FORMACIÓN DE CULTURA POLÍTICA

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué relaciones de poder, jerarquía y conocimiento asume el realizador?

Posturas políticas En un principio cabe destacar que la realización de este documental cuenta con el apoyo de Usaid – Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional y la Organización Internacional para las Migraciones. No obstante, hacia la finalización del documental, aclaran que estas organizaciones no son responsables del contenido de este. Pero, su colaboración, denota cierta responsabilidad o intereses en los procesos históricos, políticos y sociales que se han generado en Colombia a partir del contexto de guerra y conflicto armado y que son investigados desde la institucionalidad por el Centro Nacional de Memoria Histórica. Así que este elemento da cuenta de la interacción de actores y organizaciones internacionales interesadas en contribuir de alguna forma en el reconocimiento de la problemática que se ha vivido en el país.

Este documental claramente es de, para y por las víctimas del conflicto y la guerra en Colombia. Los realizadores parten del rechazo total a la guerra y en vez de centrarse en disputas ideológicas o alguno de los bandos armados, privilegian a la población civil como víctima principal de la confrontación. De esto es prueba el hecho de que la voz principal de la memoria y la reconstrucción de la memoria histórica es la de las víctimas, no la de los victimarios. Y en el caso de este documental, si bien las víctimas tienen la voz en cuanto a la memoria, se muestran a los investigadores del CNMH teniendo la voz de la autoridad y rigurosidad académica e investigativa, haciendo que academia y sociedad civil unan esfuerzos en la construcción de la memoria histórica del conflicto y la guerra en Colombia.

A partir de esto, la postura de los realizadores es clara. Los mismos investigadores lo manifiestan en sus intervenciones al plantear la guerra como una negación de la diferencia y por ende de la democracia y la sociedad civil en la que convergen una multiplicidad de violencias generadas por estructuras sociales, políticas, económicas y culturales que se han dado históricamente en el país y cuyo uno de sus principales responsables es el Estado colombiano no sólo por abandono institucional de muchas regiones del país sino también por ser un agente activo dentro de la confrontación bélica que degradó a tal punto que no se discriminó entre actores armados y población civil.

Otra de las posturas que los realizadores expresan, y que no sólo aplica para este documental sino para los demás también, es que hay un imperativo del cual parten y es visibilizar lo que pasó en el marco del conflicto y la guerra, porque de lo contrario, no se podría comprender la importancia de superar ese fenómeno y sobre todo de evitar su repetición, así como también la de establecer responsabilidades. Así mismo, son contundentes al proclamar, junto a las víctimas, que los victimarios que pidan perdón, hagan la reparación y den garantía de no repetición.

TEXTO: ¿Qué relaciones de poder se presentan entre los distintos agentes que aparecen en el documental y cómo estos posibilitan procesos de formación?

Relaciones de poder

En el documental se puede apreciar cómo, no solamente las víctimas hacen un recuento de lo sucedido, sino que también reflexionan lo que fue el conflicto y la guerra que los afectó de una manera estructural, pero sin perder de vista su propia experiencia. En estos aportes reflexivos refieren como una de las principales causas de los hechos violentos a la corrupción del poder lo cual derivó en la guerra y la barbarie. De esta forma, las víctimas identifican una especie de relación micro – macro de lo sucedido en el marco del conflicto y la guerra, porque no se limitan

sólo a conocer lo que les sucedió en su experiencia propia sino que esto lo proyectan en la comprensión de las dinámicas que ha atravesado el país por década, llegando así a la conclusión que lo que les sucedió a ellos es un claro reflejo de todo lo que estaba pasando en ese momento en el país, y que lo sucedido específicamente en cada una de las poblaciones no era más que un escenario de un proceso de guerra y violencia que se estaba dando en simultáneo en todo el país.

La reflexión que comparten tanto las víctimas como los investigadores es que la guerra en Colombia superó de lejos una única connotación política desde hace mucho tiempo ya que podría afirmarse que muchas de las ideologías políticas en la confrontación armada se diluyen y se termina convirtiendo en un “todos contra el pueblo” en un grado de degradación y descomposición absoluto de lo humano y lo ético. No obstante, y a pesar de estas experiencias trágicas que se relatan, se muestra constantemente el presente de las víctimas gestionando procesos, movilizaciones y organizaciones de resistencia en las comunidades. Así mismo, e empoderamiento de las víctimas en la reconstrucción de los tejidos de solidaridad, durante y después del conflicto en las diferentes regiones. Y en consecuencia de esto, las víctimas de manera organizada exigen la presencia y la reparación por parte del Estado y a su vez proclaman a la memoria como forma de resistencia y dignificación de las víctimas.

Por tanto, en el documental se llega a enunciar que el propósito fundamental del esfuerzo de todo el ejercicio de memoria y de investigación histórica es el surgimiento de un nuevo ciudadano capaz de evitar la repetición de la atrocidad a partir del conocimiento de lo que pasó y su reflexión de cara a la construcción de una sociedad, un Estado y una paz que garantiza el bienestar de todos los colombianos.

6. MEMORIA LATENTE: LIBRO DEL ÑAME ESPINO AL CALABAZO

Duración: 52 minutos, 36 segundos

Fecha de publicación: 24 de mayo de 2016

Dirección: Elvira Hernández

Enlace en YouTube: <https://youtu.be/DXmcIIaIgPY>

Reseña:

En este documental se relata como dos poblaciones, Las Brisas, Bolívar y Tabaco, La Guajira, preservan su resistencia y su lucha porque se sepa la verdad a partir de la memoria en cuanto a los hechos violentos acaecidos en dichas poblaciones. Es así como se relata que, en primer momento, en el año 2000 en Las Brisas, Bolívar se vivió una masacre en la cual 12 campesinos fueron asesinados por parte de las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC. Y, en segundo momento, se relata como pasado un año de los incidentes en Las Brisas, la comunidad de Tabaco en el

departamento de La Guajira fue sacada de sus territorios por parte del ESMAD, Escuadrón Móvil Antidisturbios, como parte de una declarada defensa por parte del gobierno nacional a El Cerrejón (Mina de carbón a cielo abierto más grande del mundo).

El documental va a manejar dos tiempos distintos de narración entre los hechos sucedidos en estas dos poblaciones, sin embargo, se van a ir intercalando entre sí para darle forma a la idea de cómo los ejercicios de memoria y de resistencia en las víctimas contribuye que se redefinan nuevamente como comunidad que no olvida lo sucedido pero que si le planta una nueva postura al presente y al futuro. Estos dos tiempos distintos de relato van a encontrar su punto de encuentro en el desarrollo de talleres basados en pedagogía de la memoria en el marco del proyecto “Impreso en la Memoria” liderado por la coordinación de Prácticas Artísticas y Culturales de la Dirección del Museo Nacional de la Memoria del Centro Nacional de Memoria (CNMH) y las comunidades de las poblaciones de El Tabaco y Las Brisas.

En el caso de las dos poblaciones la gente sobrevivió y recuerda aun estos episodios trágicos y dolorosos a partir de los talleres de la memoria. En dichos talleres, se logra observar que a muchos les cuesta reponerse y les duele recordar; pero gracias a estas actividades las personas mantienen vivo el recuerdo de la gente que ya no está, de familiares, de amigos, campesinos buenos y humildes que no merecían ese daño. Años después de los hechos, en el desarrollo de las actividades de la memoria expresan que aún se sienten abandonados por el Estado y perciben que su voz y su memoria no se escucha, como si para el resto del país, lo que tuvieron que vivir, no hubiera pasado.

Pero lo que se quiere rescatar en este documental por parte del Centro Nacional de Memoria Histórica es que cada comunidad relata su propia historia y que estas sólo develan a las verdaderas víctimas, es decir, la memoria de lo que vivieron es algo que les pertenece y los identifica, así como el ñame espino y el calabazo los cuales son comidas que se consideran de ellos así también como el recuerdo de lo que sucedió. A pesar de los esfuerzo, se puede apreciar aunque el perdón de la población aun es algo que en muchos habitantes no puede materializarse, consideran que ya no se puede cambiar nada, y no queda más que la aceptación y continuar con sus vidas, lo importante ahora para ellos es recordar que siguen estando vivos y que están luchando y resistiendo por la memoria de su pueblo y sus seres queridos.

Es así como el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), se encargó de recolectar las vivencias y relatos de los pobladores de estas veredas mediante convivencias y talleres con ellos. Es decir, en apuestas por reconstrucción de la memoria que se podría contemplar en el marco de lo que se denomina como pedagogías de la memoria. El logro de todo este proyecto de memoria es terminar recordando sin odio, recordando sin la conciencia pesada, recordar y pensar lo fuertes que son por seguir en pie.

NOMBRE DEL DOCUMENTAL: “Memoria latente: El libro del ñame espino al calabazo”. Duración: 52 minutos. 2016

TIPO DE DOCUMENTAL: EXPOSITIVO/REFLEXIVO

CONCEPTO IMAGEN Y RÉGIMEN DE VISUALIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué estrategias visuales e imágenes se utilizaron para legitimar y dar

Estrategias valor de verdad a lo que se pretende mostrar?

visuales

Este documental presenta los procesos de talleres de memoria desarrollados en las poblaciones de Las Brisas, Bolívar y Tabaco, Guajira, por parte del CNMH en el desarrollo del proyecto “impreso en la memoria”. El eje central del documental gira en torno a la presentación de dichos talleres con las poblaciones de las respectivas poblaciones. Es así como se ve en una buena parte del documental a las personas siendo partícipes de estas actividades de la memoria donde, principalmente, a partir de objetos se evoca la memoria y se construyen muestras artísticas que representan lo sucedido. Así mismo, también se muestran como dentro de estos talleres los pobladores desarrollaron procesos de cartografía social entre otras actividades orientadas por las personas a cargo del proyecto. Las expresiones artísticas también cumplen un papel fundamental ya que incluso llegan a servir como ilustraciones de los hechos que se van describiendo. Por ejemplo, ilustraciones en dibujos hechos a carboncillo de lo sucedido, redacción de escrito como la poesía la poesía colectiva al ñame y al calabazo. Todas estas expresiones como resultado de los talleres de memoria

A la par que se van presentando imágenes del desarrollo de los talleres, aparecen los testimonios de las víctimas quienes comparten sus avances en dichos talleres y a su vez van contando qué fue lo que sucedió en sus respectivas poblaciones a partir de sus experiencias. En el caso de lo sucedido en Tabaco, Guajira, se muestran fragmentos de archivos audiovisuales donde se puede ver la confrontación de los pobladores ante el desalojo que les hizo el Escuadrón Móvil Antidisturbios como parte de un proceso de expansión de la mina del Cerrejón.

Los testimonios de las personas van por lo general acompañados por imágenes que muestran paisajes de las poblaciones o a los mismos pobladores desarrollados sus actividades cotidianas, además también se percibe una musicalización que se centra en solos de acordeón o de guitarra, dándole así un aire sentimental ya que las melodías se adecúan a las tradiciones de las poblaciones, que en este caso a pesar de estar separadas espacialmente hablando y de haber padecido problemáticas completamente distintas, las une la cultura y la tradición costeña. Como complemento a los testimonios, también se hace muestra de una presentación fotografías de las víctimas asesinadas en Las Brisas, Bolívar acompañadas por un solo de acordeón. Cada fotografía se sigue de una imagen representada teatralmente en un juego de luces y sombras que da a entender la labor o la actividad a la que se dedicaba la persona.

Por último, se pueden apreciar las imágenes que dan lugar y contexto a los hechos narrados respecto a los hechos de violencia, por ejemplo, imágenes que muestran la pobreza y el abandono, en especial en el caso del El Tabaco, Guajira. Así como también, las imágenes hacia el final del documental de niños que son un simbolismo del paso del tiempo y de una apuesta de futuro.

TEXTO: ¿Cuál es la estructura argumental que presentan las imágenes como
Estructura expresión de una época en particular?
argumental

En este caso, a diferencia de los demás, el protagonismo no está directamente en las víctimas y sus testimonios en sí. Sino en el desarrollo del proyecto “Impreso en la memoria” enmarcado en la tarea de que asume el CNMH como parte del desarrollo de prácticas artísticas y culturales. Evidencia de ello, es lo diferentes que son las experiencias de violencia y conflicto que tuvieron que vivir las dos poblaciones que son mostradas como referente. De esta forma, la estructura, audiovisual está delimitada por ver los procesos de pedagogía de la memoria y cómo estos permitían a los pobladores reconstruir sus vivencias, emociones y sentimientos como una forma de dignificar lo sucedido y mantener viva la memoria, tanto la propia como la de las personas asesinadas (Las Brisas) y desplazadas (Tabaco).

Es así como la estructura salta de una experiencia a otra dejando entrever que la linealidad argumentativa está marcada por los procesos de pedagogía de la memoria. No obstante, el componente visual está en pro de acompañar, dar sentido y contexto, tanto espacial como temporal, a lo que van relatando las distintas personas que aparecen en cada una de las escenas.

Estos elementos, permiten entonces evidenciar que lo que se pretende mostrar es, además de los testimonios de las víctimas y sus procesos de agenciamiento de la memoria, una visualidad del proceso de construcción social de una época que se podría denominar de post conflicto la cual se encuentra apenas en su periodo de surgimiento y transición hacia ella. Es decir, es la visualidad de una época que está en construcción pero que toma como su principal cimiento la memoria. Esto, por ejemplo, queda muy claro con el trabajo que se hacen en los talleres con las poblaciones con relación a los objetos que se usan para evocar la memoria, de la misma forma funciona con las imágenes. Estas se convierten en vehículos para evocar la memoria, y en este caso es lo que se pretende transmitir a los espectadores.

CONCEPTO MEMORIA HISTÓRICA Y RÉGIMEN DE HISTORICIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Quiénes y qué tipo de memorias, datos y testimonios se presentan como

Tipos de fuentes evidencia de los hechos históricos?

El documento se encuentra dividido entre dos tipos de memoria, por una parte, se puede hallar la de las víctimas, las cuales van relatando sus experiencias en la medida que se va dando el desarrollo de la linealidad argumental. Y por otra, parte, puede encontrar el relato de la experiencia de Liliana Moreno y Gustavo Santa, quienes son las personas encargadas por el CNMH de realizar los talleres del proyecto “Impreso en la memoria”. Estos dos tipos de testimonios se complementan, no sólo para dar cuenta de lo que sucedió en estas dos poblaciones, sino que también busca mostrar cómo se pueden hacer los abordajes con las poblaciones para realizar trabajos sobre la memoria.

En esta relación complementaria, entre mostrar los testimonios de las víctimas y el desarrollo de los talleres de trabajo de la memoria, se va construyendo el análisis del hecho histórico asociado a la violencia y el conflicto en esas regiones. Si bien los hechos ocurridos en esas poblaciones, sin demeritar ni minimizar los hechos violentos de esas poblaciones obviamente, no revisten una magnitud tan atterradoramente trágica tal y como se sucedieron en otras partes del país e incluso dentro de la misma región caribe, si generaron en sus habitantes un extremo e

intenso dolor tanto por la asesinato de doce campesinos por parte de paramilitares en los Montes de María como por el destierro irreparable en beneficio de la mega minería en la Guajira respaldada por el Estado. Por tanto, lo que deja en claro este documental es que lo más importante en el análisis del hecho histórico, no es tanto la magnitud de los hechos por su trascendencia genera o de la tragedia en sí misma, sino lo que estos hechos generan en las personas que tienen que padecerlos, y más específicamente en los efectos que hay para población civil en el marco de un conflicto armado tan prolongado y degradado.

TEXTO: ¿Qué tipo temporalidad (relación pasado/presente) muestran las
Temporalidad memorias, los datos y los testimonios y estos a su vez qué hechos
empleada permiten recordar?

La temporalidad está encaminada a mostrar el desarrollo de los talleres del proyecto “impreso en la memoria”, por esto se maneja la presentación de los hechos y de los testimonios de las dos poblaciones de manera alternada. Esto hace que todos los testimonios estén en función de presentar dicho proceso.

La temporalidad que maneja el documental es similar a la vista en documentales anteriores en las que se define un hecho o una situación problemática y a partir de esto se hacen las descripciones de los hechos

antes, durante y después, que en el caso de este documental, el antes se encuentra delimitado por toda la contextualización de los hechos ocurridas en las poblaciones mostradas, el durante se muestra en el tiempo en el cual se desarrollan los talleres de la memoria y el después, son la reflexiones que se hacen a partir de lo realizado en los talleres como insumo en la generación de procesos de dignificación de las víctimas, de resistencia, de movilización y de apuestas de sociedad a futuro.

La temporalidad de los relatos está marcada por la forma en la que los sujeto rememoran, y esto no aplica solamente para las víctimas que intervienen en el desarrollo del documental sino también para las personas del CNMH que dan cuenta de su trabajo en los talleres que implementaron e las comunidades de estas dos poblaciones. Estos testimonios no se rigen por una linealidad cronológica, sino que van surgiendo tal y como las personas los van recordando y son organizadas por los realizadores según la linealidad argumentativa que se quiere mostrar a lo largo del documental. Además, se evidencia el estrecho vínculo de reciprocidad y complementariedad entre lo que relatan las personas que aparecen en escena y los hechos históricos generales que enmarcan el contexto de los sujetos.

CONCEPTO FORMACIÓN DE CULTURA POLÍTICA

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué relaciones de poder, jerarquía y conocimiento asume el realizador?

Posturas

políticas

En este documental se podría afirmar que los realizadores asumen directamente en escena una postura de manera interactiva, sin querer decir con esto que el documental es de carácter interactivo. A lo que se quiere hacer referencia es que al ser las personas que lideran los talleres de memoria del CNMH parte del relato que se expone se da una perspectiva de los hechos, no solamente desde la investigación documental, sino desde la misma acción participación, si es que se puede denominar así. En este caso, a partir del trabajo de dos profesionales, el CNMH se convierte en sujeto del relato y la reconstrucción de memoria.

Por tanto, en esta ocasión las posturas que se expresan por parte de los realizadores no son sólo resultado de la investigación sino también de la experiencia en el desarrollo directo de trabajos de la memoria con las comunidades. Lo cual, tal vez en otros documentales, no es tan evidente. De esta forma, el CNMH asume un papel directo en el aporte de experiencias significativas en el campo de la memoria y la dignificación de las víctimas, además que, como se ha visto en otros documentales,

asume una postura de serios cuestionamientos en contra del abandono y la falta de presencia efectiva del Estado en beneficio de los intereses de las poblaciones más vulnerables.

El CNMH asume un rol crítico de la violencia y la guerra en Colombia y lo manifiesta abiertamente al reconocer que sin distinción alguna lo que es más relevante como forma de superar el conflicto es partir de la memoria de las víctimas no sólo para dignificarlas, sino para se sepa la verdad de todo lo sucedido con miras a la construcción de una sociedad mejor y para exigir una garantía de no repetición.

TEXTO: ¿Qué relaciones de poder se presentan entre los distintos agentes que aparecen en el documental y cómo estos posibilitan procesos de formación?

Relaciones de poder

En el documental se puede evidenciar que claramente hay una relación de jerarquía entre los miembros del CNMH que están a cargo de los talleres porque son quienes guían y direccionan los procesos que desarrollan en ambas poblaciones. No obstante, el sujeto más importante en el desarrollo del documental son indudablemente las víctimas y sus relatos porque son sus experiencias, tanto las traumáticas como las que se generan a partir de los talleres, las que dan sustento al trabajo de la memoria como eje potenciador de procesos de formación, resignificación del pasado y comprensión del presente.

Por otra parte, una de las principales relaciones de poder que se reconocen entre los testimonios es el papel que tuvo el Estado en los sucesos que llevaron a esas poblaciones a ser objeto de procesos de violencia y destierro, y como esto, en el caso de Las Brisas, derivó en la llegada de grupos paramilitares a la zona que se ensañaron con doce campesinos porque unilateralmente los culparon de ser guerrilleros. En el caso de Tabaco, Guajira. La institucionalidad estatal prefirió beneficiar los intereses económicos concentrados en la mina de carbón y no en la población que se vio afectada por el destierro que impuso la policía a la fuerza debido a la expansión de El Cerrejón.

La crítica fundamental se concentra en contra del Estado colombiano, ya que ni siquiera después de ocurridos los hechos este hace una presencia efectiva en los territorios y muchos de los habitantes siguen abandonados a su suerte a merced de nuevos actores armados o de la misma fuerza pública que prefiere defender los intereses empresariales y no los intereses de las personas. Por ejemplo, el caso de Tabaco, Guajira, las personas afirma que ellos ni siquiera tienen el derecho de poder volver a su territorio por culpa de la mina de carbón porque donde había un pueblo, ahora hay un hueco, y como no son desplazados por el conflicto, el Estado no los considera oficialmente como tal, pero ellos son desplazados de la minería y de la fuerza pública.

La reflexión final a la que se le apunta por parte de quienes dan testimonio de los hechos y hacen a su vez los ejercicios de memoria es que lo fundamental de todo esto es que no se vuelva a repetir lo que sucedió y para eso está la historia, para repensar lo que se espera de la sociedad. También, a través de este documental se busca crear conciencia de cómo a partir de procesos de pedagogía de la se genera una mejor apropiación del entorno, de la historia y de la sociedad con miras a transformar la forma de hacer política en el país.

7. LOS CONSIDERO VIVOS: MEMORIAS DE UNA MASACRE DE MINEROS

Duración: 36 minutos, 26 segundos

Fecha de publicación: 15 de noviembre de 2016

Dirección: Juan Alberto Gómez Duque

Enlace en YouTube: <https://youtu.be/9C-z-YAJWUk>

Reseña:

Este documental se centra en las memorias y testimonios de quienes vivieron y padecieron la masacre de 14 mineros que laboraban en el río Nare, ocurrida en junio de 1988 quienes fueron secuestrados y desaparecidos en la vereda El Topacio en el municipio de San Rafael, Antioquia. Siete días después, parte de los cuerpos desmembrados fueron apareciendo, flotando en el río.

Veintisiete años después parte de los restos humanos aun no han sido identificados y sus familiares aun claman por justicia y verdad.

San Rafael, Antioquia, ha sido tradicionalmente, un pueblo minero. Esta actividad data del año de 1864 cuando mineros de municipios cercanos llegaron a la zona y dieron origen tanto a esta actividad como al pueblo mismo. Tanto la historia como la economía del pueblo quedó estrechamente ligada al río siendo este el eje central de San Rafael, y gracias a esto el lugar se convirtió en un punto estratégico donde la circulación del dinero y la importancia geoestratégica para las represas y las hidroeléctricas, convertirían al municipio en un escenario de disputas por el territorio por parte de los grupos armados.

Gracias a la llegada de las represas y las hidroeléctricas se dio un gran cambio en San Rafael, así mismo las problemáticas también hicieron aparición, tanto así que la gente se movilizó en cuanto a lo que las actividades económicas estaban generando en el río. La disputa por el río producto de las actividades hidroeléctricas, llevó a que los mineros, mayoría en el pueblo, fueran carnetizados y se les distribuyera el río por sectores a cada familia o grupo a los cuales se les asignaba un segmento del río para que trabajaran en un promedio de 15 metros de largo para que las personas no se vieran afectadas. No obstante, la actividad minera, fue matando poco a poco el río, producto de la contaminación que genera el proceso minero de extracción de oro. A partir de 1980 llegaron a San Rafael las dragas, y con esta nueva tecnología minera la excavación en el río era más fácil y sencilla, sin embargo, esto mismo era el punto de partida que avizoraba nuevos problemas que empezarían a afectar al pueblo. Las máquinas llamadas dragas, facilitaban todo el proceso ya que, en vez de pala, se componían de una serie de tubos y mangueras que tenían un mayor alcance de profundidad dentro del río. Se podía sacar más oro sin tanto esfuerzo.

Esta situación, haría que, en un primer momento, la guerrilla controlara la zona, y así mismo se viviera dentro del pueblo una protagónica presencia de líderes de la Unión Patriótica. Haciendo que el panorama en el pueblo estuviera muy marcado por esta tendencia política e ideológica en el marco de diálogos de paz que en ese momento sostenían la guerrilla de las Farc con el gobierno nacional. Tras estos hechos, se menciona la llegada al pueblo de un sujeto llamado el capitán Martínez quien llevaba por objetivo “limpiar” la zona de guerrilla y es entonces este momento en el cual la violencia se dispara en San Rafael. Grupos de hombres armados y vestidos con prendas militares empezaron a sacar gente de las casas, entraban y los maltrataban, acusándolos de ser colaboradores de la guerrilla, se llevaban sus pertenencias y también se llevaban a las personas atadas. Así mismo, también fueron asesinadas las personas que tenían vínculos o hacían parte de la Unión Patriótica.

En este escenario, se llevaron y desaparecieron a 14 mineros, cuyos cuerpos fueron desmembrados y arrojados al río. Sus familiares recuerdan cómo tuvieron que recorrer el río Nare recogiendo partes de cuerpos que tuvieron que agrupar y disponer en una tumba sin poderlos identificar y sin saber a ciencia cierta qué fue lo que sucedió exactamente con sus seres queridos, incluso, desconociendo si alguno de los restos allí depositados en efecto hacía parte de sus seres queridos. La tristeza aún los invade y piden explicaciones ante ello. Aún los familiares de las víctimas esperan respuestas. Los restos de los mineros fueron exhumados 22 años después. Aún siguen con esperanzas.

NOMBRE DEL DOCUMENTAL: “Los considero vivos. Memorias de una masacre de mineros”. **Duración:** 36 minutos. 2015

TIPO DE DOCUMENTAL: EXPOSITIVO/REFLEXIVO

CONCEPTO IMAGEN Y RÉGIMEN DE VISUALIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué estrategias visuales e imágenes se utilizaron para legitimar y dar

Estrategias valor de verdad a lo que se pretende mostrar?

visuales

En este documental las estrategias visuales utilizadas para dar legitimidad a lo presentado, son en cierta forma parecidas a la de los documentales vistos hasta el momento. No obstante, dadas las particularidades de los hechos descritos hay elementos que son más latentes que otros. Por ejemplo, el documental inicia con una toma aérea de un monumento en medio de un de las montañas el cual va a aparecer en repetidas tomas ya que es un elemento simbólico de conmemoración a las víctimas de la masacre en la vereda del El Topacio en el municipio de San Carlos, Antioquia. De igual manera, las tomas aéreas van a ser recurrentes para mostrar el río y las montañas de la zona e incluso se llega a hacer uso de imágenes tomadas de Google Earth para poder ver más en detalle la geografía del lugar.

Así mismo, debido a la importancia del río Nare en el desarrollo de las actividades de la población y de los hechos de violencia ocurridos, las tomas de este van a ser muy frecuentes, tanto como en planos que buscan mostrar el paisaje y las actividades económicas que se desarrollan en este, como de elementos simbólicos y estéticos que dan cuenta del río como. Un referente fundamental de la memoria en los habitantes de esta población; por ejemplo, aparecen tomas del río tanto sobre como desde dentro del agua en las que se da la impresión de cuerpos y miradas navegando por sus aguas.

Los realizadores hacen explicación del contexto y los hechos en una pantalla de fondo negro con letras blancas, acompañados de una musicalización. Al finalizar, este mismo tipo de escena aparece pero con la letra de una canción que va sonando haciendo énfasis en la memoria de lo sucedido. Luego de esto, se escuchan de fondo parte de los testimonios de los familiares de algunos de los mineros asesinados mientras aparecen en pantalla sus nombres y sus edades al momento de ser asesinados, en el caso de otros aparecen sus fotografías o sus cédulas.

Con los textos que aparecen en fondo negro se manifiesta el nivel de control por parte de los realizadores, ya que estas no sólo presentan datos y contextualizaciones, sino que también sirve como forma de segmentación del documental a través de una especie de subtítulos que

van delimitando la línea argumental que se va siguiente. Ya en el desarrollo de las imágenes, lo más común es ver escenas de los habitantes recorriendo, trabajando y haciendo sus actividades cotidianas mientras se hacen planes de los lugares y espacios del pueblo. Por ejemplo, sobresale el caso que muestra la labor minera en el río Nare. También, se muestran a las personas haciendo el recorrido y enseñando los espacios que recorrieron los mineros del río Nare antes de ser asesinados. Sumado a esto, aparecen los familiares de las víctimas en primer plano dando cuenta de su testimonio en relación con lo sucedido cuando se dio la desaparición y posterior asesinato de sus familiares y seres queridos.

A partir de las remembranzas que hacen los testimoniantes de pasado del pueblo se ilustran estas con una serie de archivos audiovisuales que contribuyen a dar imagen a lo que se está recordando. Así mismo, también se muestran archivos de video y fotografías de las movilizaciones y las acciones emprendidas por los habitantes de San Rafael, de los pliegos de peticiones y de los militantes de la UP asesinados en el pueblo. Por último, se presentan también fotografías de noticias de periódicos que titulan: “San Rafael. Víctima del progreso”, “Su tradicionalismo golpeado por obras de progreso”. Posteriormente, se muestran recortes de periódico pero en relación a los hechos de la masacre.

Y para concluir, se presentan fotografías del proceso de exhumación de los cadáveres, estas se acompañan estas con sonidos que dan la impresión de rompimiento de rocas con martillo y cincel, como derribando una lápida. Después se acompañan las fotografías con audio de la labor de exhumación dando cuenta del inventario de las osamentas que se encontraban en la tumba.

TEXTO: ¿Cuál es la estructura argumental que presentan las imágenes como
Estructura expresión de una época en particular?
argumental

El documental centra su estructura audiovisual en mostrar a las víctimas dando cuenta de los testimonios de los hechos ocurridos durante junio de 1988. Para ello, el desarrollo argumental y audiovisual apunta a dar sustento a lo que van relatando las personas, acompañados por imágenes que está relacionadas con lo que se va narrando. Incluso, estos relatos son la base para contar la historia del pueblo y los fenómenos sociales, políticos y económicos que allí se dieron. Por otra parte, los realizadores aprovechan el uso de imágenes, fotografías y fragmentos audiovisuales para dar contexto e ilustración de lo que se va narrando por parte de los familiares de las víctimas.

Así mismo, los realizadores establecen una línea argumental a partir de la cual se organizan los relatos y las imágenes con el propósito de mostrar, el antes, el durante y el después de la vida en San Carlos a partir de la masacre. Lo que importa son las víctimas y los hechos, y la forma cómo estos reconstruyen su propia memoria. De esta forma, el documental busca hacer muestra audiovisual de estos procesos de la memoria. El centro de la imagen son las víctimas y sus familiares y alrededor de esto se construye la narrativa visual dando contexto e ilustración de los hechos relatados, mostrando así, escenas de los espacios recorridos, de las actividades propias de la población; de los periódicos que dan cuenta y legitimidad a los hechos, y las fotografías como permanencia visible de lo que fue y de la ausencia de quienes ya no están.

CONCEPTO MEMORIA HISTÓRICA Y RÉGIMEN DE HISTORICIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Quiénes y qué tipo de memorias, datos y testimonios se presentan como

Tipos de fuentes evidencia de los hechos históricos?

Como se mencionó en el apartado de análisis anterior, el centro del desarrollo del documental se encuentra en los testimonios de los

familiares y conocidos de los catorce mineros asesinados en el municipio de San Carlos. Describiendo a partir de sus memorias, los hechos de la masacre ocurridos en 1988. Para esto, el documental recurre a archivos audiovisuales y noticias de periódicos para ubicar dichos testimonios dentro del mundo histórico del conflicto y la guerra en Colombia. También en el principio de del documental se hace uso de los mismos testimonios de las habitantes del pueblo para reconstruir la historia de este haciendo incluso referencias a hechos del siglo XIX, los cuales son respaldados por archivos de fotográficos y audiovisuales. También, los realizadores, hacen el aporte de datos que contribuyen a comprender mejor el desarrollo histórico de los hechos que son descritos por las personas.

TEXTO: ¿Qué tipo temporalidad (relación pasado/presente) muestran las memorias, los datos y los testimonios y estos a su vez qué hechos permiten recordar?

Temporalidad empleada

La centralidad de la temporalidad está determinada por los realizadores en una temporalidad que ya ha sido descrita en documentales anteriores, más o menos generalizada en, primero, una introducción contextualización; segundo, la presentación a profundidad de los hechos y tercer, una conclusión respecto a lo a lo presentado. A partir de esta estructura temporal se organizan los testimonios y las imágenes que son

puestas en escena. Es decir, todo está en pro del desarrollo de esta linealidad argumentativa y temporal. Así mismo, el documental se encuentra segmentado en subtítulos que dan cuenta de esta estructura. 1. Introducción y contextualización (el cual no aparece como tal, pero es la presentación que acompaña al título del documental). 2. Las hidroeléctricas: fue un cambio muy grande. 3. La gente se movilizó. 4. Comenzaron a llegar. 5. Y a matar gente. 6. Domingo 12 de junio de 1988 y 7. Y se fueron con ellos río abajo.

Claramente, los hechos y las memorias que se recuerdan son las de los habitantes de San Carlos, Antioquia. Estas memorias, están sujetas a la temporalidad de la experiencia y la vida de las personas por tanto es acá donde se percibe la segunda forma de temporalidad. Ya que a pesar de que el documental tiene una linealidad clara, los relatos escapan de esta, no obstante, como resultado de la temporalidad establecida por los realizadores, pareciera que la temporalidad de la memoria se diluyera o quedara en segundo plano al servicio de la temporalidad principal. Sin embargo, este elemento es propio de una selección y organización que deben hacer los realizadores como parte de la investigación de los hechos, es decir, no parecería que fuera una relación de menosprecio por la memoria, sino de poner por encima de esta al hecho histórico que sirve para comprender el fenómeno de la guerra y la violencia.

CONCEPTO FORMACIÓN DE CULTURA POLÍTICA

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué relaciones de poder, jerarquía y conocimiento asume el realizador?

Posturas

políticas

La postura de los realizadores está claramente alineada con las víctimas. Al darles el protagonismo en la descripción de los hechos dan cuenta de las consecuencias que generó en el territorio el abandono institucional ya que el Estado sólo vio al municipio como un punto geoestratégico para la construcción de hidroeléctricas. Y en el caso particular de este documental se responsabiliza al ejército colombiano por haber sido los victimarios y cómplices de lo que pasó en San Carlos, Antioquia. Así mismo, los realizadores son denunciantes del olvido injusto al que ha sido sometida esta población por parte de la institucionalidad, ya que al día de la realización del documental no ha habido condenas en contra de los responsables y aun no se ha podido dar una clara identificación de los restos de los catorce mineros secuestrados y asesinados.

De esta forma, se expresa en el documental que la postura de los realizadores, a pesar de pertenecer a una institución del Estado, se encuentra del lado de las víctimas como forma de reconstruir la memoria

histórica, lejos los discursos políticos e ideológicos que han abanderado todos los actores armados. Es decir, la postura de los realizadores es más la de una institución que está en pro de la sociedad civil, crítica de las acciones del Estado y está en contra de la violencia.

TEXTO: ¿Qué relaciones de poder se presentan entre los distintos agentes que aparecen en el documental y cómo estos posibilitan procesos de formación?

Relaciones de poder

Los habitantes de San Carlos en todo momento se describen a si mismos como un pueblo de campesinos y mineros que nada tiene que ver con la política y los actores armados. Según sus testimonios no fueron militantes de ningún partido y simpatizaban con ningún grupo armado. El hecho de que algunos líderes sociales y políticos de la zona estuvieran adscritos a la Unión Patriótica, era más una decisión propia de dichas personas no era una postura generalizada de la población. Si bien la presencia de la guerrilla fue latente en la zona, para los habitantes del pueblo esto no era un problema ya que esto hasta ese momento no generaba mayor conflicto. No obstante, con la llegada de la hidroeléctrica y las tecnologías que hicieron de la minería un proceso más técnico y no tan artesanal, distintos actores políticos, económicos y armados pusieron sus ojos sobre este territorio derivando así en la

presencia del ejército que pretendía “limpiar” la zona de presencia guerrillera.

Como los principales líderes sociales y políticos de la población hacían parte de la UP, y estos habían generado unos procesos de organización de los mineros, se culpó a estos últimos, de ser auxiliadores de la guerrilla, y por este hecho, catorce mineros fueron secuestrados, asesinados y sus cuerpos desmembrados lanzados al río. Sus familias tuvieron que recorrer el río recuperando partes de cuerpos que incluso no pudieron llegar a identificar. Este hecho quedó en la total impunidad y sólo un par de décadas después la fiscalía realizó los procesos de exhumación de los cuerpos para proceder con una identificación precisa.

Las víctimas y los realizadores hacen un llamado a la preservación de la memoria, la lucha por la verdad, la reparación y la garantía de no repetición de los hechos ocurridos en San Carlos, Antioquia, esto como una apuesta a futuro de una sociedad en paz pero que no olvida la memoria de quienes por motivos de la violencia desaparecieron de la existencia.

8. VOCES DE AGUA Y DE TIERRA.

Duración: 1 hora y 25 minutos

Fecha de publicación: 16 de noviembre de 2016

Dirección: Centro Nacional de Memoria Histórica

Enlace en YouTube: <https://youtu.be/4UUPiSGtzz0>

Reseña:

Este documental se basa en las experiencias, testimonios y memorias de los campesinos y campesinas principalmente en la región del caribe agrupados y/o relacionados con la ANUC (Asociación Nacional de Usuarios Campesinos) y que fueron víctimas de la violencia generada por los grupos armados que se ubicaron en el territorio, afectando considerablemente la paz y la tranquilidad de los habitantes de esta región. En el documental se presenta a campesinos que relatan cómo el trabajo de la tierra era lo único importante de sus vidas, tanto así que lo hacen desde muy temprana edad, ya que, a causa de un olvido institucional del Estado, la educación no es un estilo de vida muy arraigado en la población como factor para el mejoramiento de la calidad de vida. Es por esto, que el trabajo, y en especial el trabajo de la tierra es el único sustento de muchos pobladores de la región.

Dicha falta institucional también se evidenciaba en unos deficientes sistemas de salud y financieros los cuales no facilitaban el acceso a préstamos para hacer inversión en las pequeñas fincas de los campesinos de la zona. Incluso, se manifiesta que aun el Estado todavía sigue sin realizar la suficiente presencia que satisfaga efectivamente las necesidades de los campesinos.

Situaciones como estas llevaron a la movilización social por parte de los campesinos, quienes organizados a través de la ANUC buscaban la manera de hacerse escuchar por el gobierno y también en contra de los terratenientes de la región quienes además de controlar el capital controlan vastas extensiones de tierra limitando así el acceso a la tierra por parte de los pequeños campesinos. Esto deriva en unas condiciones bastante deplorables para los campesinos quienes no cuenta entonces con los ingresos suficientes para sostener a sus familias o para darles educación a sus hijos. Este contexto fue el detonante de una fuerte crisis campesina

Este contexto se traduciría en constantes y fuertes protestas por parte de los campesinos quienes expresaban que no luchaban por una causa egoísta, sino por la necesidad de condiciones dignas para el trabajo de la tierra y la producción de alimentos y bienes propios de la actividad agrícola las cuales son fundamentales para el sustento del campesinado. Buscaban también la legalización de sus tierras y que el gobierno hiciera una presencia institucional efectiva en cuanto al bienestar social de la población como escuelas, hospitales, carreteras, entre otros,. Gracias a esto la ANUC tuvo un crecimiento importante tanto así, que agentes del gobierno empiezan a infiltrarse dentro del movimiento hasta llegar a crear profundas divisiones que amenazaron con dividirlos y dar por terminadas sus luchas. Tras estas situaciones surgen una serie de fracasos para la movilización social campesina como la muerte de dirigentes.

En consecuencia, esta visibilización de la movilización social del campesinado llevaría a sus líderes a enfrentar grandes peligros, ya que los grupos armados los hicieron objetivo de su violencia llegando así a asesinatos y desapariciones de líderes campesinos únicamente por estar al frente de las movilizaciones y las estrategias que sólo pretendían mejorar las condiciones de vida y económicas del campesinado, el cual su premisa era la tenencia y el trabajo de la tierra como

sustento de sus familias. Con la llegada de los grupos armados se empiezan a generar también procesos de desplazamiento forzado de la población campesina los cuales también serían objeto de procesos de asesinatos y masacres selectivas con una aparente complicidad de la fuerza pública. Esta fue la época más difícil para el campesinado en la región, fue esta la época más violenta por culpa del paramilitarismo quienes se especializaron en cometer masacres por toda la región, generando lamentables afectaciones en la población civil vulnerable como niños, adolescentes y mujeres quienes fueron sometidas a aterradores procesos violencia sexual.

A consecuencia de tanta violencia pareciera que a los campesinos en algunos momentos se les pierde la fe y la esperanza. Pero en muchos casos las ganas de continuar viviendo y de continuar trabajando la tierra compensa este pasado trágico. Y encuentran en la memoria una forma de recordar y dignificar el pasado y a las víctimas. Y gracias a esto no decaen en la lucha y la organización social y colectiva en sus exigencias al gobierno y en la resistencia a los grandes latifundistas que los tienen rodeados. Es así como la lucha se encamina hacia una reparación, basada en la verdad y la justicia y hacia un reconocimiento del campesinado colombiano como un sujeto digno, social y político.

Es así como desde el interior de la comunidad, y a partir de la memoria y las tradiciones culturales de los campesinos y habitantes de la región se busca inspirar a las personas a seguir adelante, con sus canciones relatan toda la historia de lo que han vivido estas personas junto a sus familiares y sus compañeros, también le rindan homenaje a sus compañeros que murieron en el transcurso de toda la organización campesina

NOMBRE DEL DOCUMENTAL: “Voces de agua y tierra”. Duración: 1 hora y 25 minutos. 2015

TIPO DE DOCUMENTAL: EXPOSITIVO/REFLEXIVO

CONCEPTO IMAGEN Y RÉGIMEN DE VISUALIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué estrategias visuales e imágenes se utilizaron para legitimar y dar

Estrategias valor de verdad a lo que se pretende mostrar?

visuales

Sólo en el inicio del documental aparece un narrador que presenta el documental e invita a escuchar las voces de los campesinos de la región caribe. Imagen del amanecer. Su función es sólo la de presentar e introducir el documental. No vuelve a intervenir en el desarrollo del contenido. Dejando así, el desarrollo del mismo a la narrativa propia de las imágenes y de los testimonios que se van presentando.

Es recurrente el uso a imágenes que muestran los paisajes de la región, escenas de las labores diarias de los campesinos. Mientras esto sucede, se escuchan los relatos y testimonios de los campesinos de la región Caribe que eventualmente se van turnando sus primeros planos con imágenes de las labores de y de los paisajes de la región. Se hace mucho énfasis en mostrar las distintas labores de los campesinos, por ejemplo, pescadores

y agricultores. Esto acompañado, en un primer momento por relatos de cómo es su vida cotidiana en los que van contando cómo desarrollan sus trabajos en el campo.

Mientras sucede esta primera parte de la descripción de las labores de los campesinos de la región Caribe, la puesta en escena se asemeja a la de un canto típico de la región, en la que aparece el testimonio del campesino acompañado de las imágenes del paisaje y de sus labores; y para dar paso al testimonio de otra persona, aparece un fragmento de música de gaita y tambores en el que se hace un canto como si fuera a manera de coro de lo que se está relatando y presentando.

Otro de los recursos empleados para dar cuenta de la espacialidad de los hechos que se están relatando es el uso de un mapa de Colombia en el cual se va haciendo la ubicación gráfica de las zonas a partir de las cuales se están hablando. Dicho mapa pretende mostrar las poblaciones de la región caribe en relación con la capital del país ya que la ubicación de Bogotá siempre aparece marcada en el mapa.

Las expresiones artísticas y musicales son fundamentales en este documental ya que siempre en los cambios de escena o en los acompañamientos a las imágenes mostradas se puede escuchar música propia de la región. Además los cantos que se hacen con gaitas, tambores

y acordeones dan cuenta de la situación de los campesinos de la región. Es decir, se presenta la tradición folclórica de la región caribe como una expresión de la memoria, los relatos y las luchas.

También como complemento de los relatos según lo que se vaya contando se evidencia un apoyo en archivos de fotográficos tanto de las familias de la región como del archivo del Centro Nacional de Memoria Histórica. En especial cuando se están dando los testimonios en relación con la creación y desarrollo de la Anuc – Asociación Nacional de Usuarios Campesinos. Por ejemplo, fotografías del tercer congreso de la anuc en Bogotá o del cuarto congreso de la anuc en Tomala. A partir de esta importancia de la Anuc en la región como parte del desarrollo de la lucha campesino aparecen en pantalla estadísticas del número total de tomas de tierra hechas por parte de miembros de la Anuc, en el mismo mapa temático que se ha estado utilizando para la ubicación de las poblaciones respecto de la capital del país.

Por último, se hace uso de Imágenes de la destrucción y el abandono en algunas estructuras y zonas de la costa caribe, producto del paso de actores armados y así mismo, acompañando a estos relatos aparecen las fotografías de los líderes campesinos asesinados por el ejército y los paramilitares.

TEXTO: ¿Cuál es la estructura argumental que presentan las imágenes como
Estructura expresión de una época en particular?
argumental

La estructura visual del documental está en pro de la linealidad argumental que siguen los relatos. Es así como la visualidad le apunta a dar contenido, tiempo y espacio a los relatos, además cumplen una labor de ilustrar sobre todo cuando muestran escenas de elementos que precisamente se están relatando en ese momento. También se puede afirmar que las imágenes tratan de presentar de la manera más fiel posible el ambiente y la cultura campesina de la región caribe. Así mismo como de sus luchas y resistencias.

Los testimonios de las personas siempre son vistos en espacios propios, abiertos y abundantes de luz donde las personas pueden contar sus relatos en completa confianza. Tras este eje, las fotografías de archivo, los mapas y las expresiones artísticas acompañan constantemente los relatos y sirven de apoyo para ilustrar la memoria.

Las imágenes dan cuenta entonces del tiempo de las luchas y las resistencias campesinas, las cuales se encuentran muy arraigadas a los territorios y a las tradiciones culturales de la región. Relatan la voz de quienes en ese tiempo y espacio han construido tejido social en torno a las luchas por la tierra y el agua, de ahí mismo el nombre del

documental, como un referente simbólico de los elementos más fundamentales por los cuales se han organizado los campesinos en la región. Esta visualidad da cuenta de todo el proceso histórico en cuanto al desarrollo de la organización y la movilización campesina mostrando cada una de sus momentos históricos y personas en voz de los campesinos de la región caribe.

CONCEPTO MEMORIA HISTÓRICA Y RÉGIMEN DE HISTORICIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Quiénes y qué tipo de memorias, datos y testimonios se presentan como

Tipos de fuentes evidencia de los hechos históricos?

La principal fuente de los hechos históricos es, sin lugar a duda, los campesinos de la región caribe, principalmente aquellos que tienen algún tipo de vínculo con la ANUC. Estas personas, incluso dan cuenta de por lo menos tres generaciones de familias asociadas a la historia de la lucha y la resistencia campesina. Por esta misma razón, las estadísticas y los archivos fotográficos que se presentan están estrechamente vinculados con el desarrollo histórico y político de la Anuc. Es decir, la reconstrucción de la memoria histórica del movimiento está determinada en este documental únicamente por los campesinos y campesinas que han sido referentes y líderes de la movilización.

La reconstrucción de la memoria histórica del movimiento campesino en la región caribe no dé cuenta solamente del movimiento en sí. Sino que contribuye a comprender cómo se dieron las dinámicas históricas, sociales y políticas del país en esta región de Colombia. Si bien, la historia que se relata es la de los campesinos esta permite comprender las características particulares que se vivieron en la región de un proceso más estructural y amplio que se vivía al mismo tiempo en el país.

TEXTO: ¿Qué tipo temporalidad (relación pasado/presente) muestran las
Temporalidad memorias, los datos y los testimonios y estos a su vez qué hechos
empleada permiten recordar?

La perspectiva argumental del documental gira en torno a los testimonios de las víctimas los cuales se organizan de acuerdo con la cronología de la organización campesina. Sin embargo, más que esta cronología de la organización se establece a partir de la cronología de las personas que dan sus testimonios. En primer momento, las personas empiezan relatando cómo es su vida cotidiana en la región y lo acompañan de cantos y música propia de su folclor. Describen sus labores y cuentan momentos de sus vidas. Esto denota que el punto de partida de la temporalidad en cuanto al hecho histórico es la vida y la experiencia de los sujetos.

De esta forma se pasa a la descripción al relato de cómo surgió la organización campesina Anuc. Este relato se centra en cómo muchos de los que están relatando se identifican con la movilización desde que eran niños y campesinos a la vez ya que el trabajo es el común denominador desde la infancia en varias de estas generaciones. Estos relatos desde la infancia dan cuenta de la precariedad en las que tenían que vivir, laborar y estudiar por falta de instituciones y de presencia del Estado, esto se configura en uno de los referentes materiales e históricos que dan origen a la organización de la lucha campesina ya que, lo más importante en la vida de estas personas es el trabajo, pero la falta de oportunidades y acceso a la tierra serán el detonante de la toma de conciencia en cuanto a las relaciones sociales, políticas y económicas que se viven en la región.

Tras la organización campesina, empiezan a surgir los relatos de la represión por parte de los agentes del Estado y las organizaciones armadas ilegales defensoras de los grandes terratenientes y latifundistas. Esta represión generó procesos de desplazamiento, violencia, desapariciones y asesinatos en contra de los miembros del movimiento campesino en la región, a tal punto que, según los relatos a hoy, se encuentran en la lucha por reconstruir parte del tejido social que la violencia destruyó.

CONCEPTO FORMACIÓN DE CULTURA POLÍTICA

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué relaciones de poder, jerarquía y conocimiento asume el realizador?

Posturas

políticas

Este documental además de ser una realización del Centro Nacional de Memoria Histórica cuenta con el apoyo de la Cooperación Alemana a través del Banco Alemán de desarrollo en el marco del proyecto “Apoyo a la construcción de paz en Colombia”, acordado entre los gobiernos de Alemania y Colombia. No obstante, se hace la salvedad de que el contenido presentado es responsabilidad exclusiva del CNMH. Este elemento lo que demuestra es el interés internacional por los procesos de paz que se están llevando en el país. Es decir, que el financiamiento de este tipo de contenidos audiovisuales también genera algún tipo de repercusiones en la comunidad internacional.

Los realizadores en este documental se limitan sólo a la organización y producción del contenido audiovisual y su estructura técnica, ya que, en el desarrollo del documental no hay ninguna aparición que permita entrever algún discurso o postura propia de los realizadores en cuanto a la temática de lo que se está presentando. No obstante, se podría afirmar que los realizadores comparten todas las posturas históricas y políticas que se presentan en el debido a que la estructura del documental está

establecida con el propósito de reforzar, dar valor y dar legitimidad a lo que se relata y se muestra.

Por tanto, la postura de los realizadores se concentra en la del respaldo a la población civil víctima de las relaciones de violencia producto de la falta de presencia de la institucionalidad estatal en el territorio y por ende, a pesar de ser el CNMH una organización pública estatal ejerce una crítica al Estado y sus instituciones porque constantemente quienes dan cuenta de su relato mencionan este elemento como factor constituyente de las movilizaciones, luchas y resistencias que han tenido que hacer producto de la desigualdad y falta de oportunidades.

TEXTO: ¿Qué relaciones de poder se presentan entre los distintos agentes que aparecen en el documental y cómo estos posibilitan procesos de formación?

Relaciones de poder

Las relaciones de poder que se presentan principalmente se concentran en la exigencia por parte de la población campesina al Estado. Estos relatan como el abandono estatal manifestado en la falta de vías de acceso y la ausencia de recursos materiales y financieros para poner a producir la tierra son, además de la falta de un acceso efectivo a la propiedad de la tierra, los factores principales que han generado las dinámicas de lucha, movilización y resistencia.

Los testimonios parte del reconocimiento que hacen los campesinos de sí mismos y de su labor cotidiana ligada al trabajo de la tierra por este motivo relatan cómo el trabajo de la tierra es lo único importante de sus vidas, tanto así que lo hacen desde muy temprana edad, ya que, a causa de un olvido institucional del Estado, la educación no es un estilo de vida muy arraigado en la población como factor para el mejoramiento de la calidad de vida. Es por esto, que el trabajo, y en especial el trabajo de la tierra es el único sustento y referente de identidad social de muchos pobladores de la región. A tal punto que el vínculo con la ANUC es una relación de familia que viene desde la misma infancia.

Los campesinos organizados a través de la ANUC buscaban la manera de hacerse escuchar por el gobierno y también de manifestarse en contra de los terratenientes de la región quienes además de controlar el capital controlan bastas extensiones de tierra limitando así el acceso a la tierra por parte de los pequeños campesinos. Gracias a esto la ANUC tuvo un crecimiento importante tanto así, que agentes del Estado empiezan a infiltrarse dentro del movimiento hasta llegar a crear profundas divisiones que amenazaron con acabar la organización.

La identidad social del campesino está muy arraigada en los pobladores que cuentan sus testimonios y esto se refleja incluso en las expresiones artísticas y simbólicas de la lucha campesina en contra de la represión, el

gobierno, los terratenientes y hasta los norteamericanos. De esta forma reivindican la legitimidad de su lucha como una causa en la que el propósito fundamental es recuperar la tierra en favor de quien la trabaja. La lucha de los campesinos derivaría en experiencias y relatos de la represión y es entonces cuando empiezan a aparecer los recuerdos de los campesinos asesinados, capturados, desplazados y hasta torturados por miembros de la fuerza pública y del paramilitarismo. Aun así, la persecución de los líderes campesinos no cesa y esto ha generado dispersión dentro del movimiento.

La apuesta política de los campesinos le apunta al acceso libre y democrático al agua y la tierra, a la seguridad alimentaria, al procesamiento de sus propios productos, a la inmersión equitativa en mercado y a la defensa del medio ambiente. Así como también reconstruir las empresas campesinas y las relaciones comunitarias para así poder recuperar el tejido social. Sin embargo, aun a hoy los campesinos consideran que el Estado no contribuye activa o efectivamente, a que los campesinos accedan a la tierra y mantengan condiciones dignas. Es así como, en la actualidad las comunidades campesinas del caribe colombiano exigen reconocimiento por parte del Estado y las clases dominantes que patrocinaron el daño que se le hizo al movimiento campesino, a las comunidades y a los territorios. Todo esto, como reparación colectiva e individual en pro de la verdad, justicia, la

garantía de no repetición y la ejecución efectiva y real del componente social y de bienestar del Estado en la región.

9. SANTA BÁRBARA: EL PUEBLO QUE NO DEJÓ DE SEMBRAR LA ESPERANZA

Duración: 1 hora y 8 minutos

Fecha de publicación: 17 de enero de 2017

Dirección: Centro Nacional de Memoria Histórica

Enlace en YouTube: <https://youtu.be/ETHS7Vdyclk>

Reseña:

En este documental se presenta el testimonio de los habitantes del corregimiento de Santa Bárbara en la jurisdicción de Pasto, en el departamento de Nariño; quienes padecieron la violencia del conflicto a causa de las confrontaciones entre el ejército y el frente número dos de las Farc el cual operaba en la zona.

Anteriormente los habitantes de Santa Bárbara tenían sus viviendas pero carecían de un acueducto y alcantarillado eficiente así que para poder acceder al agua debían hacer uso de mangueras y posos los cuales en muchas ocasiones resultaban secos. Ante esta situación los habitantes del corregimiento se movilizaron para que hubiera un servicio de acueducto eficiente

que les permitiera un acceso digno al agua. Sin embargo, tras muchas gestiones el día de la inauguración del acueducto nadie pudo asistir. El conflicto y la violencia no lo permitieron.

La compañía Jacinto Matallana perteneciente al frente dos de las farc fue una de las estructuras armadas de la farc que mantuvo presencia en el corregimiento de Santa Bárbara durante la década de los años 1990, los campamentos se encontraban establecidos a lo largo de muchas de las veredas que componen el corregimiento. No obstante, fue para el año 2000 cuando los habitantes del corregimiento percibieron que la totalidad del territorio se encontraba bajo el dominio del grupo guerrillero y fue ahí cuando los habitantes de Santa Bárbara no dudaron en saber que estaban completamente controlados, cuando se dieron cuenta de esto no pudieron decir ni hacer nada ya que la guerrilla estaba encima del pueblo y ya ejercían un total dominio de las veredas, llegando incluso a quitarles sus bienes y sus recursos materiales. La población se sentía maniatada, no podían hacer nada frente a esa situación ya que no eran escuchados por las autoridades tanto civiles como de policía. Durante ese año la guerrilla se volvió más violenta con los pobladores y con el pasar de los tiempos se dieron cuenta que el poco trato amable que recibían de vez en cuando era sólo por el interés de cobrar extorciones, pedir dinero, ganado y todo lo que criaban. También, la población era víctima de los hurtos de sus carros, motos y demás pertenencias. En pocas palabras, entre más pasaba el tiempo, la guerrilla iba aumentando su dominio sobre los habitantes tanto que las personas tenían miedo a hablar o decir algo, porque si la guerrilla se enteraba de que andaban hablando podían encontrarse a la muerte de frente.

Para la semana santa del año 2002 los pobladores del corregimiento de Santa Bárbara, los presidentes de las juntas de acción comunal y un hombre de cada familia fueron citados por la Farc. Estas reuniones ocurrieron durante toda esa semana en un horario entre las ocho de la

mañana y las cuatro de la tarde. En esas reuniones, los guerrilleros hacían apología a sus posturas ideológicas y políticas y afirmaban que el gobierno nacional era quien debería estar a los pies del pueblo. El propósito de las Farc era hacer un proceso de formación política e ideológica, pero también y lo que más marcó en los pobladores dichos encuentros es que los guerrilleros propusieron a los habitantes de Santa Bárbara reemplazar sus cultivos tradicionales por cultivos ilícitos, ante esta propuesta, las personas del pueblo aceptaron por el temor que les tenían, no obstante, dichos cultivos al parecer nunca se dieron en esa zona.

La guerrilla de las Farc hizo del corregimiento su base de operaciones desde la cual pretendía hacer incursiones y ataques directamente en la ciudad de Pasto ya que se encontraban bastante cerca y tenían la suficiente capacidad bélica para poder afectar la vida cotidiana de esta ciudad. Esta inminente amenaza llevó a una reacción de la fuerza pública desatándose así cruentos combates que dejaban en medio a la población civil del corregimiento de Santa Bárbara. Estas confrontaciones derivaron en muertes y desplazamientos por parte de los habitantes quienes no tuvieron más alternativa que huir hacia Pasto o hacía otras poblaciones aledañas lejos de las hostilidades entre el ejército y la guerrilla.

Tras los múltiples combates y la tragedia que recayó sobre la población, el ejército logró que la guerrilla se replegara en dirección hacia el departamento del Putumayo, esto permitió que los habitantes del corregimiento quienes se encontraban desplazados en las zonas cercanas pudieran empezar a volver a sus hogares y a sus tierras ya que la guerra y la masacre se había acabado. Esto permitió que pudieran volver a sus cultivos y a sus casas. Y es ahora que los mismos habitantes relatan lo sucedido como una forma de preservar la memoria y de dar ejemplo de cómo nunca perdieron la esperanza de poder retornar a sus tierras.

NOMBRE DEL DOCUMENTAL: “Santa Bárbara. El pueblo que no dejó de sembrar la esperanza”. **Duración:** 68 minutos. **201**

TIPO DE DOCUMENTAL: EXPOSITIVO/REFLEXIVO

CONCEPTO IMAGEN Y RÉGIMEN DE VISUALIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué estrategias visuales e imágenes se utilizaron para legitimar y dar valor de verdad a lo que se pretende mostrar?

Estrategias visuales

Este documental se encuentra centrado en la presentación de los testimonios de los habitantes del corregimiento de Santa Bárbara en el departamento de Nariño. Esto hace que la principal muestra en pantalla sea la de los campesinos de la población contando sus experiencias relacionadas con la vida en el pueblo y su relación con los actores armados que allí hicieron presencia.

Para esto los realizadores hacen uso de imágenes de la población, planos que muestran el paisaje de Santa Bárbara concentrándose especialmente en las actividades cotidianas y labores diarias del campo. En estas escenas se puede ver acompañando a los relatos de los habitantes, imágenes de la naturaleza, los paisajes, la vegetación, la fauna, los

animales domésticos que sirven de sustento y compañía a los habitantes de Santa Bárbara. Toda esta descripción visual de las labores en el campo y de los paisajes de la región contribuye, no sólo a ilustrar el relato que cuenta las personas sino que dan lugar y contexto a los hechos como parte de una apropiación propia de la memoria, el territorio y la naturaleza. Esta extensa descripción visual de las labores y la vida cotidiana de los habitantes de Santa Bárbara se acompaña de una musicalización con ritmos y sonidos propios de la región que también exalta estos elementos.

Por último, cabe mencionar la participación de los realizadores la cual se mantiene latente en el desarrollo del documental, ya que estos hacen sus aportaciones ya sea a partir de mensajes escritos en letras blancas en fondos negro, o con el aporte directo de Carolina Restrepo quien es investigadora del Centro Nacional de Memoria Histórica y quien aparece en escena dando cuenta de la investigación de la misma forma como aparecen los testimoniantes. Este aporte directo de la investigadora da cuenta del contexto y ubica los hechos relatados como parte del mundo histórico en el marco del conflicto armado y la guerra en Colombia.

TEXTO: ¿Cuál es la estructura argumental al que presentan las imágenes como
Estructura expresión de una época en particular?
argumental

La estructura audiovisual del documental se centra en la presentación de las experiencias de los campesinos del corregimiento de Santa Bárbara, en el departamento de Nariño. Estos aparecen por lo general en un primer plano dando cuenta de lo sucedido en la población en el periodo de tiempo en el que la guerrilla tomó posesión de la zona. Los campesinos son mostrados en sus espacios y labores cotidianas.

En la medida que el testimonio de los habitantes va avanzando la sucesión de imágenes se centra en tratar de ilustrar lo que se está relatando, por ejemplo, mostrando las partes de la población de las que se está hablando, las actividades a las que se están refiriendo o a los mismos animales y objetos. En cuanto al desarrollo de las partes de los testimonios en los cuales se toca el tema de los actores armados, y en especial de los hechos de confrontación entre el ejército y la guerrilla se muestran imágenes de los parajes de Santa Bárbara solos, sin personas en un claro simbolismo al hecho de que los campesinos tuvieron que esconderse o desplazarse forzosamente a otras poblaciones cercanas.

También como parte de la memoria de aquella, aparecen imágenes de las familias visitando el cementerio en memoria de sus muertos o imágenes de las paredes de las casas impactadas por las balas. Hay planos en los que se muestran los apuntes que tomaban los habitantes de Santa Bárbara

en los procesos de formación política e ideológica que hacía la guerrilla en la zona.

Posterior a esto, tras el regreso de las personas a la población, se muestran imágenes de procesiones y fiestas. Así como del discurso del párroco de la iglesia en plena de misa pidiendo que respeten “lo nuestro” la naturaleza, la tierra, el agua. También, el simbolismo de los niños como perspectiva de futuro tras lo sucedido es una escena presente en este documental ya que hacia la finalización de este se muestra un niño en brazos, el cual es hijo de una de las mujeres que ha dado su testimonio a lo largo del documental mientras habla de las expectativas de futuro para la población y su hijo.

CONCEPTO MEMORIA HISTÓRICA Y RÉGIMEN DE HISTORICIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Quiénes y qué tipo de memorias, datos y testimonios se presentan como

Tipos de fuentes evidencia de los hechos históricos?

Los testimonios y memorias que se presentan son básicamente de dos tipos, por una parte, la memoria de los habitantes del corregimiento de Santa Bárbara y por otro lado la perspectiva de los realizadores

expresada a través de la investigadora del CNMH, Carolina Restrepo. Estas dos fuentes marcan la linealidad argumental del documental ya que, estos dos tipos de testimonio son complementarios. De esta forma, los pobladores, a partir de su memoria van recordando los hechos, sin embargo, la intervención de la investigadora pone en evidencia la intencionalidad de los realizadores por orientar y conducir el relato. Además, la intervención de la investigadora, dando su testimonio al igual que los demás pobladores da cierto grado de legitimidad histórica a los hechos contados por las personas. En contra parte, los testimonios de las personas dan sentido y rostro humano a lo expuesto por la investigadora. Es así como se puede evidenciar dicha relación recíproca que, en últimas, ubica la memoria de las personas en la historia general del conflicto en Colombia.

TEXTO: ¿Qué tipo temporalidad (relación pasado/presente) muestran las memorias, los datos y los testimonios y estos a su vez qué hechos permiten recordar?

Temporalidad empleada

La temporalidad que se presenta en el documental está establecida claramente por la intencionalidad de los realizadores en la forma lineal en la que van estructurando los relatos. Es decir, tal como se ha descrito en el análisis de otros documentales, hay una linealidad cronológica que da cuenta del desarrollo histórico del hecho o situación problema que se pretende mostrar en una relación antes, durante y después.

Con base en esta linealidad se organizan los relatos y las memorias presentadas por las personas. Por tanto, se puede hablar de dos linealidades, la primera ya descrita anteriormente, donde el desarrollo argumental de la puesta en escena audiovisual, prima sobre la segunda linealidad que es la de la memoria. Esta última se encuentra supeditada a la primera, porque es observable que los testimonios se fragmentan de acuerdo con la linealidad argumental y temporal que proponen los realizadores.

Sin embargo, los habitantes de Santa Bárbara van relatando sus memorias del pueblo en especial los sucesos violentos que se dieron en el corregimiento a causa de la confrontación de la guerrilla y el ejército. El recuerdo de estos episodios trasciende de las anécdotas de la violencia y se arraiga en la vida y la experiencia que llevan en ese lugar y la historia de ese mismo espacio. Por tanto, una de las fuentes de los hechos históricos es la memoria, y esta relata desde el presente hacia donde la persona vaya rememorando según su experiencia.

Es decir, los realizadores tienen que verse ante el dilema ético de organizar la presentación en una linealidad temporal y argumental sin dañar o fragmentar el sentido de la memoria, esto es posible, tal vez, partiendo del hecho de que, a pesar de la centralidad de la memoria, el

objetivo trasciende de esta y atraviesa por el fin de contribuir a la comprensión del hecho histórico pero reconociendo el aporte que pueden llegar a hacer los sujetos como una relación recíproca entre historia y memoria, donde a pesar de estarse tratando un hecho y unas memorias en particular, estas dan cuenta de un mundo histórico que trasciende esta especie de estudio de caso.

Con esto, lo que se quiere decir es que en efecto se hace la reconstrucción de la memoria histórica de Santa Bárbara, pero esta a su vez da cuenta de la historia de una región, de un país que desde ese contexto se encuentra en conflicto.

CONCEPTO FORMACIÓN DE CULTURA POLÍTICA

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué relaciones de poder, jerarquía y conocimiento asume el realizador?

Posturas

políticas Desde el inicio del documental, los realizadores hacen la aclaración del motivo y la necesidad de presentar este material audiovisual. Afirman que este fue realizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica entre el 2014 y el 2016, como parte de una sentencia de un juzgado civil que reconoce la situación de desplazamiento forzado a la cual fue sometida la

población de Santa Bárbara con el motivo de las intensas confrontaciones entre el ejército y la guerrilla de las Farc.

De esta forma la postura de los realizadores se centra en dar el reconocimiento que la misma ley ordena a las familias de dicho corregimiento. A partir de esta premisa, la investigación del CNMH se concentra en mostrar, explicar y comprender las situaciones y hechos que derivaron en la afectación de la población. En este proceso, la investigadora que hace presencia en el documental expresa que la población pese a su cercanía a la ciudad de Pasto se encuentra muy olvidada y abandonada por la estatalidad, habiendo esto permitido que la guerrilla de las Farc se aprovechara de la ubicación estratégica de este corregimiento para el desarrollo de sus actividades subversivas. Tales cuestionamientos al Estado, por parte de los realizadores también se pone de manifiesto cuando se afirma que el control guerrillero de esta zona era una verdad conocida por muchas personas e instituciones, pero que sólo se le presentó atención cuando los subversivos estuvieron próximos a poner en riesgo a la ciudad de Pasto.

En resumidas cuentas, lo que denota la participación de los realizadores es que se ubican discursivamente en el relato de las víctimas y la sociedad civil, haciéndose partícipes de los cuestionamientos y señalamientos hacia las falencias de la institucionalidad y la

responsabilidad que le corresponde al Estado en su función de garantizar la justicia, la reparación y la garantía de no repetición.

TEXTO: ¿Qué relaciones de poder se presentan entre los distintos agentes que aparecen en el documental y cómo estos posibilitan procesos de formación?

Relaciones de poder

El documental cuenta que antes de la llegada de los grupos armados, la autogestión por parte de la comunidad era muy activa, a tal punto de que a partir de los esfuerzos de la gestión y la organización habían logrado la construcción del acueducto y la infraestructura eléctrica. De esta forma, Santa Bárbara era un corregimiento que se caracterizaba por la unidad de su gente y por el trabajo del campo como principal actividad de la comunidad. Sin embargo, todo esto cambió con la llegada de la guerrilla a la zona. Guerrilleros con el fusil debajo de la ruana llegaron a controlar la zona y a ganarse la confianza de las personas. Hacían reuniones en las cuales daban clases acerca de su ideología política hasta que, en una de esas reuniones, la guerrilla les propone a los habitantes que reemplacen sus cultivos tradicionales porque según ellos eso no era rentable, a pesar de esto, los campesinos manifiestan nunca haber reemplazado sus cultivos tradicionales.

Esta situación se dio debido a la ubicación estratégica de Santa Bárbara debido a que es una vía de acceso directo a la ciudad de Pasto, así

mismo también es un punto que permite la salida hacia las selvas del Putumayo. Por esta razón, Santa Bárbara se convirtió en el centro de operaciones de la guerrilla en la zona.

Después de que los guerrilleros se ganaron la confianza de los habitantes, empezaron los abusos por parte de estos y el trato se volvió cada vez más hostil. Iniciaron las extorsiones y la apropiación abusiva de bienes y recursos de los pobladores, incluidos los animales que servían para las labores diarias del campo. En pocas palabras era la única la autoridad incluso llegando a hacer procesos de reclutamiento o hacían trabajar a los habitantes en algunas de las tareas que requería la guerrilla.

La situación llegó a tal punto, que los pobladores cansados de las extorsiones y las vacunas capturaron a un guerrillero y se lo entregaron a la fuerza pública después de haberlo golpeado esto generó la inmediata respuesta de la guerrilla que en retaliación asesinó a unas personas del pueblo. El miedo hacia la guerrilla cada vez era mayor, esta amenazaba con iniciar acciones directamente en la ciudad de Pasto desde Santa Bárbara haciendo que el ejército decida hacer presencia en la zona para doblegar a la guerrilla. Los habitantes del pueblo consideran que, a los armados, sin importar el bando, no les importó los civiles porque disparaban indiscriminadamente. Ante esta situación las únicas instancias que se sensibilizaron de la situación de los habitantes de Santa

Bárbara que se encontraban en medio de la confrontación o huyendo de ella, fueron la pastoral social de Pasto y una ONG que consiguieron una tregua de dos horas para poder entrar a verificar el estado de la población civil. Les arrojaron víveres desde los carros porque la guerrilla no permitió que se bajaran de ellos.

Esta situación derivó en un profundo caso de desplazamiento forzado principalmente hacia Pasto y poblaciones aledañas. Tiempo después con retoma del territorio por parte del ejército, la población logró volver a sus casas, sin embargo, el tejido social se había fragmentado ya y ha sido difícil para los pobladores retomar la vida que llevaban antes de la llegada de la guerrilla. Aun así, se evidencia la presencia de procesos de reivindicación de la memoria y el territorio, pero aun consideran que el abandono del Estado es permanente.

En conclusión, este documental da cuenta de la forma en la que las relaciones de poder se entrecruzan en el territorio como reflejo de una disputa política e ideológica que se da en la generalidad del territorio nacional. Así mismo da lugar, para pensar la posición que ha debido padecer la población civil respecto al abandono y la ausencia de las instituciones en el territorio. También, da cuenta de las resistencias que se generan a partir de la memoria como forma de comprender el pasado, pero con una apuesta de futuro en el marco de una sociedad mejor.

10. BUENAVENTURA: UN PUERTO SIN COMUNIDAD

Duración: 29 minutos, 56 segundos

Fecha de publicación: 26 de mayo de 2017

Dirección: Centro Nacional de Memoria Histórica

Enlace en YouTube: <https://youtu.be/oCgxvTw7pJs>

Este documental es la contribución audiovisual que hace el Centro Nacional de Memoria Histórica al informe escrito que lleva el mismo nombre. En este se describe la situación de conflicto, violencia y pobreza que se viven las comunidades afrodescendientes en el puerto más importante de Colombia sobre el océano pacífico. La ciudad de Buenaventura presenta uno de los contextos sociales y humanitarios más difíciles y complejos del país. Por el hecho de ser un puerto, Buenaventura se ha convertido en el punto geoestratégico de todo tipo de actividad económica y social, derivando así, a causa de disputas territoriales, en constantes violaciones a los derechos humanos, que ha afectado a todas las comunidades que realizan sus actividades sociales, culturales y económicas en torno al puerto, especialmente, a los jóvenes quienes han resultado más propensos a ser vulnerados por los procesos de violencia que en esta parte del país se configuran.

Buenaventura cuenta con una posición geográfica muy importante. Se encuentra en el medio de la costa de pacífico configurándose, así como la ruta comercial directa a Asia y todo el Pacífico. Como producto de la actividad económica portuaria tanto actividades legales como ilegales, han generado una serie de disputas por el territorio que han derivado en el asesinato de habitantes de

la zona y líderes sociales, tanto por el control de tierras como por movilizaciones sociales en contra de un “progreso” que pretende pasar por encima de las comunidades que viven en las zonas aledañas al puerto.

Los relatos cuentan, cómo las comunidades, antes de la llegada de toda la infraestructura portuaria, tenían libertad de ir a pescar su propia comida y de desarrollar sus actividades ancestrales, tales como el hecho de que cuando nacen su costumbre es enterrar una palma.

Todo era entonces una relación fraterna con la naturaleza y así fue creciendo el pueblo en sus orígenes. Al principio había pocas casas. Había mayor empleo que generaba tranquilidad. No obstante, al iniciar la década de los años 1990 comienza a llegar a la zona el problema del narcotráfico y con esto también llegaría el paramilitarismo. Esto generó una serie de confrontaciones entre estas agrupaciones ilegales contra la guerrilla, haciendo que la violencia se desborde y alcance las zonas rurales aumentando así los casos de desapariciones y asesinatos. Y todo, por la disputa territorial y el control de las rutas comerciales adyacentes al puerto. En el 2007 las cosas se intensificaron. Comenzaron a aparecer bombas de forma recurrente por la ciudad y las zonas rurales. Se comienzan a ver los cuerpos sin vida en las calles. La violencia, los desplazamientos forzados y los asesinatos se convirtieron prácticamente en pan de cada día.

Las comunidades siempre se han mantenido firmes en cuanto a hacer resistencia a lo que sucede en la región tanto comunidades indígenas como comunidades afrodescendientes. Manteniendo así una organización y una movilización de las comunidades de Buenaventura que ha logrado significativos procesos de resistencia y de movilización de la memoria, pero aun no es suficiente. Reivindican el derecho al territorio y se oponen firmemente a los “megaproyectos” que se hacen

ya que nunca los tienen en cuenta, pero si pretenden desplazarlos y sumirlos en la pobreza, ante la mirada cómplice del Estado que desconoce por completo los contextos de la región y a su población; piensa únicamente en una especie de progreso que sólo beneficia a la economía y al mercado.

De esta manera, el Estado ha sido corresponsable de la situación que está viviendo tanto en lo que concierne a la infraestructura del puerto y sus problemáticas como al abandono institucional que padecen las poblaciones de Buenaventura. Estas comunidades sólo piden que les mejoren la calidad de vida y que los reconozcan como parte del territorio el cual buscan preservar a toda costa. Ya que, tanto la expansión del puerto, como los actores armados comenzaron a destruir la naturaleza, las casas se han ido derrumbando y la gente enfermando gracias a la contaminación que genera las actividades económicas, tanto así que ya ni si quiera se puede vivir de la pesca.

NOMBRE DEL DOCUMENTAL: “Buenaventura. Un puerto sin comunidad.

Duración. 30 minutos. 2016

TIPO DE DOCUMENTAL: EXPOSITIVO/REFLEXIVO

CONCEPTO **IMAGEN Y RÉGIMEN DE VISUALIDAD**

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué estrategias visuales e imágenes se utilizaron para legitimar y dar

Estrategias valor de verdad a lo que se pretende mostrar?

visuales

El documental se basa en el informe que lleva el mismo nombre elaborado por el Centro Nacional de Memoria Histórica. En el lo realizadores hace una muestra de los resultados de la investigación y dan voz a los habitantes de Buenaventura, en especial a aquellos que cierta forma de han visto afectados por las problemáticas de violencia que se han dado en la zona.

Los tiempos de imágenes que se usan son aquellas que describen los paisajes y las escenas cotidianas de los pobladores como una forma de mostrar la vida y las labores de las comunidades que allí habitan. Estas imágenes se alternan con la muestra de las problemáticas que genera la infraestructura portuaria en la comunidad, así que se percibe un contraste entre las representaciones y discursos de la comunidad afrodescendiente y las actividades económicas y comerciales que entran en disputa en esa zona del país. Así mismo también es posible evidenciar imágenes que dan cuenta de la presencia de la fuerza pública en la zona y la cual es un referente indispensable para comprender las razones de violencia en la población.

Otra tipo de imágenes que se perciben en el documental son aquellas que hacen referencia a muy variadas formas de expresiones artísticas propias dela comunidad como expresiones de memoria, dignidad y resistencia frente a lo que han tenido que vivir en Buenaventura. Estas actividades

con estas connotaciones se acompañan también de la socialización de participaciones en foros en los cuales los líderes de la comunidad exponen acerca de las problemáticas que han tenido que padecer las comunidades afrodescendientes en el puerto de Buenaventura.

Dentro de estas muestras de resistencia y memoria se pueden ver escenas de galerías de fotografías en las que se ponen las fotos de las víctimas como en una especie de tendedero. También, la construcción de una colcha en la que las personas de la comunidad reivindican la memoria de la población víctima de hechos de violencia, despojo y destierro. Por tanto, son imágenes que demuestran la forma en la que se hace memoria.

En cuanto a los aportes que hacen los realizadores, estos incluyen en el desarrollo de los testimonios una serie de textos que se presentan sobre las imágenes los cuales presentan información, datos y/o estadísticas que contribuyen a contextualizar y comprender la situación presentada.

También se hace uso de recursos gráficos muestran sobre un mapa cómo se fue dando la construcción de la población y de cómo se ha dado la expansión portuaria sobre el territorio. Por último, además de los recursos audiovisuales ya descritos, se hace de archivos fotográficos que dan cuenta de los hechos sucedidos en el pueblo. Todo lo anterior acompañado de una musicalización propia de los sonidos de la región.

TEXTO: ¿Cuál es la estructura argumental que presentan las imágenes como
Estructura expresión de una época en particular?

argumental

Para esta presentación, igual que en otros documentales analizados anteriormente se pueden observar imágenes que dan cuenta del paisaje y las relaciones cotidianas que se presentan en el lugar como una forma de dar espacio y lugar a los relatos y la información presentada. A la vez que esto va sucediendo se pueden oír los testimonios de las personas que cuentan cómo es la vida en el puerto de Buenaventura. Las escenas de los paisajes y la cotidianidad de la población se alternan con los planos de las personas que hacen sus relatos y se trata también de que la narración tenga coherencia con las imágenes que se van mostrando según se describen los hechos.

La centralidad del documental gira en torno del desarrollo de los testimonios de los miembros de la población de Buenaventura y sus líderes. Uno tras otro van dando cuenta de lo sucedido en el puerto y las problemáticas que esto ha traído para los habitantes. A la par de que se muestran los testimonios, la ilustración a partir de imágenes de lo contado es habitual variando entre la vida cotidiana de las personas, los paisajes propios de la zona o la actividad portuaria, principalmente esto siguiendo una línea argumental definida por los realizadores.

Esta presentación de testimonios e imágenes se encuentra acompañada por una musicalización con sonidos propios de la región que contribuyen a formar la idea de la identidad y el territorio que tanto promulgan las comunidades afrodescendientes. De esta misma forma, las expresiones artísticas cobran demasiada importancia ya que son los referentes visuales y simbólicos de la resistencia y la memoria de las personas de Buenaventura.

La visualidad que se presenta da cuenta de una época de transición entre el pasado, el presente y el futuro de la comunidad afrodescendiente en Buenaventura ya que, según la linealidad que siguen los testimonios y la argumentación del documental se le apunta a mostrar cómo ha cambiado la vida en la ciudad y cómo las actividades económicas y comerciales han alterado el orden natural y cotidiano de las cosas tal y cómo las conocían. Esta transición se manifiesta en la forma cómo pasado y presente coexisten en los imaginarios de las personas en Buenaventura y mantienen fuertes tensiones por mantenerse y preservarse como el eje principal de comprensión del territorio en un marco más general de violencia que se presenta a nivel nacional.

CONCEPTO MEMORIA HISTÓRICA Y RÉGIMEN DE HISTORICIDAD

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Quiénes y qué tipo de memorias, datos y testimonios se presentan como

Tipos de fuentes evidencia de los hechos históricos?

Las memorias privilegiadas son las de los habitantes afrodescendientes y líderes sociales de la ciudad de Buenaventura, en especial, aquellas más afectadas y golpeadas por la actividad portuaria. Estas memorias encuentran un fuerte arraigo en la comprensión histórica, ancestral y cultural del territorio por parte de estas comunidades, pero así mismo, manifiestan la resistencia y la lucha que asumido en contra de un “desarrollo” que vino a atropellar todo lo que por generaciones habían construido en la población.

Son entonces los testimonios la principal fuente que da forma al hecho histórico, sin embargo, también lo hacen las imágenes y los datos que proporcionan los realizadores como resultado de los procesos de investigación que se llevan en el CNMH. Si bien los testimonios son la fuente principal de la reconstrucción de la memoria histórica, es imprescindible el recurso a otro tipo de fuentes para reforzar lo que se está tratando de presentar.

De esta forma se relata la forma cómo el territorio se vio afectado por prácticas ilegales representadas en grupos armados que buscaron sacar

provecho de la posición geográfica de Buenaventura trastocando así las relaciones históricas que se venían dando en ese lugar. Sumado a esto, la problemática del abandono del Estado y su concepción del progreso y del desarrollo que no tienen en cuenta a las comunidades. Derivando todo lo anterior, en la aparición de múltiples formas de violencia que se han ensañado con la población afrodescendiente.

TEXTO:

Temporalidad empleada ¿Qué tipo temporalidad (relación pasado/presente) muestran las memorias, los datos y los testimonios y estos a su vez qué hechos permiten recordar?

La temporalidad que presenta este documental presenta una estructura tradicional en cuanto al desarrollo o relato de hechos históricos. En un primer momento se puede apreciar una especie de presentación o introducción que describe rápidamente lo que se verá. Posterior a esto se presenta una temporalidad de antes, durante y después del problema presentado. En este caso estas partes se encuentran claramente delimitados en el documental a través de unos subtítulos que describen claramente estos apartados. El antes se encuentra representado por “El territorio. La vida: Territorios ganados al mar” en los cuales se hace una descripción de la identidad afrodescendiente en la comunidad. Luego, el durante, representado por “La violencia. El miedo” que da cuenta de todo

el padecimiento que tuvo que sufrir la comunidad producto de la incursión de grupos armados ilegales en el marco de una ausencia estatal, y por último, “Un pueblo en resistencia” que da cuenta de los procesos de resistencia, dignidad y memoria que tienen los miembros de la comunidad respecto a lo sucedido y como apuesta de futuro en el marco de una sociedad que le apuesta a la paz pero que aún tiene serias exigencias que hacerle al Estado colombiano.

CONCEPTO FORMACIÓN DE CULTURA POLÍTICA

ESTRUCTURA

REALIZADOR: ¿Qué relaciones de poder, jerarquía y conocimiento asume el realizador?

Posturas

políticas Los realizadores asumen una postura en pro de las víctimas como producto de una investigación previa acerca de las dinámicas sociales, económicas y de violencia en el puerto de Buenaventura. Si bien el CNMH asume la labor investigativa y de divulgación de los hechos y los testimonios, el eje central de esta son los testimonios de las víctimas que son quienes presentan sus distintas posturas en cuanto a la situación que han tenido que padecer por décadas y a todos los procesos de resistencia que han tenido que hacer.

Al dar a las personas tal importancia en cuanto a lo que relatan se asumen como condescendientes con dichas afirmaciones, además la disposición de la estructura audiovisual y los datos que permiten dan contextualización a los hechos narrados refuerzan lo dicho y le dan legitimidad ya que no sólo se presentan al público, sino que se les da sentido, trascendencia y cabida en el mundo histórico. De esta manera, es evidenciable que el CNMH a pesar de ser una organización pública presenta unas posturas muy críticas respecto a la institucionalidad y a la presencia del Estado en la zona de Buenaventura, generando así procesos de reflexión en cuanto a la responsabilidad del Estado en los hechos que las poblaciones demandan y han tenido que padecer.

También, los realizadores contribuyen a permitir que se alcen ciertas voces de protesta, resistencia y movilización social como una especie de llamado al Estado para que haga una presencia efectiva en el territorio respetando a las comunidades afrodescendientes y ponga a estas sobre los intereses económicos y comerciales de particulares e incluso de otros países.

TEXTO:	¿Qué relaciones de poder se presentan entre los distintos agentes que
Relaciones de poder	aparecen en el documental y cómo estos posibilitan procesos de formación?

El principal agente que aparece en este documental es la población afrodescendiente de Buenaventura. Ellos proporcionan testimonios en búsqueda de la reivindicación del territorio como parte fundamental de su cultura, tradiciones, labores e historia. Dicho sentido de la territorialidad en estas comunidades se ha visto afectado por intereses externo que buscan acceder. Y beneficiarse de la posición geoestratégica de Buenaventura ya que por su ubicación geográfica es un punto central de rutas comerciales que conectan al país con el pacífico y con Panamá desde el sur de Colombia. Este hecho ha contribuido para que tanto actores económicos y comerciales legales como ilegales poseen sus miradas sobre el territorio de Buenaventura con el propósito de beneficiarse de esta situación geográfica.

El Estado ha sido uno de los principales responsables por varias razones. La primera de ellas por una perspectiva de desarrollo y progreso que choca con la visión de los pobladores de la zona. El Estado asume que el avance de la región se logra únicamente con obras de infraestructura relacionadas con la actividad portuaria y abandona las necesidades básicas de la población como educación, salud, entre otras. Esta mentalidad por parte del Estado ni siquiera permite que la población se beneficie del puerto debido a que, las obras de infraestructura a pesar de ser construidas por en gran parte por el Estado, son dadas en concesiones a empresas privadas que se usufructúan de estas por décadas, haciendo

que las regalías que genera la actividad portuaria no se inviertan en la región. La segunda de las razones por las cuales el Estado es responsable de la situación es el abandono institucional en cuanto al bienestar social y la seguridad al que ha mantenido sometida a la región, ya que, sumando a esto, la posición estratégica de Buenaventura ha facilitado la incursión de grupos armados ilegales que buscan controlar las rutas de comercio asociadas a sus economías ilegales.

La población manifiesta que ellos no se oponen a las obras de infraestructura, pero piden mejores condiciones de vida porque la única forma de ver a Buenaventura no puede ser desde la óptica del supuesto desarrollo enunciado por el Estado y las empresas privadas ya que esto es lo que está generando desplazamiento y múltiples procesos de violencia. La población de Buenaventura exige el respeto, que se les tenga en cuenta al momento de afectar su territorio y que haya una presencia efectiva del Estado, no sólo en la actividad comercial en favor de empresas privadas, sino en cuanto a la difusión del bienestar social de la población y todo lo que esto implica. Para ello también, buscan que el Estado responda a través de la implementación de políticas públicas. Movilizaciones, luchas y resistencias. La reparación.