

CINE, MEMORIA Y VIOLENCIA EN COLOMBIA. Análisis semiótico audiovisual y sociológicos de las narrativas y representaciones de la violencia en Colombia en el cine nacional. (1998 – 2018)

ANDRES FELIPE VILLAMIL OVALLE

DIRECTORA DE TESIS:

GINNETH ESMERALDA NARVAEZ JAIMES

UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES

FACULTAD DE SOCIOLOGÍA

BOGOTÁ, DC.

2020.

AGRADECIMIENTOS

“Con esa plata me limpio el culo”

Agarrando pueblo, 1977.

“Es cuestión de principios”

Cóndores no entierran todos los días, 1984.

“¿Para qué le sirve la dignidad a usted?”

La estrategia del caracol, 1993.

A mi madre y mi abuela que siempre han estado apoyándome y dándome alas para poder volar por el viaje que ha sido la sociología. A mis amigos del colegio que han estado pendientes del proceso, del camino en el que se ha convertido la vida, la academia y la sociología. A la facultad de sociología de la universidad Santo Tomas, mi facultad, a mi decano y mis maestros que semestre tras semestre estuvieron siempre ayudando, a mi profesor de semillero y a mi asesora, tutora y acompañante en la construcción de esta investigación. A mis amigos y compañeros de carrera con los que he compartido más de un momento, una risa, una frustración, una marcha, una alegría, una cerveza o una fiesta. A todos ellos y ellas mil gracias por ser y hacer parte de la vida misma, de este momento y estos años de deconstrucción, de aprendizajes, frustraciones, reconocimientos y alegrías.

#BlackLivesMatter

#NosEstanMatando

#LaMemoriaVive

TABLA DE CONTENIDO

- Siglas	Página 3
- Resumen	Página 4
- Abstract.....	Página 5
- Planteamiento del problema de investigación.....	Página 6
- Justificación	Página 9
- Objetivos	Página 10
- Revisión bibliográfica (Estado del Arte)	Página 11
- Marco Teórico.....	Página 19
- Marco Metodológico... ..	Página 33
- Capítulo 1. Tierra de fuego, Contexto colombiano 1998 - 2018	Página 39
- Capítulo 2. La Matrix, Análisis semiótico visual de las películas.....	Página 63
- Capítulo 3. Voces, Diálogo entre los expertos entrevistados	Página 99
- Conclusiones	Página 110
- Bibliografía	Página 121

SIGLAS

- ELN – Ejército de Liberación Nacional
- EPL – Ejército Popular de Liberación
- M-19 – Movimiento 19 de Abril
- FARC – Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia
- FOCINE – Compañía para el Fomento Cinematográfico
- CNMH – Centro Nacional de Memoria Histórica
- ACD – Análisis Crítico del Discurso
- TLC – Tratado de Libre Comercio
- IEPRI - Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales
- MAS – Muerte a Secuestradores
- PEPES – Perseguidos por Pablo Escobar
- AUC – Autodefensas Unidas de Colombia
- DAS – Departamento Administrativo de Seguridad
- DANE – Departamento Administrativo Nacional de Estadística

RESUMEN

La presente investigación tiene como fin analizar las narrativas y representaciones del cine y documental como dispositivos productores de memoria colectiva (1998 a 2018), en el marco de la violencia en Colombia. En este sentido se tomó un total de 14 filmes entre cine y documental con el fin de tener un alcance óptimo y poder abarcar la mayor cantidad de variables o vistas de la violencia desde los audiovisuales, además, se realizó una descripción de los diferentes contextos (sociales, políticos, culturales, entre otros) del país teniendo en el horizonte el fenómeno de la violencia enmarcado en dichos contextos y finalmente con el fin de abarcar todas las miradas teóricas inmersas en la investigación se realizaron entrevistas a profundidad a expertos, críticos e investigadores de cine y violencia. Se dará respuesta a preguntas: ¿cómo puede el cine hacer memoria? ¿Cuáles son las variables del cine nacional en torno al fenómeno de la violencia? ¿Cuál es el papel de cine en cuanto a la memoria colectiva nacional?

Palabras claves:

Cine, memoria colectiva, violencia política, violencia estructural.

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze the narratives and representations of cinema and documentary as devices that produce collective memory (1998 to 2018), within the framework of violence in Colombia. In this sense, a total of 14 films were taken between cinema and documentary in order to have an optimal scope and to cover the greatest number of variables or views of violence from audiovisuals, in addition, a description of the different contexts was made (social, political, cultural, among others) of the country having on the horizon the phenomenon of violence framed in these contexts and finally in order to cover all the theoretical views immersed in the research, in-depth interviews were conducted with experts, critics and researchers of cinema and violence. Questions will be answered: how can cinema make memory? What are the variables of national cinema around the phenomenon of violence? What is the role of cinema in terms of national collective memory?

Keywords:

Cinema, collective memory, political violence, structural violence.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La violencia en Colombia ha tenido diversas etapas y se ha compuesto de múltiples factores tanto desde su periodo histórico como los contextos, ámbitos y actores (guerrillas, paramilitares, carteles, narcotráfico, ejército, Estado por un lado, por el otro, población campesina, indígenas, afro, mujeres, población en situación de pobreza urbana y rural) a los que afecta, de esta manera es pertinente describir los distintos momentos y las diferentes violencias (violencia estructural, violencia política, violencia social, etc.) que han hecho parte del contexto del país. Por otro lado, el arte, en especial el cine, se ha desarrollado casi que de la mano con los momentos coyunturales de Colombia, en este sentido es también importante describir *grosso modo* las etapas del cine en el país en paralelo con los distintos periodos de la violencia.

Si bien no será un periodo que se tomará en la investigación, la época de *La Violencia* en Colombia debe ser mencionada debido a que a partir de dicho momento el fenómeno del conflicto social y armado se acrecentó y década tras década fue mutando a formas de conflicto particulares que luego se expondrán. Este periodo al que nos referimos empieza con el *Bogotazo* (9 de Abril de 1948) en donde es asesinado Jorge Eliecer Gaitán y da pie este hecho a duras disputas entre los liberales y los conservadores, la violencia bipartidista. Ya en los años cincuenta con el presidente electo como único candidato, Laureano Gómez, la violencia se acrecentó debido a las formas autoritarias en que este expresidente ejerció su cargo, además de instigar el asesinato, la persecución y desaparición de liberales. Es aquí en donde se empiezan a ver las primeras guerrillas de origen campesino liberales y conservadoras. Luego de estos hechos Rojas Pinilla se hace al poder presidencial en el año de 1953 y logró realizar un “proceso de paz” en el que las guerrillas de ambos bandos dieron el paso a la desmovilización pero, en 1956 regresó con fuerza el fenómeno de la violencia, generando así, que en 1958 se generará el Frente Nacional (fenómeno que hizo que los dos partidos hegemónicos se unieran para rotar la presidencia cada cuatro años y así ambos estar y tener el poder político) hasta 1974 (Varón, 2016).

En los años 60's y 70's debido a las lógicas de bipartidismo y repartición de los poderes por parte de liberales y conservadores, a la represión y poca visibilidad de los grupos organización campesinos y demás fenómenos represivos y de exclusión e injusticia social,

dio paso a la creación de guerrillas organizadas como lo son el ELN (Ejército de Liberación Nacional), las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), el EPL (Ejército Popular de Liberación), el Movimiento Quintín Lame y el M-19 (Movimiento 19 de Abril) las cuales trajeron consigo una lucha principalmente rural en su mayoría, excluyendo el M-19 que era urbana, en donde, la población campesina era la que estaba inmersa en el conflicto y quien padecía la violencia diaria más de cerca. Estas lógicas dieron paso a la migración del campo a la ciudad de poblaciones completas y fue abriendo y condicionando mucho más la brecha entre lo rural y lo urbano tanto en lo económico, como en lo político y lo social, generando además nuevas dinámicas en la ciudad con el desplazamiento, el trabajo informal y el tener que volverse en algunos casos habitantes de calle por falta de oportunidades.

De la mano con este fenómeno, el cine también tenía su papel para las organizaciones y movimiento sociales y políticos que propendían por el cambio estructural a nivel social, político y cultural. Esto llevo a la aparición del cine marginal, político, con pretensiones de ser contestatario e independiente. Algunos de los referentes de estos momentos son Carlos Mayolo y Luis Ospina en Cali o Carlos Álvarez y su apoyo a las tendencias radicales y militantes del cine latinoamericano (Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012).

Los años 80's se caracterizaron por los intentos de realizar procesos de paz con diferentes guerrillas e indultos a presos políticos. Esto se vio fuertemente truncado con la experiencia de la creación del partido político de la UP (Unión Patriótica), el cual estaba conformado por guerrilleros desmovilizados y que desde su conformación fueron sistemáticamente asesinados uno a uno sus miembros o destinados al exilio.

De la mano de estos nuevos fenómenos de violencia sistemática entra un nuevo ingrediente a la violencia, el narcotráfico. Este tipo de criminalidad emergente hace que suba unos escalones la violencia lo cual generó que llegara a los contextos urbanos con mucha fuerza e hizo mucho más visible el conflicto para los habitantes de las grandes ciudades. Con el narcotráfico se instauraron “los carteles” como los eran el cartel de Medellín y el de Cali y nombres muy reconocidos como lo son los hermanos Orejuela y Pablo Escobar como las cabezas más importantes de estos carteles y del narcotráfico en el país.

A finales de 1980 y comienzos de 1990, surgen los denominados grupos paramilitares o autodefensas los cuales se apropiaron del narcotráfico como forma de financiamiento, eran liderados y auspiciados por los grandes terratenientes en diferentes zonas del país y además tenían complicidad y colaboración de agentes estatales. De este modo, en los años 90's e inicios de los 2000' se recrudeció el conflicto y se hizo mucho más complejo debido a que las líneas entre los "buenos" y los "malos" se desdibujaron y el enemigo empezó a verse en todas partes en las zonas rurales de país, haciendo únicamente que los campesinos estuvieran rodeados de miedos hacia cualquier grupo armado ya sea legítimo (militares) o ilegítimo o insurgente (guerrillas y paramilitares) (Varón, 2016).

En cuanto al cine, los años 80's se caracterizaron por la alta producción cinematográfica gracias al FOCINE (Compañía para el Fomento Cinematográfico), el cual funcionó hasta 1993. Con éste se realizaron 45 largometrajes, 84 medimetrajes y 64 documentales.

Así pues, con la aparición de narcotráfico y el conflicto en zonas urbanas, varios cineastas y documentalistas colombianos realizaron diferentes producciones, algunos se mantuvieron en la denuncia de la situación en zonas rurales como Martha Rodríguez y Jorge Silva, pero al mismo tiempo surgieron nuevos cineastas como Ciro Duran que intentaban contar a través de los documentales problemáticas sociales profundas en contextos urbanos como lo eran los niños que habitaban en las calles, entre otros.

Los años de 1990 fueron una época de crisis para el cine nacional debido al cierre del FOCINE y el cierre financiero para el fomento del cine, se realizaron aproximadamente dos películas por año y se debieron realizar coproducciones junto con países vecinos para la realización de películas, aun así, se realizaron piezas importantes como *La Estrategia del Caracol*. Luego, los primeros años de la década del 2000 fueron un renacer para el cine gracias a la *Ley de Cine o la Ley 814 de 2003* la cual propendió el fomento de la realización de cine en el país (Ordoñez, 2013). De esta manera, durante esta época el conflicto sigue siendo un tema atractivo, pero se queda corto frente a la realidad, es decir, no logra dar cuenta de todas sus dimensiones, en parte porque la crudeza de la guerra impide la plena elaboración visual del conflicto paramilitar y guerrillero, debido a que aunque en el país se vivía la época paramilitar, el cine (un poco debido a factores externos que cohibían el

contar historias sobre el paramilitarismo o las guerrillas) prefirió seguir representando el tema del narcotráfico y el conflicto urbano.

En la actualidad existe una nueva versión de la *Ley de Cine, Ley 1556 de 2012* la cual fomenta el cine y el uso del territorio nacional para el rodaje de filmes nacionales e internacionales. De esta manera también se empiezan a realizar películas con temática de comedia, esto puede llegarse a ver como una forma de hacer olvidar a los ciudadanos del recrudecimiento de la violencia y el paramilitarismo. Pero esto no significó que la temática de la violencia se fuera perdiendo, al contrario, en el exterior estas películas que retrataban la violencia en el país fueron muy bien vistas y apreciadas, además, el carácter estético y argumentativo de los filmes cada vez fueron teniendo mayor avance, esto hizo que fueran mucho más vistas y reconocidas tanto a nivel nacional como internacional.

De esta manera y teniendo en cuenta lo anterior, la presente investigación se plantea analizar narrativas y representaciones del cine y documental como dispositivos productores de memoria colectiva, (1998 y 2018), en el marco de la violencia en Colombia. En este sentido se toma un total de 14 filmes entre cine y documental con el fin de tener un alcance óptimo y poder abarcar la mayor cantidades de variables o vistas de la violencia desde los audiovisuales, además, se hará una descripción de los diferentes contextos (sociales, políticos, culturales, entre otros) del país teniendo en el horizonte del fenómeno de la violencia enmarcado en dichos contextos. Para esto se tendrá en cuenta en primer lugar metodológicamente la sociología visual y de esta manera el análisis de contenido de largometrajes y documentales, a partir de la semiología visual, en segundo lugar, teóricamente la idea de la construcción de memoria colectiva desde Maurice Halbwachs entre otros teóricos y el cine desde Edgar Morin y Christian Metz.

PREGUNTA PROBLEMA

¿Cuáles son las narrativas y representaciones del cine y documental que operan como dispositivos productores de memoria colectiva, en el marco de la violencia en Colombia, en el periodo comprendido entre 1998 y 2018?

JUSTIFICACION

Es importante y necesario realizar un estudio dentro de las ciencias sociales que aborde nuevas metodologías y temáticas, que permitan la interdisciplinariedad entre una ciencia social como la sociología y un recurso audiovisual como el cine, además de ayudas metodológicas y analíticas como la semiología y la archivística. A pesar de que la sociología visual ya es un enfoque que se ha desarrollado en otros países, Colombia no posee un trabajo amplio en este tema, ya que muchos académicos de las ciencias sociales y humanas han preferido valerse de otros métodos como lo son los datos estadísticos o documentos escritos y compuestos por teoría o extensos trabajos de campo enfocados en un sector muy específico para el análisis de la realidad social.

Es un tema de relevancia dado que el cine ha sido un recurso para representar las realidades de cada país o de momentos coyunturales de un contexto determinado. Colombia no ha sido la excepción, y en la producción cinematográfica puede observarse el tema del conflicto social y sus diversas épocas como parte fundamental de la misma. De esta manera también se considera al cine como productor de memoria colectiva e histórica entendiéndola como los acontecimientos que un grupo o una sociedad tienen de determinados momentos históricos (Halbwachs, 1968), es así pues, que el cine como reproductor de la realidad puede tener la rigurosidad histórica, teórica y contextual para contar hechos particulares. En este sentido, es importante analizar la forma en que se han representado estos hechos, es decir, las narrativas presentes dentro de las películas y la forma en la que estas han reproducido la realidad social y al mismo tiempo la han producido, ya que el cine no sólo representa, también construye.

Realizar un análisis de este tipo contribuye a la consolidación de nuevas formas de ver y aplicar la sociología, en donde, se pretende no sólo identificar los ámbitos narrativos y representativos del conflicto social y la violencia en Colombia sino abrir debates en torno a la aplicación de la sociología con métodos visuales, como lo es a través del cine.

OBJETIVO GENERAL

Analizar narrativas y representaciones del cine y el documental como dispositivos y productores de memoria colectiva, en el marco de la violencia en Colombia, en el periodo comprendido entre 1998 y el 2018

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir las particularidades contextuales de las narrativas, de las producciones discursivas y de las representaciones de los diferentes personajes recreados en las películas y documentales seleccionados.
- Identificar las formas en que el cine de ficción y documental se acerca y desarrolla el fenómeno de la(s) violencia(s) en Colombia
- Determinar la incidencia de las producciones de cine y documental seleccionadas, en la producción de memoria colectiva en Colombia.

ESTADO DEL ARTE

Como insumo metodológico, teórico y además para reconocer investigaciones que pueden ser de gran importancia para el trabajo de grado, en el presente texto se pretende realizar un estado de arte sobre el desarrollo del cine en Colombia, el reflejo de la violencia en el séptimo arte y sus distintas representaciones, las diversas investigaciones sobre la construcción de memoria y las formas de hacerlo. Con esto se quiere llegar a puntos en común en torno a las temáticas mencionadas, los puntos en disonancia con respecto a la investigación que se pretende realizar y algunas reflexiones finales.

CINE Y VIOLENCIA

Esta primera parte del estado de arte se dividirá en dos partes, la primera se dirigirá a analizar los artículos y libros encaminados a la sociología visual y a la posibilidad que tiene el cine para un análisis socio-histórico de los hechos y como metodología en las investigaciones sociales. La segunda parte ya irá encaminada a examinar algunos artículos que exponen el uso del cine colombiano para retratar, interpretar y exponer hechos de la violencia en el país.

Hacia una sociología visual

En la investigación social, desde cualquiera de las disciplinas en las que se enmarca (sociología, antropología, historia, entre otras), la veracidad en los datos tanto cualitativos como cuantitativos es uno de los puntos más importantes para que la investigación sea válida, para eso los investigadores deben dirigirse a fuentes fidedignas y recoger los datos que más han sido corroborados o hacerlo empíricamente por ellos mismos. De esta manera,

cuando se quiere realizar un recuento de hechos históricos particulares por lo general se remite al trabajo de archivo y documentos escritos o se dirige a personas que estuvieron en los hechos que se quieren investigar, pero son muy poco usados los recursos visuales, en especial los recursos audiovisuales como lo pueden ser los filmes hechos con el fin de recrear y contar acontecimientos particulares desde una mirada individual.

...Ferro coincide con Zemon Davis en la idea de que, para el caso de las relaciones entre cine, cultura e historia, las películas permiten analizar la propia conciencia de la historia que se evidencia en las representaciones de los hechos históricos, y la forma como se construye y asume ideológicamente el pasado: "El film se observa no como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta solo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite" (Goyeneche, 2012: 2).

Así pues, para la investigación de trabajo de grado se determinó el valor de uso que tiene cine para la investigación sociológica, en particular para retratar la violencia en el país y su función como herramienta para generar memoria colectiva.

De tal modo, realizando una revisión bibliográfica sobre los filmes en la investigación, se llegó a la tesis doctoral de Aramis Enrique López en la que expresa que "Las artes son, entre otras cuestiones, formas de representación y comunicación de las realidades materiales o inmateriales. La obra artística está dotada de una carga semántica elaborada, es decir, contiene una serie de significados, significantes y códigos para su comprensión, elementos todos ellos del lenguaje" (López, 2005: 83). Con este primer documento visto, se puede identificar el esfuerzo que se ha realizado desde ciertas posturas epistemológicas para hacer que el cine tenga un valor mucho más allá del estético y comercial para la investigación social. López (2005) también propone que los audiovisuales, así como los documentos escritos tiene un lenguaje propio cargado de ciertos símbolos y signos que como los escritos aportan en el debate sociohistórico. De esta misma manera se encuentra el escrito realizado por Christian Metz en el que expone que el cine es un lenguaje en sí mismo ya que opera con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos:

La duplicidad fotográfica [...] aleja del mutismo del mundo un fragmento de semirrealidad para hacer de él un elemento de discurso. Las efigies del mundo dispuestas de

un modo distinto que en la vida tramadas y reestructuradas en el curso de una intención narrativa, se convierten el elementos de un enunciado (Metz, 1972).

Otro de los puntos relevantes que se han encontrado en los diferentes documentos y artículos es el debate sobre la pertinencia del cine en las investigaciones dado que los acontecimientos mostrados en los filmes en sí mismos, al ser plasmados en época y contextos distintos a los que se quieren representar, son ficción, son reconstrucciones que pueden ser fiables o en otros casos son transformaciones de las realidades vividas, de la historia. Así pues, se encuentran diversas opiniones sobre lo anterior, una de ellas es la de López (2005) que plantea, desde la teoría de Henri Agel, tres características que tienen los filmes, *intensidad, intimidad y ubicuidad*: intensidad, porque la imagen, en especial aquellas tomadas en primer plano, tienen una fuerza casi mágica de penetración dentro de lo representado; intimidad porque permite adentrarse en facetas inaccesibles de los personajes o cosas; ubicuidad, porque transporta libremente a través del espacio y del tiempo. Esto genera que el espectador se cargue de la subjetividad que plantea el director con su película, pero además de su propia subjetividad, lo que permite interpretar los hechos, seleccionar los momentos principales del desarrollo de la producción, a su modo e interpretar en momento histórico mostrado como él quiera.

En consonancia con lo anterior está la postura de Virginia Rodríguez (2012), ella plantea que para la construcción de los filmes existe la realidad, la verdad y la ficción, dentro de la idea de la realidad existen dos tipos, la realidad objetiva, la dada y en donde se vive y la realidad subjetiva, la interpretación de la realidad objetiva que desde cada subjetividad se da. De la misma forma existen dos tipos de verdad, la que no es cuestionada, teóricamente objetiva y, la verdad cuestionada la cual le da valor a lo subjetivo, las emociones, los sentimientos e ilusiones del individuo. Y de esta manera, la autora expone que la ficción:

Nace de la combinación de una realidad subjetiva y una verdad cuestionada. Se compone de apariencia porque parece que es y de hecho lo es, aunque de alguna manera no esté ahí; de significados múltiples, diversos y de una subjetividad construida a través de emociones, sentimientos y sueños que hacen de ella una realidad no absoluta. Cuando algo puede ser contado ya sea en palabras, imágenes o a través de ambos materiales, experimenta una transformación y se convierte en relato, en narración, en ficción, en algo que, por tanto, se acerca a lo ilusorio (Rodríguez, 2012:13).

A diferencia de los dos anteriores autores, Christian Metz propone que aunque es cierta la carga subjetiva y el carácter de ficción que toma la expresión y exposiciones de hechos históricos en el cine, también es importante tener en cuenta que la ficción no es fantasía y que de esta manera retrata de una forma u otra hechos ocurridos en cierto momento histórico y que cuando existen espectadores que desean conocer la historia de esa forma es porque tienen ciertas preconociones de los hechos que verán y así mismo tener un marco con el que medir la veracidad y similitud del filme con la historia en sí misma. Cuando están dentro del espacio en donde observan el filme, se transportan a la realidad representada lo cual conlleva cierta capacidad intelectual para interpretar los hechos.

Jean Mitry, observa con acierto que todas las explicaciones del “estado filmico” por la hipnosis, el mimetismo y otros procesos puramente pasivos no dan cuenta de la participación del espectador en el filme, sino únicamente de las circunstancias gracias a las cuales ésta no es imposible: el espectador está “desconectado” del mundo real, de acuerdo; pero aún tiene que conectar con otras cosas, llevar a cabo una “transferencia” de realidad que implica toda una actividad afectiva, perceptiva, intelectual que sólo puede ser estimulada por un espectáculo que se asemeje, por poco que sea, a los del mundo real (Metz, 1972:39).

Estas distintas posturas generan las siguientes reflexiones: para poder implementar al cine como herramienta de análisis primario o como metodología en la investigación social hay que tener en cuenta varios factores, en primer lugar, se debe tener presente la carga subjetiva desde dos frentes, la subjetividad de quien realiza el filme y la subjetividad de quien está interpretando el producto visual. En segundo lugar, se debe tener en cuenta y entender que en cine en sí mismo en ficción, es decir, la recolección de datos e información para mostrar un punto de cierta realidad vivida o de un futuro, la creación de un ambiente particular con condiciones pensadas desde la dirección y producción del filme y personajes propuestos por una mente particular. Esto se puede ver hasta en la realización de documentales, que pueden ser vistos como el tipo de cine que retrata de forma más pura la realidad, pero cuando ya se quiere mostrar ciertas características particulares, ya está la postura subjetiva *per se* y las decisiones particulares de un individuo sobre la realidad que quiere mostrar.

Además, retomando algunas ideas de otro artículo realizado por José Carlos Rueda y María del Mar Chicharro (2004), en donde exponen que existe un tipo de cine que puede tener

características mucho más reflexivas pero que de la misma forma es mucho más sectario y va dirigido a un público particular. El cine militante o cine político es realizado desde una persona que es activa políticamente, con posturas definidas y tal vez radicales, y dirigido a una audiencia inclinada a las posturas que las personas que la realizó tiene. Este tipo de cine tiene un poder mucho más marcado en incidir las formas de ver el mundo y generar conciencia sobre ciertos momentos históricos y así mismo tiene un carácter subjetivo pero con pretensiones colectivas de entender la realidad. De esta manera se le da paso a analizar los distintos artículos relacionados con el cine en Colombia y la representación que en este se le da a la violencia interna.

La violencia en el cine colombiano

Para tratar el tema del conflicto armado y la violencia representados en el cine, se ponen en diálogo tres artículos, el primero de ellos fue realizado por el Ministerio de Cultura (2015) el cual retrata cronológicamente el tratamiento del cine colombiano, sus inicios, sus temas más relevantes durante su desarrollo, el declive del mismo y las rutas que han llevado a que al cine con el paso del tiempo haya tomado fuerza y teniendo actualmente gran incidencia internacional y que además, esté siendo una buena herramienta de protesta, de visibilizar problemáticas o entender lógicas históricas ocurridas en el pasado. En este documento se muestra las formas y los medios por los cuales el cine se presentaba con una finalidad política explícita desde finales de 1960 y la década de 1970:

Pero entre estas dos corrientes (comercial y político), la más importante fue el cine político porque creó canales de distribución propios, como los sindicatos, universidades, y en general, todos los grupos y asociaciones relacionados con los movimientos populares y que contó con nombres como Carlos Alvares (1968–1970), Diego León Giraldo (1966), Julia de Álvarez (1970) y Gabriela Samper (1968) (Min cultura, 2015:10).

Por otro lado, el texto recuerda al documental político, su composición y desarrollo a partir de la década de 1960, que posteriormente toma un carácter mucho más profundo gracias a la mirada de Marta Rodríguez y Jorge Silva, junto con el grupo de Cali (Carlos Mayolo y Luis Ospina). El texto propone que a partir de estos directores de cine, el cine se utilizó por primera vez como medio de investigación, fundamentalmente con el trabajo de Marta Rodríguez y Jorge Silva llamado con *Chircales*:

Durante un periodo de cinco años los realizadores trabajaron entre los habitantes de una ladrillera, construyendo un universo a partir de objetos, espacios, entrevistas, incluyéndose en la vida de la comunidad y haciendo que la cámara también fuera partícipe. Existe en Chircales una argumentación retórica, pero se cede el control a los acontecimientos que se desarrollan en frente de la cámara. Pese a que utiliza un narrador que hace interpretación, lo fundamental en el documental son las imágenes de observación, sincronizadas con sonido tomado en directo, que llegan a estructurar verdaderas ‘escenas’ en el sentido del modelo clásico de ficción, tratando de captar la vida al interior de la comunidad documentada (Min cultura, 2015: 24).

El libro de Martin Agudelo Ramírez que lleva por nombre *Cine y conflicto armado en Colombia* (2017) en donde se expresa a partir de relatos casi que poéticos y filosóficos la evidencia que existe del conflicto armado y la violencia, fundamentalmente desde la mirada de las víctimas, en el cine colombiano. Pasa trasversalmente por una serie de filmes y documentales que narran las historias de familias, mujeres, de niños y hombres dentro del contexto colombiano que ha estado enmarcado en un conflicto armado ajeno a ellos, como bien lo plantea el autor, la política en el cine de conflicto armado se comprende como ausencia y defecto, si bien desde la ficción (como se expresó antes), la recreación estética del hecho histórico o el documental, los filmes pueden constituirse como “alimento” intelectual, una “caja de resonancia” para un ejercicio de memoria.

Así pues, estos dos textos muestran en primer lugar que la sociedad desde hace más de 50 años ha hecho del cine una herramienta tanto propagandística, en sus usos políticos, como de forma de visibilizar a las víctimas del conflicto armado y político del país y de esta manera generar conciencia, así sean grupos y movimientos sociales particulares, pero ha logrado que un mensaje de inconformidad con la realidad vivida y del momento sea escuchada y vista.

A modo de conclusión y reflexión, sobre el tema del cine se toma el artículo de Luisa Fernanda Ordoñez (2013) quien expone que a partir de la *Ley de cine de 2003*, el séptimo arte toma un papel importante en cuanto a su producción y la multiplicación de la realización de películas que retratan momentos históricos del país, pero al mismo tiempo su baja distribución, reconocimiento y poco consumo genera que el cine sobre el conflicto armado y la violencia no genere el impacto deseado en cuanto al reconocimiento por parte

de la sociedad de las grandes urbes de los diferentes tipos de violencia y los distintos actores que están involucrados.

MEMORIA COLECTIVA Y MEMORIA HISTÓRICA

Dentro de la investigación y la construcción del estado del arte fue importante recoger artículos que definieran y determinaran el concepto de memoria y los distintos tipos de la misma, esto debido a que se quiere demostrar que el cine es constructor y reproductor de memoria, por ende, en primer lugar se toman cuatro artículos importantes que definen el concepto, los distintos tipos, a que se dirige cada uno de estos tipos y la importancia de la misma. El primer documento lleva como nombre *La memoria histórica como relato emblemático* de José Darío Antequera Guzmán (2011), en este se trae a colación la definición del concepto de memoria de Maurice Halbwachs entendiéndola como un asunto que rebasa la individualidad, pero sin negar la subjetividad. Halbwachs, dice Antequera, propone la noción de “marcos sociales de la memoria”, para referirse a que la memoria se produce en marcos generales como el tiempo, el espacio, el lenguaje, la familia, entre otros, que son relativos a ciertos grupos sociales y que de esta manera, hacen de la memoria colectiva un ejercicio en el que confluyen las distintas subjetividades para crear consenso. De esta manera se puede determinar que quienes hacen el ejercicio de recordar son los individuos pero de la misma forma, no lo hacen solos, lo hacen si y solo si existe un otro (Antequera, 2011).

En dialogo con el texto anterior, está el realizado por Juan Carlos Arboleda Ariza (2013) el cual expone que existe un carácter colectivo de la memoria en donde esta se construye en cuanto existan ciertos marcos sociales, ciertas características similares en las vivencias de una sociedad en las que los acontecimientos se desenvuelvan en los pensamiento y memoria de los individuos pero de igual forma crea una homogeneidad en la recordación de los hechos históricos, es decir, la memoria colectiva se basa en la coherencia del conjunto, pues mantiene de esta manera la similitud de los hechos en el transcurrir del tiempo. Complementando la idea de que la memoria colectiva se constituye a partir de ciertos marcos sociales particulares dentro de una sociedad, se encuentra el artículo de Ute Seydel (2014) en donde expone que:

Considero pertinente subrayar que cada sociedad establece su propia forma de relacionarse con su pasado, ya que existen mentalidades, patrones de pensamiento, costumbres, formas de investigar y desarrollar la ciencia, de juzgar y valorar, así como leyes y una historia del derecho específicas que también conformar marcos sociales. Diferentes asimismo, entre un país y otro las instituciones, estructuras y las ideas acerca de la política. Para la constitución de la memoria colectiva es de suma importancia el “milieu de mémoire” o entorno, esto es, un espacio compartido por los miembros de una comunidad de rememoración... (Seydel, 2014: 9).

Los historiadores Lahdy Diana del Pilar Novoa Sanmiguel y Diego Andrés Escamilla Márquez (2017) en el que desde la propuesta de Óscar Fernando Acevedo Arango, definen cuatro tipos distintos de producir y reproducir memoria. La primera de ellas es la *memoria oficial*, que muy someramente es la memoria institucionalizada y hegemónica; la segunda es la *memoria agonista*, esta es la memoria que se opone a la institucionalizada y que es excluida debido a que busca sobreponerse a la memoria nacional del momento; la tercera es la *memoria sub/altera*, son todos los esfuerzos fuera del poder por generar o producir procesos de memoria (en las que puede entrar el cine); por último esta la *memoria reservada*, estas son las que son silenciadas o no quieren salir a flote por diversas razones como la vergüenza o el miedo por las consecuencias que puedan generar. Todos estos tipos de memoria hacen parte de la construcción de la memoria colectiva de una sociedad que propende por el reconocimiento de circunstancias y momentos históricos difíciles para comprensión pero que de un modo y otro deben ser evidenciados y reconocidos.

Otro artículo muy importante realizado por Eugenia Allier Montaña (2008), habla sobre la ruptura entre memoria e historia de la siguiente manera:

Para Nora, este fin de la memoria se ha dado porque no hay ambientes o cuadros propicios: se trata de una ruptura del pasado con la modernización, que él identifica con el fin de las sociedades tradicionales y el campesinado. Existe la memoria viva, pero es una memoria privatizada a través de los archivos y las genealogías personales: una memoria privada (incluso grupal), pero no una memoria nacional [...] ya no hay instituciones que cumplan el rol de transmisores de memoria: el hombre moderno perdió su relación con la memoria vivida. Por ello, consideró que Francia había pasado de una nación-historia a una nación-

memoria, al tiempo de la memoria que se debe reconstruir porque está perdida. (Allier, 2008: 24).

Se puede reflexionar de la siguiente manera: cuando los lugares de la memoria se han perdido, pueden surgir nuevas formas y nuevos espacios no-institucionales en donde se reproduzca y reconozca a la memoria, como el cine, es este espacio y en general las artes generan nuevas formas de construir o reconstruir memoria en un contexto de globalización en donde los medios masivos de comunicación son un arma fundamental para universalizar la historia y la memoria.

La construcción de la memoria colectiva se da en torno a sucesos particulares que atañen o cambian la percepción de un momento histórico particular (Halbwachs, 1968), de esta manera, cuando el cine reflexiona y trae del pasado ciertos hechos históricos importantes y los refleja en una sala de cine o en un espacio de concurrencia, repercute en la memoria del individuo y de igual manera en la memoria colectiva. Como bien lo plantea López en su tesis doctoral, siempre se ha dado primicia al documento escrito sobre el filmado, pero el hacer historia e investigación social con rigurosidad, puede filmarse o escribirse, el aporte del análisis histórico depende mucho más es de quien escribe o filma, que del medio en sí mismo para que éste sea preservado.

MARCO TEÓRICO

La investigación está enmarcada en tres vertientes o teorías de nivel medio, la primera ira encaminada a la sociología de la violencia en la cual se abordó y conceptualizar el concepto de violencia o violencias, conflicto y por último el fenómeno de la violencia en Colombia. En segundo lugar, se abordó el concepto de memoria, para luego llegar a centrar la teoría en la memoria colectiva contrastándola someramente y diferenciándola con la memoria histórica dado que es el eje por el cual transitará la investigación. Y por último, se abordará la teoría de la sociología del arte y específicamente del cine y las narrativas cinematográficas.

Estas tres teorías se escogen debido a que son los tres ejes centrales en la investigación (cine, memoria y violencia) de ahí, se irán construyendo y derivando temas, subcategorías y conceptos secundarios que ayudarán en la investigación en el transcurrir de la misma.

Violencia

Hablar del concepto de violencia es hablar de múltiples definiciones de esta, los teóricos europeos proponen múltiples definiciones, desde Hanna Arendt hasta Galtung y Charles Tilly han definido la violencia como un concepto con múltiples apellidos. La definición estructural y clásica de la violencia es la aplicación excesiva de la fuerza (como acción) sobre alguien o algo, esta definición es de carácter restringido pero funcional al sistema y las instituciones. Agustín Martínez Pacheco, doctor en ciencias sociales de la UAM-Xochimilco, en su artículo *La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio* propone dos direcciones distintas para comprender o intentar darle una definición a la violencia. La primera conceptualización que le da a la violencia es la concepción restringida de la violencia:

“fuerza física empleada para causar daño”. En estas definiciones encontramos elementos centrales en la de más consenso: el uso de la fuerza por parte de alguien; el daño; recibir dicho daño por una o varias personas; la intencionalidad del daño; el propósito de obligar a la víctima a dar o hacer algo que no quiere (Martínez. 2016: 3).

Esta definición dice el autor, se limita al acto en sí mismo pero se omiten factores esenciales a la hora de estudiar la violencia como son los componentes sociales, históricos, culturales y el contexto en donde se realiza en acto violento. Todo el carácter simbólico de la violencia se pierde, “Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significados e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza” (Bourdieu y Passeron, 1996: p. 44), pero se conserva en el análisis en carácter instrumental de la misma, esto quiere decir que puede ser medido y sirve para dar cuenta de los hechos violentos, judicialmente tiene cierto valor al conocer los espacios y el número de eventos violentos pero inevitablemente se pierden muchos factores que indicarían las formas de violencia, las personas o espacios violentos y violentados, la historia y el contexto de los hechos.

La segunda conceptualización de la violencia, se refiere a la concepción relacional amplia sobre la violencia, se propone que no es un hecho aislado y que se da en diversos momentos y espacios de tiempo determinados, propone el autor entenderla como una forma de

relación social, o una posibilidad dentro de las relaciones sociales (entendiendo el sentido sociológico de relación social en donde la interacción va permeada de factores sociales, culturales, económicos y políticos dentro de un contexto históricamente construido) en donde se niega la subjetividad del otro, se objetiva y pierde todo sentido humano de la misma persona.

consideramos que la violencia no es una sustancia o un hecho aislado, totalmente terminado y asible en sí mismo, sino que se trata de relaciones sociales o, mejor dicho, del tinte que asumen ciertas relaciones sociales. Desde esta perspectiva, la violencia puede ser vista como un adjetivo que califica determinadas formas de relación. Así, por ejemplo, dentro de relaciones familiares o laborales, cuando éstas se presentan con signos de violencia, hablamos de violencia familiar o laboral. Sin embargo, esa coloración violenta de las relaciones sociales presenta algunos rasgos generales por los que se le reconoce, es decir, que ésta presenta también un momento importante de sustantividad (Martínez. 2016: 9).

Lo que pretende el autor al diferenciar dos tipos de acepciones o concepciones de la violencia es entender que la ampliación o restricción de la definición se debe a los espacios explicativos en cuanto las relaciones que tocan, la temporalidad y la consecuencia de los actos, además de las causas que generan dichos actos. Es decir, tomar postura o decidir tomar una o la otra concepción tiene consecuencias en cuanto al alcance analítico y la forma en que el Estado o cualquier otro actor, actúa frente a la violencia (punitiva o restaurativamente). El autor dice además que las concepciones proponen también bases mentales para poder desde la investigación o el análisis de los hechos determinar cuándo un hecho es violento o no.

En el final de su artículo, el autor trae a colación a la doctora Elsa Blair Trujillo quien realiza una *aproximación teórica al concepto de violencia* en donde da ciertas definiciones sobre y la indefinición o la multiplicidad de definiciones para este concepto pero mucho más importante, realiza una reflexión sobre el uso del concepto de la violencia en el análisis del fenómeno en Colombia, es decir, problematiza y esboza los usos y propias definiciones locales sobre la violencia y las cuestiona.

El primer cuestionamiento va encaminado a la presentación de la violencia como un momento específico en el tiempo y el uso en la historiografía para determinarlo (hechos de

mediados del siglo XX), expone la autora a través de las letras del sociólogo de William Ramírez que, pareciera que la violencia por definición luego de los hechos ocurridos a mediados del siglo pasado se perdiera y ahora se hablara solo de conflicto o conflictos (violento o armado) es decir, las particularidades de la violencia en Colombia y sus variantes se limitan a un conflicto, que por definición es distinto a la violencia.

El segundo cuestionamiento, ligado al anterior es el lenguaje utilizado en el análisis de caso. Apunta a que las conceptualizaciones y los estudios contemporáneos sobre la violencia omiten por completo el componente humano, se escapa el hecho en sí mismo en el discurso, es decir, se presenta un relato vacío. Como anteriormente se propone, al hablar de conflicto y no de violencia solo se le da relevancia a unos hechos determinados y solo son descritos (se llega a relacionar con la definición restringida de la violencia en el anterior texto).

De esta manera, la autora pretende llegar a la idea de que, primero, la violencia no se debe entender en una sola definición, existen desde la teoría y la práctica, múltiples violencias (política, socioeconómica, territorial, socio-cultural y desde el derecho a la diferencia, entre otras), además, como propuesta personal de la autora, quiere exponer que la violencia, política primordialmente, se entiende en clave de la cultura:

En esa dirección trabajé durante 5 años, terciando en el debate y tratando de establecer una relación entre la cultura y la violencia; indagación que concluí con un retorno —si así pudiera decirse— a la política y/o a la guerra, pero asumida como un fenómeno cultural en el sentido de Geertz, cuando plantea que la cultura no es un campo ajeno a la política sino más bien que la política de un país refleja el sentido de su cultura. O, en términos de Carolyn Nordstrom, cuando plantea que la violencia es culturalmente construida y una dimensión de la vida de la gente, no algo externo a la sociedad y a la cultura que le sucede a la gente (Blair. 2009: 20).

Es así pues, como desde el conocimiento local se propone una forma de aprehensión del concepto de violencia política desde su relación con la cultura, cuestionando la concepción restringida de la violencia y exaltando la definición o concepción amplia de la misma.

Por otro lado está la filósofa Hanna Arendt en su libro *Sobre la Violencia* en donde en el segundo capítulo define el concepto de violencia y lo pone en dialogo con el concepto de poder y diferencia del concepto de fuerza, potencia y autoridad. A lo largo de este capítulo,

Arendt va a exponer su tesis de que la violencia no es más sino la más flagrante y deslegitimadora manifestación de poder, pero mucho más aun, expone que la violencia es el opuesto del poder, donde uno domina absolutamente falta el otro. La violencia aparece allá donde el poder está en peligro pero, confiada a su propio impulso, acaba por hacer desaparecer al poder (Arendt. 2006). Es pertinente traer a colación este libro dado que cuando se habla de violencia política, muchas veces se toma como sinónimo la aplicación del poder por parte del gobierno y, como se irá viendo, violencia y poder por más extralimitado que sea, son dos conceptos opuestos.

La autora expone de entrada cuatro formas de poder; la primera es a través del mando en donde el poder es un instrumento y debe su existencia al instinto de dominación (muy en relación con la teoría de Foucault); la segunda forma de poder es la que propone Passerin d'Entreves en donde dice que es la fuerza “calificada” o “institucionalizada”, es decir, un tipo de violencia mitigada y condicionada; la tercera forma de poder es la planteada por Stuart Mill en donde el poder recae y existe cuando existe la obediencia y se produce desde la dominación; por último y más contemporáneamente, está la obediencia en la Ley y por la Ley y no en un hombre. Es decir, la burocracia y la idea de Estado-Nación es la última y más actual forma de poder en donde la sociedad a partir de la representatividad acepta derechos y deberes expuestos en la Ley.

A partir de este punto Arendt define su concepto de *poder*, dice que corresponde a la capacidad humana, no simplemente para actuar, sino hacerlo concertadamente. El poder nunca es propiedad de un individuo; pertenece a un grupo y sigue existiendo mientras el grupo se mantenga unido (Arendt. 2006). Por otro lado está la *potencia*, es particular e individual, significa la propiedad inherente a un objeto o persona y pertenece a su carácter, que puede demostrarse a sí mismo en relación con otras cosas u otras personas. La *fuerza* por su parte solo indica la energía liberada por movimientos físicos o sociales. Mientras tanto, la *autoridad* indica el indiscutible reconocimiento y respeto por aquellos a quienes se les pide obedecer desde la decisión autónoma de hacerlo (a la figura representativa del poder), además no es un igual. Finalmente, al diferenciar estos conceptos llega a la definición de *violencia*, esta es de carácter instrumental, se concibe y emplea para

multiplicar la naturaleza o en su carácter más destructivo y en la última fase de desarrollo del poder, es la sucesora.

La violencia dice Arendt, siempre puede y podrá superar al poder, pero nunca podrá ser el poder, la violencia tiene un carácter instrumental de destrucción desde su definición por eso es el opuesto al poder. La violencia aplicada desde la institucionalidad no genera el poder, lo deslegitima y es autodestructivo, el gobierno es esencialmente poder organizado y necesita legitimidad, en cuanto se usa la violencia no existe más el poder representado en el gobierno. Desde la violencia se puede ejercer el dominio, pero únicamente desde el miedo y el terror y no tiene legitimidad por la sociedad, al no ser organización ni gobierno la subversión puede llegar a ser autoridad y un nuevo poder cuando la sociedad lo acepta como tal dado que la dominación desde el terror genera enemigos y no ciudadanos mientras que el poder desde la organización genera grupos sociales.

Para continuar con la teorización de la violencia o las violencias, se retoma el artículo del doctor Florentino Moreno Martín, *Violencia colectiva, violencia política, violencia social. Aproximaciones conceptuales*, en este se definen y caracterizan tres tipos de violencias complementarias una de la otra o desde otro punto de vista, al estructurarse la violencia más y complejizarse más una es completaría de la otra. El primer tipo de violencia es la *violencia social* se define como la desviación de la normal o el malestar por la norma, son agresiones no legitimadas por la norma común, estas se deben o son reflejo del malestar social, consecuencia de un sistema de relaciones Estado/Sociedad injustas (Moreno Martín, 2009). Para el autor existe una doble responsabilidad de la violencia social, por un lado están los “desviados” que actúan con un propósito político y tienen el origen en las causas sociales y la ruptura del “contrato social”, por otro lado está la responsabilidad de la estructura (desde la mirada de Galtung expuesta por el autor), la represión, la marginación, la pobreza, generarían o explicarían la violencia. Sin embargo, se expone que este tipo de violencia ha ido perdiendo fuerza descriptiva de los fenómenos de la violencia en el mundo académico a medida que se les dan nuevas y más particulares etiquetas al fenómeno de la violencia (sexual, de género, simbólica, cultural, etc.)

El segundo tipo de violencia es la *violencia colectiva*, desde la postura y el ámbito académico del autor (psicología social) esta se divide en dos acepciones, la primera es la

que ve la violencia de dicho tipo como fenómenos violentos que afectan directamente a un número significativo de personas (en esta puede caber la violencia política y el crimen organizado); la segunda es la que la ve como colectivos de personas con escasa organización que actúa violentamente en situaciones específicas. Este tipo de violencia en un colectivo genera una acción en masa en donde los individuos pierden ese carácter, se despersonaliza el individuo y se convierte en parte de la estructura de la masa, la persona toma un rol específico en la colectividad (Moreno Martin, 2009). De esta manera, la acción espontánea de la masa es resultado de una situación colectiva de privación, frustración social o política, o una identidad social o colectiva amenazada por la estructura, la institucionalidad, el Estado.

Desde la teoría, la relación entre la violencia colectiva y la violencia política se debe a diferentes elementos explicativos que las unen, el primero de ellos es las condiciones estructurales de la sociedad, las instituciones, el urbanismo y elementos de segregación social desde los entes estatales; el segundo elemento son los vínculos, las identidades y relaciones dentro del colectivo y contra el otro; el tercero son los elementos ideológicos, la idea o el objetivo que se crea desde el malestar social; el cuarto es el incidente precipitador, un hecho que detone y genere la explosión que haga que la colectividad, la masa actúe (la generación de un mártir); finalmente el componente de unión a la violencia política, la utilización propagandística del hecho o incidente precipitador, el uso de este como estandarte político y de reivindicación social para la generación de unión y organización de la masa con una finalidad específica (Moreno Martin, 2009), como Charles Tilly lo plantea, la acción en masa organizada se convierte en una *forma de acción política racional*. De ahí, nace la *violencia política*, la acción de grupos organizados para modificar la estructura de poder (el gobierno), su distribución o la forma en que se ejerce, o el accionar “legítimo de la violencia” del Estado por mantener el orden social. El componente extra y la unión de esta violencia con la colectiva es que solo se puede entender la violencia política en estructuras políticas, es decir, cuando la masa encuentra organización y establecimiento político todo acto es en sí mismo político.

De esta manera, la presente investigación toma los conceptos de violencia colectiva, con los elementos explicativos y la violencia política con sus componentes simbólicos y

estructurales como las más relevantes en el desarrollo de la misma dadas las particularidades de la violencia en Colombia y más aún las representaciones en los ámbitos del arte y el cine.

Memoria

Para hablar de los conceptos de memoria colectiva y memoria histórica se retomará la definición del teórico pionero en definirlos, Maurice Halbwachs. Este autor define que la memoria colectiva se diferencia de la histórica por dos razones, la primera de ella es que la memoria histórica de cierta forma se institucionaliza, son los recuerdos de sucesos ocurridos en el pasado interpretados en el presente y puestos a disposición de una entidad estatal que dé cuenta de eso, respondiendo a intereses del Estado y, en segundo lugar, la memoria colectiva necesita explícitamente un colectivo, un grupo social que esté recordando el suceso y así mismo reproduciendo esa memoria en el grupo social, la memoria histórica no necesita del grupo social para existir, solo necesita ser retratada.

Toda memoria colectiva tiene por soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo. Sólo se puede juntar en un único cuadro la totalidad de los hechos pasados si se desprenden de la memoria de los grupos que conservaban su recuerdo, si se cortan las amarras por las que estaban unidos a la vida psicológica de los medios sociales donde se produjeron, si se retiene sólo el esquema cronológico y espacial. No se trata ya de revivirlos en su realidad, sino de resituarlos en los marcos en los que la historia dispone los hechos, marcos que permanecen exteriores a los grupos mismos, de definirlos oponiéndolos unos entre sí (Halbwachs, 1968: 9).

Por otro lado, el filósofo francés Paul Ricoeur en su libro *La memoria, la historia, el olvido* presenta la fenomenología de la memoria, relata el trato que se le ha dado desde los clásicos de la filosofía y como en la modernidad o posmodernidad se ha reconfigurado la definición de la memoria y la diferenciación o convergencia entre la memoria colectiva y la memoria individual. Desde los clásicos como Montaigne (1588), Pascal (1670) o Spinoza (1677), dice Ricoeur, la memoria se definía en tanto la imaginación, desde la rememoración del sujeto cuando intenta recrear un momento del pasado. El autor sin embargo expresa que con el tiempo, el concepto de memoria se fue separando para los teóricos y académicos de la imaginación, se logró entender que en la imaginación está lo ficticio, lo utópico, lo irreal;

mientras que en la memoria está la realidad anterior, “manera anterior hacia la cosa recordada”. Así pues, en el libro se reconfigura la idea de memoria de los clásicos y se parte en dos la memoria, memoria individual y colectiva. Para definir los tipos de memoria Ricoeur se remite en primer lugar, a John Locke, Agustín y otros filósofos que oponían estos dos tipos de memoria en cuanto a que ésta es del pasado y el pasado es de las impresiones particulares de cada individuo, es decir, el pasado se construye individualmente, la idea de la colectividad en la memoria no se concebía para los clásicos, se remitían por ejemplo, dice Ricoeur, a la idea de la conversión cristiana en cuanto a que es individual la capacidad de rememoración, es un proceso íntimo de la mente humana.

Luego, en su libro, Ricoeur llega a la teoría de Halbwachs, él categóricamente expresa que la memoria se construye socialmente: “para acordarse necesitamos de los otros” (Ricoeur.2004), se descarta por completo la hipótesis del solipsismo propuesto por anteriores filósofos, la memoria se atribuye directamente a una entidad colectiva, al grupo o sociedad:

...Atravesamos la memoria de los otros, esencialmente en el camino de la rememoración y del reconocimiento, esos dos fenómenos son los principales de neutra tipología del recuerdo. En este contexto, no se considera el testimonio en cuanto proferido por alguien con vistas a ser recogido por otro, sino como recibido por mí de otro en cuanto información sobre el pasado. En este aspecto, los primeros recuerdos encontrados en el camino son los recuerdos compartidos, los recuerdos comunes (Ricoeur. 2000: 158).

No obstante, la teoría de la memoria colectiva no niega la individualidad del hombre, propone Ricoeur que, desde la propia teoría de Halbwachs, la memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva y, este punto cambia según el lugar que se ocupe en el grupo o sociedad y que este lugar mismo cambia según las relaciones que se mantienen con otros medios.

Ahora bien, desde el conocimiento local se halla Darío Betancourt Echeverry, este académico propone dos adiciones al concepto de memoria. La primer adición es la del tiempo, expone que está íntimamente ligado en cuanto se concibe como espacio de la experiencia, lugar donde se construye el recuerdo, personal y colectivo. De ahí surge la segunda adición y la más importante, la experiencia, dice el autor que la memoria se

construye a partir de esta (vivida y percibida). Pero antes de exponer la idea de la experiencia, pone en discusión, como el anterior teórico visto, la memoria individual y la memoria colectiva diciendo que:

La memoria individual existe, pero ella se enraíza dentro de los marcos de la simultaneidad y la contingencia. La rememoración personal se sitúa en un cruce de relaciones de solidaridades múltiples en las que estamos conectados. Nada se escapa a la trama sincrónica de la existencia social actual, y es de la combinación de estos diversos elementos que puede emerger lo que llamaremos recuerdos, que uno traduce en lenguaje. La conciencia no es jamás cerrada sobre ella misma, no es solitaria. Nosotros estamos en direcciones múltiples, como si los recuerdos se situaran en un punto de señal o de mira, que nos permite ubicarnos en medio de la variación continua de los marcos sociales y de la experiencia colectiva histórica (Betancourt. 2004: 4).

Continuando con el concepto de experiencia que plantea el autor, éste la divide en dos, la experiencia vivida y la percibida. La primera de ellas se refiere a los conocimientos históricos, sociales y culturales de los individuos que nutren relaciones y emociones frente a los acontecimientos de la realidad social. La segunda se refiere a la comprensión de elementos del conocimiento formalizado e históricamente producido y acumulado desde las instituciones. De esta manera se sugiere que la experiencia surge de manera espontánea en el ser social pero es una acción concienzuda debido a que el individuo es racional, pensante y reflexivo en cuanto a los acontecimientos personales y del mundo exterior a él.

Así pues, la memoria, con el componente de la experiencia plantea una recomposición ya expuesta anteriormente por Halbwachs en donde tanto memoria individual como memoria colectiva se yuxtaponen para la creación de un relato o un discurso de la memoria.

Ahora, continuando con el conocimiento local, enmarcado en un contexto de violencia, el concepto de memoria se reconfigura y amplía su definición. Gonzalo Sánchez, ex director del Centro Nacional de Memoria Histórica desde lo personal como académico y desde la entidad estatal formula algunas reflexiones de la siguiente manera. La memoria es un campo en tensión donde se construyen y refuerzan o retan y transforman jerarquías, desigualdades y exclusiones sociales, es un campo de “lucha” constante, un acto político y

practica social en donde se construyen legitimidades, “amistades y enemistades políticas y sociales” (CNMH. 2009).

La forma como se recuerde y los nombres que se le den a los hechos del pasado dan un marco de comprensión y elementos categóricos fundamentales, distribuye responsabilidades entre los actores y evalúa la conducta de estos; se configura una disputa por el pasado, por la legitimidad y la institucionalización de una memoria.

De esta manera, el concepto de memoria se configura como el acto concienzudo del individuo de rememorar hechos del pasado desde la experiencia, el cual se ve permeado por factores y campos socialmente compartidos pero, la configuración de la memoria colectiva en contextos violentos debe tomar y reivindicar la memoria local y la posibilidad del recordar de la víctima y así visibilizarlas, generando procesos de democratización de la memoria.

Sociología del arte, del cine y la narrativa cinematográfica

Para referirse a la definición de la sociología del cine, es necesario revisar previamente el marco desde el cual se construyó esta especialidad de la sociología, para ellos en primer lugar se abordará la definición de la sociología del arte desde Pau Waelder Laso, crítico e historiador de arte. El crítico retoma las palabras de Alphons Silbermann, sociólogo y musicólogo, para definir el estudio de la sociología del arte, diciendo que éste no se limita la obra de arte en sí misma, o al artista o el contexto social, sino que “se dirigen hacia el análisis de un proceso social continuo” (Waelder, 2013: 10). Y así mismo, expone que la sociología del arte se diferencia de la historia social del arte o de la estética sociológica en tanto que no se centra primordialmente en la obra y su evolución o la naturaleza del arte, sino que considera la práctica o la labor artística como un elemento dentro del entramado social.

Junto con la anterior definición se encuentra la hecha por el doctor en sociología Fernando Vizcarra quien expone que la producción artística no se asume como un reflejo mecánico de la conciencia colectiva, se entiende y asume como una forma avanzada de producción de significativo, coherencia y transformación de los marcos sociales:

La obra del artista, en consecuencia, responde a la elaboración socio-histórica de un conjunto de categorías y formas discursivas preescritas que habrá de incorporar a su universo significativo y a sus códigos de expresión con mayor profundidad, rigor e innovación que los demás miembros de su colectividad. Simultáneamente, el producto artístico concierne a las aspiraciones y visiones del mundo de cada época, convirtiéndose así en un fenómeno eminentemente social e histórico (Vizcarra. 2005: 2).

Al enfocarnos en la forma de arte reproducida como audiovisual (el séptimo arte), la especialidad sociológica que se definirá teóricamente será la sociología del cine, para esto Vizcarra expone que la exploración fílmica debe entender, asimilar y entrelazar los textos observados y los imaginarios textuales a los que se refiere (entiéndase texto como la puesta en escena de filme). Además, expone que una de las dimensiones más importantes de análisis cinematográfico es la estética, es decir, la composición del filme, la estrategia comunicacional y la coherencia:

Para los propósitos de una sociología del cine preocupada por la problemática de las formas del discurso fílmico, es posible asumir la noción de estética cinematográfica como el objeto y estudio de las estructuras internas que definen la composición visual y sonora de un filme (Vizcarra. 2005: 4).

Así pues, se concibe que los elementos centrales para el análisis sociológico del hecho cinematográfico son la estética, el discurso, es decir, el texto fílmico, la subjetividad del autor y el contexto, es decir las estructuras sociales. Para complementar las anteriores ideas, se encuentra la definición que Edgar Morin hace en su libro *El cine o el hombre imaginado* en el que define al cine como objeto donde se capta lo real y lo imaginario (Morin. 1958), en este sentido se le da una naturaleza de doble cara al cine, en las cuales por un lado existen los imaginarios sociales y sus representaciones en medios audiovisuales que de esta manera logran ver otro lado u otra visión del mundo real.

Por otro lado, Christian Metz propone distinguir entre dos caminos distintos de estudio de los filmes (sociología del cine), en primer lugar están los autores que estudian el lenguaje cinematográfico y por otro lado los que estudian los filmes:

Lo que la distinción usual intenta decir es que, existen dos tipos de análisis: los que tienen por meta reagrupar rasgos fílmicos en tantos sistemas como filmes hay, y los que intentan

reagrupar rasgos fílmicos en un sistema (o en un conjunto de sistemas) que no se refiera a ningún filme en particular (Metz. 1973: 99).

A partir de estas dos definiciones de quienes estudian los filmes, su fin y orientación, Metz se encarga de describir el quehacer del semiólogo en tanto es quien realiza la lectura del filme o la película en acabado, parte del filme para realizar o describir los sistemas y códigos en él y no es quien hace el filme. Pero antecediendo a esto, entra a definir el lenguaje cinematográfico como lo que designa el conjunto de sistemas cinematográficos que luego construirá el semiólogo (experto en el análisis de imágenes y audiovisuales):

El trabajo del semiólogo empieza en el momento en que termina el del cineasta. El semiólogo encuentra ante sí el filme ya realizado; no tiene, pues, que hacerlo, ni que decir cómo debe hacerse (es ésta tarea del teórico normativo): tiene que mirar cómo está hecha. No camina hacia el filme (lo cual es el trayecto del cineasta), sino que parte del filme, hacia talo cuál de sus sistemas. El recorrido del semiólogo es paralelo, idealmente, al del espectador del filme; es el recorrido de una «lectura» y no de una «escritura». Pero el semiólogo se esfuerza por explicar este recorrido en todas sus partes, mientras que el espectador lo franquea de un tirón y dentro de lo implícito, queriendo ante todo «comprender el filme»; el semiólogo, por su parte, querría además comprender cómo se comprende el filme: trayecto "paralelo. al del espectador, decíamos, pero que también lo refuerza; verdaderamente paralelo, en suma, y no confundido con él. La lectura del semiólogo es una metalectura, una lectura analítica, frente a la lectura «ingenua» (de hecho: la lectura cultural) del espectador (Metz. 1973: 103).

Para entender el objeto de estudio de la sociología del cine, es también necesario definir las narrativas cinematográficas, el relato y la historia, para esto se pondrán en dialogo dos teóricos de la cultura y el cine como lo son Peter Burke y Jacques Aumont.

Jacques define *el relato* como el enunciado en su materialidad, lo que cuenta la historia compuesta por imágenes, las palabras en sus multiplicidades, las menciones escritas, el ruido y la música. Además, expone que toda la conjugación y acoplamiento de ese relato en cuanto a que la secuencia o gramática sea entendible, exista coherencia y haya una correcta disposición de las partes del filme en la puesta en escena. Define *la narración* como el “acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en la que se coloca” (Jacques: 2005), en donde se ponen el juego dos elementos, los actos y la situación, no implica sujetos individuales. Burke entra en discusión en cuanto a que la

narración y los relatos no son estáticos o únicos en la interpretación de quien ve los filmes, la lectura de estos está sujeta siempre a la interpretación, a la reflexión de los diferentes acontecimientos del filme, al contexto del filme y de quien lo está interpretando. Los filmes pasan por un doble filtro de subjetividades, literario al ser creado y cinematográfico al ser realizado:

El poder de una película consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos. Pero ése es también el peligro que conlleva este medio -como le ocurre a la instantánea-, pues dicha sensación es ilusoria (Burke. 2005: 202).

Así pues, propone Burke, que para una correcta interpretación de las películas o filmes, en primer lugar se debe estudiar al director, al contexto de la película y al contexto en donde se hace el análisis.

Finalmente, Jacques define a *la historia* en el cine como el significado del mismo, el contenido, aparece dotada de una existencia propia que la constituye en un simulacro del mundo real:

Implica que se trata de elementos ficticios, surgidos de lo imaginario, ordenados los unos en relación con los otros a través de un desarrollo, una expansión y una resolución final, para acabar formando un todo coherente y la mayor parte del tiempo enlazado (Jacques. 2005: 113).

Este simulacro de mundo real configura un nuevo concepto, la diégesis:

Es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad(...) Es la ficción en el momento en que no solo toma cuerpo sino que se hace cuerpo. Su acepción es más amplia que la de historia, a la que acaba de englobar: es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador (Jacques. 2005: 114).

Burke a esto lo llama el testimonio del cine, el efecto realidad o ilusión de realidad que el lector o espectador genera al estar en el rol de observador del filme o película. En tanto análisis desde la sociología, dice Burke, la documentación audiovisual, los filmes, son fundamental para dar cuenta de los hechos históricos, se ofrece como una solución atractiva al problema de convertir la imagen en palabras, como herramienta etnográfica, pero para eso se debe tener muy en cuenta la autenticidad de la documentación, se debe reconocer

cuando un filme es de ficción, el componente surrealista o los agregados al relato que hacen los directores, las prenociones y las subjetividades (los filtros anteriormente dichos) y, cuando un filme es documental se deben analizar las escenas, la veracidad de ellas y de los datos históricos ya que al final, los filmes son la representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella a través de imágenes visuales y de un discurso fílmico (Burke. 2005).

De esta manera se configura el corpus teórico de la investigación, por un lado están las diferentes concepciones extranjeras y locales de la violencia y sus diferentes formas de ejercerla, pero como se planteó anteriormente, los tipos centrales y mas relevantes de violencia son la violencia política y la violencia con sus componentes estructurales y simbólicos particulares del contexto nacional.

Por otro lado están los conceptos teóricos sobre la memoria y las distintas visiones. Particularmente esta investigación tendrá fundamental énfasis en la memoria colectiva tocando y haciendo algunas comparaciones con la teoría de la memoria histórica e individual. Finalmente desde la teoría fue especialmente relevante la sociología visual, la semiología y las narrativas cinematográficas desde tu concepto dado que fue fundamental comprender y dar a entender la relevancia teórica en cuanto a los audiovisuales como herramienta investigativa y su construcción sociológica.

MARCO METODOLÓGICO

La presente investigación está enmarcada dentro de un enfoque cualitativo:

Se refiere a la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable. Como lo señala Ray Rist (1977), la metodología cualitativa consiste en más que un conjunto de técnicas para recoger datos. Es un modo de encarar el mundo empírico: 1. La investigación cualitativa es inductiva (...) 2. En la metodología cualitativa el investigador ve al escenario y a las personas en una perspectiva holística (...) 3. Los investigadores cualitativos son sensibles a los efectos que ellos mismos causan sobre las personas que son objeto de estudio (...) 4. Los investigadores cualitativos tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas (...) (Taylor y Bogdan. 1987: 20).

Además, se realiza desde un paradigma histórico-hermenéutico, es decir, pretende lograr un proceso de interpretación y comprensión de la realidad social; construir sentido a partir de

la comprensión histórica del mundo simbólico. Esto genera, como bien se plantea en uno de los objetivos de la investigación, tener una comprensión y reconocer el contexto del problema de la investigación:

En este enfoque se busca comprender el quehacer, indagar situaciones, contextos, particularidades, simbologías, imaginarios, significaciones, percepciones, narrativas, cosmovisiones, sentidos, estéticas, motivaciones, interioridades y/o intenciones que se configuran en la vida cotidiana. (Cifuentes. 2011: 11)

Esto se realizó con base en un diseño transeccional de carácter exploratorio ya que se quiere aproximar e indagar sobre un fenómeno social particular a partir del cine colombiano y la opinión de expertos en el séptimo arte y los fenómenos socio-culturales.

Para lo anterior se propone el uso de herramientas cualitativas. La entrevista semiestructurada es la principal herramienta metodológica, esta se le realizó a cinco expertos en el cine, la producción cinematográfica en Colombia, historia y el tema coyuntural de la investigación, el cual es la violencia en el país. Para realizar reconstrucción de contexto en los años que se planteó en la investigación también se realizaron algunas entrevistas a adultos entre 40 y 60 años en donde se recogieran relatos y experiencias personales y así contrastar y agregar a la narración de contexto nacional.

Otra de las herramientas cualitativas fundamentales para la investigación es el análisis crítico del discurso (ACD), se realizó el análisis del discurso audiovisual con apoyo de la semiología a ocho películas y cuatro documentales colombianos que más adelante se expondrán, que retraten los hechos del conflicto armado en los años ya predeterminados y que tengan diferentes vistas de los actores armados y víctimas además de la descripción de la pluralidad de estos.

Para entender más a profundidad esta herramienta, es necesario definirla; como lo propone van Dijk, el ACD estudia primordialmente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. De ahí la importancia de esta herramienta, no se ocupa únicamente de describir las formas en que se hace y dice un discurso desde los lenguajes (corporal o hablado) sino más allá de eso, propone analizar a

profundidad y tomando partido las problemáticas sociales y políticas y la promoción de la interdisciplinariedad a partir de ciertos principios básicos como:

1. El ACD trata de problemas sociales.
2. Las relaciones de poder son discursivas.
3. El discurso constituye la sociedad y la cultura.
4. El discurso hace un trabajo ideológico.
5. El discurso es histórico.
6. El enlace entre el texto y la sociedad es mediato.
7. El análisis del discurso es interpretativo y explicativo.
8. El discurso es una forma de acción social. (Van Dijk. 1999: 4)

Otra de las herramientas metodológicas que se utilizó en la presente investigación es la semiología. Ésta se define como el estudio de los sistemas, signos y símbolos de comunicación dentro de la sociedad y los marcos relacionales de la misma con el fin de comprender la actividad humana y su relación con su entorno, todo esto lleva por nombre *semiosis*, es decir, el momento en que “algo significa algo para alguien” y por ende portador de sentido. Esta ciencia emergente de la filosofía contiene múltiples ramas, la que concierne a la investigación es la semiología visual, la que trata la interpretación de las imágenes, como lo plantea el doctor en ciencias del lenguaje, Javier Oquitzin Aguilar Layva: “Se trata de observar las imágenes como si fuesen textos, es decir como sistemas o “estructuras significantes” constituidas por la relación oposicional de unidades mínimas” (Aguilar. 2004: 7). Este análisis estructural de la imagen requiere la identificación de diferentes signos del sistema, es decir, responde al orden figurativo (relación semejante con los objetos del mundo real) y al orden figural (formas, colores, texturas, lo que represente o signifique el mundo exterior):

La imagen no constituye un imperio autónomo ni encerrado en sí mismo, un mundo aislado sin posibilidad de comunicación con todo lo que lo rodea. Las imágenes no pueden evitar entrar en el juego del sentido; es decir, en los mil y un movimientos que rigen la significación en el seno de nuestras sociedades. Desde el preciso momento en que nuestra cultura se apropia de las imágenes, el texto icónico se vuelve susceptible a la impresión de la figura y del discurso (Aguilar. 2004: 16).

Los filmes que son analizados desde la semiología visual son las siguientes:

Películas

1. Golpe de estadio – Sergio Cabrera (1998)

2. La virgen de los sicarios – Bardet Shroeder (2000)
3. La primera noche – Luis Alberto Restrepo (2003)
4. Perro come perro – Carlos Moreno (2008)
5. Silencio en el paraíso – Colbert Garcia (2011)
6. La Sirga – William Vega (2012)
7. Siempre viva – Klych López (2015)
8. Violencia – Jorge Forero (2015)

Documentales

1. Impunity – Holman Morris y Juan José Lozano (2010)
2. Los rostros de la memoria – CNMH (2015)
3. No hubo tiempo para la tristeza – CNMH (2013)
4. Nunca invisibles. Mujeres Farianas, Adiós a la Guerra (2018)

Dentro de los criterios de selección de los filmes se encuentra la noción de que todos los filmes tanto películas de recreación ficticia como los documentales contienen elementos de la violencia en Colombia que son complemento entre ellas para retratar las diferentes miradas de los actores armados y no armados de este fenómeno, es decir, la unión de estas películas generan un *Corpus* analítico en cual se pueden identificar con claridad un gran número de particularidades del fenómeno de la violencia en Colombia y evidenciar los actores armado y no armados que hacen parte activa de la violencia. Si bien es cierto que entre 1998 y 2018 se estrenaron mas de 340 películas nacionales (datos de Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, Dirección de Cinematografía, Cinecolombia y Fedesarrollo), las películas seleccionadas logran generar un amplio panorama del fenómeno de la violencia y además son películas con reconocimiento a nivel social. A continuación se dará justificación a cada película y documental:

- Golpe de estadio – Sergio Cabrera (1998)

Apunta precisamente a un momento coyuntural como lo es las conversaciones e intentos de diálogos de paz con las guerrillas de las FARC, intenta cambiar o dar una mirada menos bélica a los que significaba en ese momento la guerrilla, humanizarla y así socialmente

aceptar un desarme y una postura más propositiva al acontecer entre el gobierno y el grupo armado.

- La virgen de los sicarios – Bardet Shroeder (2000)

Demuestra y pone en discusión tanto en el dialogo como en el argumento en sí mismo de la película la realidad y la transformación social de una ciudad como Medellín debido al crimen organizado, bandas criminales, violencia exacerbada y el narcotráfico como medio de vida que en la época eran comunes por las nuevas formas de entender el progreso y movilidad social con referentes como Pablo Escobar.

- La primera noche – Luis Alberto Restrepo (2003) y La Sirga – William Vega (2012)

Son filmes que desde dos miradas distintas apuntan a demostrar un componente particular de la violencia como lo es el despojo y el desplazamiento forzado de víctimas campesinas, son historias del desarraigo obligatorio de la tierra, por un lado (en La Primera Noche) es una pareja con un niño pequeño que deben migrar a la ciudad, y por el otro (en La Sirga) es una niña que se ha quedado sin su familia y debe buscar a un familiar para poder sobrevivir y sobrellevar la violencia.

- Perro come perro – Carlos Moreno (2008)

Desde la ficción plantea y distingue los patrones y conductas ya documentadas y desarrolladas por la historia de actores de la violencia como los sicarios, capos de carteles de drogas, entre otros. Es una película que junto con otras y series (como El Cartel de los Sapos (2008)), dilucida las formas de actuar, de relacionarse y vivir de las personas que hacían parte del mundo de los carteles de drogas de la época.

- Silencio en el paraíso – Colbert García (2011)

Relata un evento muy particular y una práctica frecuente en la primera década del presente siglo, las ejecuciones extrajudiciales por parte de ejército nacional a jóvenes de barrios vulnerables de las ciudades capitales o campesinos. Desde una historia individual narra el contexto de estos jóvenes en busca de oportunidades laborales que se ven envueltos en esta práctica violenta de un ente estatal.

- Siempre viva – Klych López (2015)

Es una historia basada en hechos reales, relata la toma y retoma del Palacio de Justicia (1985) desde la perspectiva de la familia de una de las víctimas desaparecidas. Engloba la forma de vida de la familia de clase media-baja en el centro de Bogotá, también muestra la lucha de las madres, padres y allegados de las víctimas y su disputa en busca de la verdad.

- Violencia – Jorge Forero (2015)

Es una película que desde el anonimato de los personajes quiere dar cuenta de la violencia en Colombia pero no desde los hechos violentos sino desde las formas de vida de algunos actores del conflicto. Quiere darle el carácter humano y abarcar los matices que puede tener una persona que es un jefe paramilitar o un secuestrado o un joven en busca de oportunidades, desde la objetividad quiere dar la posibilidad de observar las relaciones sociales y demás actividades de diferentes personajes que están enmarcados en la violencia en Colombia.

- Impunity – Holman Morris y Juan José Lozano (2010)

Es un documental que relata el proceso de paz entre el gobierno nacional de turno y los grupos paramilitares, muestra lo que las víctimas tuvieron que pasar en esta coyuntura nacional, las diferentes particularidades y acontecimientos, impunidad, revictimización, entre otras cosas que fueron aconteciendo en el proceso de la *Ley Justicia y Paz* (2005).

- Los rostros de la memoria – CNMH (2015) y No hubo tiempo para la tristeza – CNMH (2013)

Son dos documentales realizado por el CNMH que retratan las propuestas desde los movimientos de víctimas de diferentes zonas del país de reconstrucción de memoria de familiares, amigos y demás miembros de las comunidades, con el fin de visibilizar los hechos violentos y recordar de manera autónoma a quienes murieron, desaparecieron o fueron desplazados por la violencia.

- Nunca invisibles. Mujeres Farianas, Adiós a la Guerra (2018)

Es un documental realizado desde y por algunas mujeres exintegrantes de las FARC, muestra cómo eran las formas de vida y convivencia de las mujeres en combate, su experiencia particular como miembro de un grupo guerrillero, su experiencia al convertirse

en madres dentro del conflicto y su vida luego del *Acuerdo de Paz* (2016) dentro de las zonas de concentración y volviendo a la vida civil con sus familias.

Todos los filmes contienen cierta prioridad en narrar los hechos y reconocer que las víctimas son la población civil y terceros que no están en disputa (ideológica, por tierras, social, etc.). Son filmes que demuestran las formas y actores de violencia particulares y muy marcadas con unas dinámicas bien diferenciadas de la época seleccionada (de ahí la importancia de contextualizar el tiempo, espacio e historia) y que están representadas y se conjugan en las películas seleccionadas en su totalidad. Y son filmes que han tenido cierto reconocimiento en su año de estreno hasta la actualidad, además de ser filmes que tienen fácil recordación para el público y expertos que siguen el fenómeno de la violencia en las películas colombianas.

Las categorías que se utilizarán para el análisis semiótico de las películas serán las siguientes: En primer lugar serán los *datos básicos* de las películas (año, director, sinopsis, etc.), luego será la descripción de cada escena y los fotogramas seleccionados, siguiendo con el *percepto y la descripción del objeto percibo desde el campo y lenguaje cinematográfico*, prosiguiendo con los *signos icónicos* que se compone de cuatro elementos (*tipos, referentes, significante y significado*) y por último estará la *significación de la película, el discurso* que pretende dar la película relacionada con la realidad del país. Cada una de estas categorías son definidas en el capítulo correspondiente al análisis de los filmes.

CAPÍTULO 1. TIERRA DE FUEGO, Contexto Colombiano 1998-2018

La historia de Colombia que a continuación va a ser descrita empieza a mediados de los años de 1980, un momento álgido y difícil para todo el país, pero también de resiliencia y resistencia social. El final del siglo pasado se puede considerar como los años en donde todos los avances desde mitad de siglo pasado a nivel económico, laboral y social, se estancaron por el resurgimiento y recrudecimiento de la violencia (Arias, 2011), pero también fueron años en donde se abrió espacio al arte, la cultura y la resignificación de los saberes locales, campesinos y la unión como ciudadanos en contra de la clase dirigente (sin decir que hubo transformación real política y social).

Este ha sido un país en constante transformación en todos los aspectos como sociedad, una apertura global en cuanto a la economía, la comercialización de la cultura y el arte, exportación e importación de los saberes, música, teatro, cine y televisión; políticamente un ambiente de zozobra desde la época de la Violencia, polarización y grupos armados guerrilleros y paramilitares además del narcotráfico y corrupción eclipsaron cualquier tipo de intento por que la política sea por y para la ciudadanía. Intentos de acuerdos de paz, parapolítica y otros fenómenos se tomaron la vida diaria (Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, IEPRI, 2006); socialmente también existieron cambios fuertes al pasar de siglo en el país, nuevas formas de trabajo, tecnologías de la comunicación, migración y cambios demográficos intensos a causa de la violencia, movilización social por parte de “nuevos ricos”, entre otros factores; económicamente, la globalización, los TLC, las formas insurgentes de economía tomaron eco en el país y transformaron el mismo, además del desarrollo en infraestructura y modernización del campo y la ciudad fueron fenómenos que transformaron a Colombia desde mediados de los años de 1980 hasta nuestros días.

A pesar del impulso a la industrialización, la economía sigue dependiendo de la exportación de bienes primarios. Recientemente, las flores, el carbón, el café y el petróleo han dominado el sector de exportación oficial. La industria de las flores se ha beneficiado de las tasas decrecientes del transporte aéreo desde la década de 1980, las condiciones ideales del clima y el terreno, y de la abundante mano de obra dispuesta a trabajar por salarios bajos. (LaRosa y Mejía, 2014: 138)

Este contexto que posibilita una interpretación a partir de un análisis situado, se detalla a continuación:

Conflicto Armado y Política

El conflicto armado en Colombia a finales del siglo pasado tiene la particularidad de tener múltiples actores en furor y con un poder bélico sin precedentes, además de componentes económicos y paraestatales importantes, así pues, se considera necesario describir cuales son los actores en esta época y sus orígenes.

- Actores

Paramilitares

Desde sus inicios, el paramilitarismo ha estado de la mano con el narcotráfico, es decir, con los carteles y mafias que contrabandean, trafican y exportan drogas. El primer registro de estos grupos son en MAS (Muerte a Secuestradores). Su origen se da luego de que miembros del M-19 secuestraran a Martha Nieves, hermana de los narcotraficantes del Cartel de Medellín los “Ochoa Vásquez” a finales de 1981. Estos hermanos aportaron armas, dinero y hombres a disposición de Pablo Escobar y así conformar una célula fuertemente armada para buscar y asesinar a cualquier persona que apoyara o encubriera a la guerrilla. De esta manera, el modelo del MAS fue replicada en el Magdalena Medio para apoyar al ejército en los enfrentamientos contra las guerrillas de izquierda. Al MAS se le atribuye la bomba puesta a la periodista María Jimena Duzan y las frecuentes amenazas a dirigentes, periodistas y opositores, además de participar en el genocidio de la Unión Patriótica (Posada, 2016).

Luego de este grupo nacieron las Autodefensas de Puerto Boyacá, estas eran comandadas por Henry Pérez y el político liberal Pablo Emilio Guarín y posteriormente financiadas por Gonzalo Rodríguez Gacha y el Cartel de Medellín. A mediados de los años de 1980 este grupo paramilitar creó un “curso” en donde sus miembros de alta confianza eran entrenados por extranjeros para ser la guardia de los capos y de las autodefensas. Se constituyó como la experiencia piloto de los siguientes grupos paramilitares para enfrentar a las guerrillas y sentó las bases para las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (Martínez, 2013), de Magdalena Medio y las AUC lideradas por los hermanos Castaño (entrenados en este “curso”).

Las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá es conocida porque fue la organización criminal liderada por los hermanos Castaño a finales de la década de 1980, fue en un principio conocida como “Los Tangueros” debido a que fue en la hacienda despojada “Las Tangas” en Urabá, donde se formaron. La desmovilización del EPL fue un fuerte impulso para que este grupo fuera tomando fuerza y tomando territorio a mediados de 1990. Este grupo es conocido por crear “Los Pepes” (Perseguidos por Pablo Escobar) en alianza al Cartel de Cali, con el único fin de asesinar a Pablo Escobar, de hecho expertos especulan que fueron aliados del Bloque de Búsqueda del Estado para capturar a Escobar. Las

Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio surgieron luego del declive y la desaparición de las Autodefensas de Puerto Boyacá y reconfiguradas bajo el liderazgo de Ramon Izasa (IEPRI, 2006).

Luego de estas múltiples reorganizaciones y distribución de grupos aislados y al margen de la ley, junto con Mancuso, los hermanos Castaño organizaron los paramilitares como AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) con el paralelo de la creación de las CONVIVIR. Este último fue una iniciativa en el gobierno de Cesar Gaviria con el decreto Ley 356 de 1994, el cual estableció las condiciones para regular nuevos "servicios especiales de seguridad privada" que operarían en zonas de combate donde el orden público fuese precario. Y posteriormente reglamentadas por el Gobierno de Ernesto Samper Pizano que el 27 de abril de 1995, una resolución de la Superintendencia de Vigilancia y Seguridad Privada les otorgó a dichos nuevos servicios el nombre de Convivir. Se estima que esta superintendencia autorizó más de 414 Convivir en todo el país. Los miembros de estas tenían legalmente el derecho a portar armas y equipos de comunicación, de uso exclusivo de las fuerzas militares para proteger a sus comunidades y colaborar con la fuerza pública en la lucha contrainsurgente. Esta forma de seguridad es relevante para la consolidación de los grupos paramilitares debido a que bajo la fachada de las Convivir, las AUC expandieron sus redes criminales y fortalecieron sus nexos con las clases dirigentes (parapolítica), el narcotráfico y coordinación con el ejército y policía.

En 1997 se conformaron oficialmente las AUC y tomaron un gran crecimiento en la presidencia de Andrés Pastrana (1998-2002) tanto en territorio como en el actuar, las masacres y los asesinatos a población civil y guerrilleros. En su actuar se les atribuyen masacres como la de El Aro, Mapiripan, El Salado, Macayepo, entre otras múltiples y así mismo el asesinato selectivo de población civil (Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH, 2013). Las AUC como grupo conformado dejó de existir en 2006 con la desmovilización y la *Ley de Justicia y Paz*, pero los grupos paramilitares persisten hasta nuestros días con la conformación de las Bacrim (Bandas Criminales) y nuevos carteles como el Clan del Golfo entre otros.

FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo)

Los orígenes de las FARC, con ideales marcados de marxismo-leninismo y bolivarianismo, se fechan el 1964 luego del bombardeo a las que en ese entonces se denominaban las “Repúblicas independientes”, específicamente Marquetalia por orden del presidente Guillermo León Valencia, en donde se asentaban los grupos liberales y comunistas de autodefensas campesinas. Sus más representativos líderes son Jacobo Arenas, Manuel Marulanda, Raúl Reyes, Alfonso Cano, Timochenko, Pastor Alape, entre otros. Las formas de financiación de esta guerrilla son múltiples y se diversificó mucho más en la década de 1980 por la inclusión del narcotráfico y la exportación de drogas además de secuestros, minería ilegal, extorción, entre otros (CNMH, 2013).

Esta guerrilla en el año de 2016 finalizó sus actividades al firmar el Acuerdo de Paz con el gobierno de Juan Manuel Santos, de este acuerdo surgió el partido político Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común. Pero aunque este acuerdo pretendía el cese del uso de las armas por la totalidad de los miembros del grupo, es conocido por la sociedad que algunos exintegrantes de las FARC decidieron no acatar hacerse disidencia o integrar nuevos grupos armados por la falta de garantías o descontento por la implementación del acuerdo.

ELN (Ejército de Liberación Nacional)

En 1963 se conforma la “Brigada Pro Liberación José Antonio Galán” integrada por estudiantes colombianos que se habían educado en Cuba becados por el gobierno de Fidel Castro, son estudiantes del Partido Comunista Colombiano, Juventudes del Movimiento Revolucionario Liberal y Movimiento Obrero Estudiantil y Campesino: “El ELN (Ejército de Liberación Nacional) entró en escena en el departamento de Santander a comienzos de los años sesenta. La base del grupo fueron estudiantes universitarios insatisfechos, algunos de los cuales habían viajado a la Cuba de Fidel Castro” (LaRosa y Mejía, 2014: 116) El líder el luego ELN en ese momento era Fabio Vásquez Castaño, quien luego de unos años sería retirado por su actuar autoritario y violento contra desertores del grupo armado. Uno de sus miembros más importantes pero con poco tiempo en él fue Camilo Torres, el cura guerrillero que desde la teología de la liberación y una ideología marxista-cristiana pretendía hacer revolución, hasta el día de su muerte el mismo año que se unió a la guerrilla.

En la actualidad es uno de los grupos guerrilleros activos liderados por alias Gabino, realizan atentados a oleoductos, estaciones de policías y asesinatos selectivos en diferentes zonas rurales y urbanas del país. En los últimos años han intentado hacer negociaciones con diferentes gobiernos de turno pero al realizar actividades bélicas son disueltas.

M-19 (Movimiento 19 de Abril)

Como consecuencia de lo que los fundadores del movimiento consideraron como fraude electoral en las elecciones presidenciales de 1970 contra el entonces candidato Gustavo Rojas Pinilla, en 1974, estudiantes, intelectuales y miembros de la ANAPO crearon el grupo armado Movimiento 19 de Abril (M-19) que tenía como fin la democratización de la política con la realización de una constituyente más amplia y plural. Entre sus líderes se encontraban Jaime Bateman, Carlos Pizarro, Iván Marino Ospina, Álvaro Fayad, entre otros.

La particularidad de esta guerrilla era que su espacio de actividades era la ciudad, en particular Bogotá fue una ciudad en donde el grupo realizó múltiples actividades como el robo de la espada de Bolívar, la toma de la embajada de República Dominicana y la toma del Palacio de Justicia.

La toma de la embajada se realizó el miércoles 27 de Febrero de 1980, a las 11:30 a.m. Un grupo de hombres y mujeres, incursionaron en la sede de la Embajada de República Dominicana, con el objetivo de realizar un asalto armado, que correspondía con la Operación Democracia y Libertad, liderada por el Comandante Uno, Rosenberg Pabón (Narvaez, 2012: 142).

Esta guerrilla se desmovilizó en 1990, se convirtió en un partido político luego fragmentado y por ultimo su mayor logro, la configuración de una nueva constitución en 1991.

Carteles de droga

En las décadas de 1980 y 1990 uno de los actores más importantes y transformadores de la realidad social fueron los carteles de drogas, se caracterizaban por principalmente exportar a diversos países marihuana y cocaína de forma masiva además, secuestraban, realizaban atentados y lavaban dineros con la compra de predios, autos, propiedades y dejando dinero en cuentas en el extranjero. Uno de los más importantes carteles fue el de Medellín liderado

por Pablo Escobar y Gonzalo Rodríguez Gacha, este cartel se caracterizó por su lucha frontal contra los gobiernos de turno y la compra o amenaza a políticos influyentes, además de su fallida incursión a la política del país. El siguiente cartel es el de Cali liderado por los hermanos Rodríguez Orejuela y Helmer Herrera, este cartel realizaba las mismas operaciones y actividades que el cartel de Medellín y sus operaciones estaban principalmente en Nueva York.

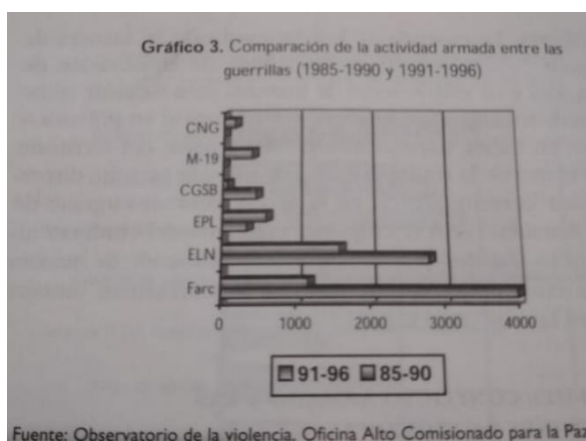
La década del setenta señala la finalización del ciclo de la marimba e inicio del ciclo de la coca. Los narcotraficantes antioqueños construyen relaciones en Estados Unidos, y van creando el núcleo antioqueño que dará origen al cartel de Medellín. Este cartel en dos décadas se apodera del negocio del narcotráfico a nivel mundial, mediante el control de toda la cadena productiva de la cocaína (Medina Gallego, 2012: 14).

Estos dos carteles en un principio tenían alianza y consenso de rutas pero a finales de 1980 esta relación se rompió. Existen varias teorías sobre la guerra entre carteles, una es que el cartel de Cali dijo a la policía sobre un cargamento de droga del cartel de Medellín y la otra teoría es sobre un lío de faldas entre hombres de confianza de ambos bandos lo que desencadenó atentados con carros bomba y operaciones para asesinar a sus capos. Luego de los años y tras la muerte de Escobar a mediados de 1990, la ruptura y captura del cartel de Cali, tomó fuerza un nuevo cartel, el del Norte del Valle conformado por exintegrantes del cartel caleño liderado por Wilber Varela, Diego Montoya, Orlando Henao y Juan Carlos Ramírez Abadía, éste se desarticuló de la misma forma que los anteriores carteles a mediados de los 2000 con la captura de algunos de sus miembros y la muerte de otros (LaRosa y Mejía, 2014).

1. Evolución de conflicto

Desde 1985 los grupos guerrilleros aumentaron significativamente su ocupación territorial en múltiples espacios del país en el campo y también comenzaron a tener células en ciudades importantes del país, todo este tránsito y transformación duró un aproximado de 10 años según los autores e investigadores del conflicto de la siguiente manera:

En primer lugar diversificaron los asentamientos rurales y urbanos, esto debido a un nuevo propósito estratégico y la resignificación de los ideales o la perdida de los mismos para tomar más terreno; en segundo lugar, las guerrillas empezaron a tener influencia en el plano de lo político local de forma indirecta con los hostigamientos, asesinatos y compra de concejales y alcaldes locales o regionales; en tercer lugar, con el nacimiento de nuevas economías y formas de financiamiento dadas por el narcotráfico y el cultivo ilícito, crecieron y se fortalecieron las guerrillas y por consiguiente se recrudeció y tuvo mayor intensidad el conflicto armado (CNMH, 2013).



Fuente. Observatorio de la violencia. Oficina Alto Comisionado para la Paz

Las zonas de expansión más importantes para las guerrillas fueron:

- Magdalena Medio - Caribe
- Urabá Antioqueño - Casanare
- Sur del Cesar - Arauca
- Sabana de Córdoba - Putumayo

Zonas de expansión del paramilitarismo:

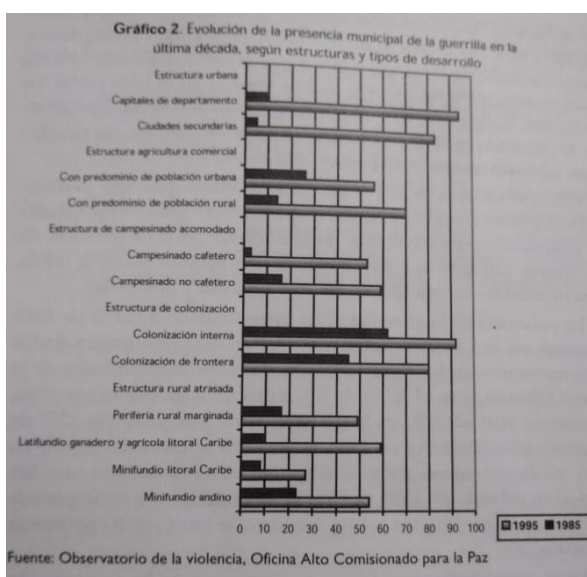
- Magdalena Medio - Puerto Boyacá
- Córdoba - Urabá Antioqueño
- Piedemonte Llanero

(Arias, 2011: 230)

La fuerza y fortalecimiento del paramilitarismo, como bien se describió páginas atrás se dio en el momento en que los gobiernos locales y regionales aceptaron y promovieron las

Convivir, lo cual generó complicidad táctica y explícita de las Fuerzas Armadas estatales en el actuar de los grupos paramilitares y además el financiamiento por parte de las mafias y los carteles junto con grupos de las elites locales, ganaderas y rurales.

En primer lugar, el paramilitarismo, entendido como grupos armados no estatales que reciben el apoyo —tácito o explícito— de poderes locales, regionales o nacionales, tiene una larga tradición en el país. Ya en la época de la Violencia, liberales y conservadores, en diferentes departamentos, habían auspiciado la creación de bandas armadas. En los sesenta, como ya se dijo, el respaldo vino del propio jefe del Estado, que creyó oportuno armar al campesinado. En segunda medida, lo que supuestamente comenzó siendo una propuesta de carácter local y defensivo se convirtió, debido a su vinculación con los dineros de la mafia del narcotráfico y al apoyo de influyentes sectores, en un proyecto mucho más ambicioso y siniestro (Arias, 2011: 231 -232).



Fuente. Observatorio de la violencia. Oficina Alto Comisionado para la Paz

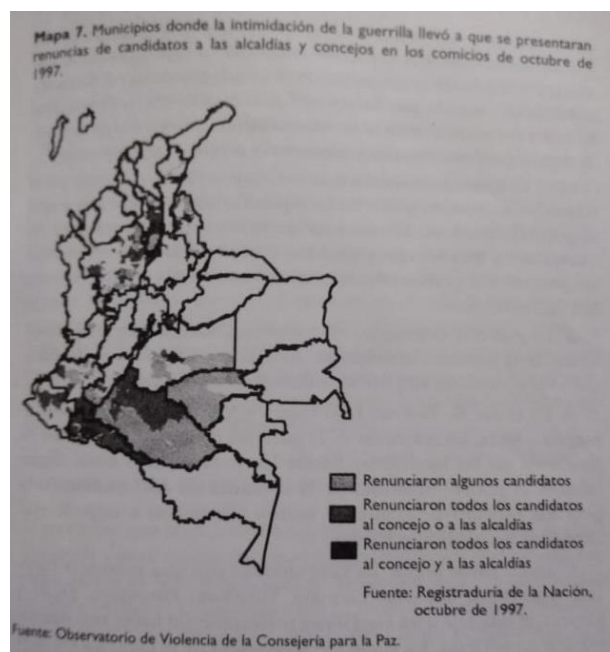
En cuanto a estadísticas y números, en la década de 1980 hubo más de 2 millones de desplazados y más de 3 mil secuestrados entre sociedad civil, empresarios, fuerza armada y políticos, esto quiere decir que los cambios demográficos fueron notables y las ciudades se convirtieron en refugio para los campesinos desplazados. Pero de la misma manera ambos bandos se lucraron de gran forma, las FARC tuvieron en estos mismos años un aproximado de 470 millones de dólares en ingresos, mientras que los

paramilitares más de 200 millones de dólares (CNMH, 2013).

2. Particularidades entre guerrillas, paramilitares, ejército y Estado

La intimidación fue una herramienta muy usada por todos los actores de la violencia para entrar a la política y tener influencia en la toma de decisión en zonas rurales y locales alrededor del país en donde existió poca participación del gobierno central. En las regiones de participación directa de los grupos armados éstos elegían alcaldes, concejales, decidían sobre los planes de ordenamiento y la repartición de los dineros dados por el gobierno. Todo esto desde el miedo, asesinatos a contradictores, secuestros y demás formas de amedrentar y romper el tejido social.

Este fenómeno en la política a nivel local dio paso a la creación de las nuevas elites regionales, “los señores de la violencia”, los carteles, la parapolítica y el narcotráfico además de las guerrillas dueñas de municipios que generaron una idea de una sociedad sin ética la cual estaba segmentada, particularizada y en algunas regiones olvidadas, dejadas a la deriva y tomadas por la violencia (IEPRI, 2006).



Fuente. Observatorio de la Violencia de la Consejería para la Paz

Una ventana de estabilidad y esperanza se abrió cuando llegó el año de 1990 y el siguiente 1991 con la constituyente y la apertura democrática a todos los sectores sociales y políticos. Esta nueva oportunidad para el cambio tenía como fin la apertura democrática y la intensión de revivir y fortalecer una democracia resquebrajada y débil por la violencia de los años anteriores. Es claro pensar que tuvo algunos logros como la inclusión al mercado laboral, políticas particularizadas para las minorías y las mujeres, aumento del promedio de vida, ampliación de derechos y libertades (naturaleza como sujeto de derechos), participación de las mujeres en la vida política y un nuevo principio de unidad nacional en donde el pluralismo, la diversidad cultural, étnica, religiosa, política, entre otros, tenía el papel más importante: “En el caso colombiano, la Constitución fue el resultado de un esfuerzo desplegado por numerosos actores sociales, en el que las minorías tradicionalmente excluidas desempeñaron un papel protagónico,

moldeando un proyecto de nación en principio mucho más representativo” (Arias, 2011: 247).

Fue un momento en donde el Estado era de todos los ciudadanos y por todos los ciudadanos, así pues, el espíritu participativo impulsado por la nueva constitución ha permitido que la sociedad civil, más consciente acerca del papel que puede desempeñar, asuma un mayor protagonismo en la búsqueda de soluciones a sus problemas. De esta manera diferentes sectores sociales hasta entonces atados al bipartidismo, comenzaron a explorar nuevos caminos en forma autónoma. Es lo que se observa en el proselitismo de un gran número de organizaciones muy variadas, las cuales a través de múltiples iniciativas tomadas desde “abajo” han contribuido a la búsqueda de la paz y del desarrollo social.

Este esfuerzo por restablecer la paz y mantener una unidad democrática se vio opacado por la dura realidad a nivel social. Por un lado, la pobreza cada vez aumentaba (el 60% de las personas del país estaban en condición de pobreza según el Banco Mundial), aumentaba la exclusión social y marginación de la población en condición de desplazado (Arias, 2011). Por otro lado en temas de la educación, cada vez se veía más la brecha entre la educación pública y la educación privada, además de eso existía mayor deserción por parte de estudiantes tanto de primaria como secundario. En cuanto a la economía, el modelo neoliberal se arraigaba mucho más en el pensamiento de la clase política dirigente lo cual generó una destrucción masiva del campo y, junto con el narcotráfico, la gran industria, los carteles, las guerrillas y los grupos paramilitares, el sector rural y el campesinado se volvió mucho más precario, se les despojó de sus tierras y los grandes terratenientes se apropiaron de estas.

Bajo la influencia de los organismos internacionales y de las principales potencias, comenzando por Estados Unidos, se aceptaron una serie de medidas orientadas a fomentar las privatizaciones, a desregular la economía, a eliminar todo tipo de trabas que impidiera el libre mercado. Todo ello implicaba una reducción del Estado, considerado, desde la perspectiva neoliberal, como un obstáculo para el libre desarrollo de los pueblos. Si bien la economía colombiana se ha desarrollado, el neoliberalismo afectó, como en el resto del continente, a los sectores populares (Arias, 2011: 264).

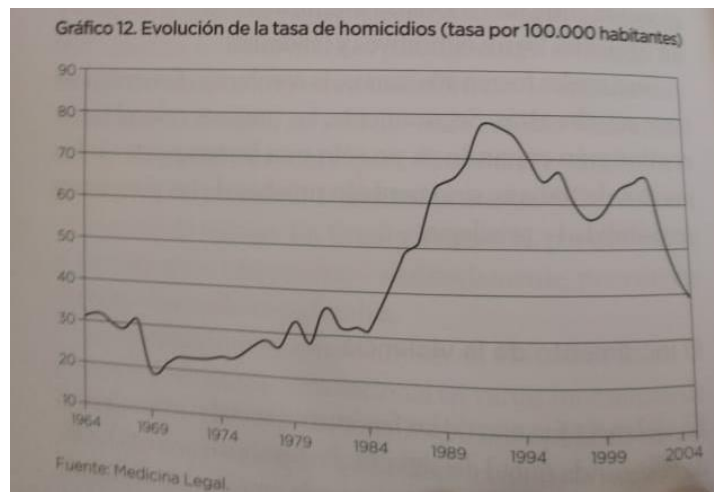
Luego del intento fallido por construir una democracia sólida, en la presidencia Samper que, entre otras cosas fue salpicada por escándalos con los carteles de drogas debido a los rumores de financiación de su campaña presidencial por el cartel de Cali, las FARC empezaron a tener mucho más terreno y además se les dio el carácter de “fuerza beligerante” por los secuestros a dirigentes políticos lo cual les generó una ganancia política importante. Por otro lado Estados Unidos metían presión a

Fuente. Medicina Legal

los gobiernos de turno en el país con la lucha contra las drogas, llegando así al Plan Colombia entre Pastrana y Clinton en donde en gobierno norteamericano financiaba el ejército colombiano para terminar con los grupos guerrilleros pero no para construir sociedad o políticas sociales (IPEPRI, 2006).

Y para continuar con el declive de la democracia en los años de 1990, el presidente Andrés Pastrana tampoco logró grandes avances para consolidar la paz y la democracia en el país. Su intento fallido y renombrado de diálogos con las FARC (diálogos del Caguán) y los actos desproporcionados tanto de los paramilitares como de los grupos guerrilleros con masacres, asesinatos, secuestros, etc. generaron el completo rompimiento de la democracia en el país. En números, a mediados de los años de 1990 los asesinatos por cada 100.000 habitantes eran de 94, esto quiere decir que en promedio 25.000 personas eran asesinadas por año (Arias, 2011).

Para iniciar el nuevo siglo, el presidente de 2002 a 2010 fue Álvaro Uribe Vélez, su promesa (la seguridad democrática) tenía un único objetivo, la guerra contra la insurgencia, junto con lo ocurrido en Estados Unidos el 2001 (el atentado a las Torres Gemelas) generó que a nivel internacional todo grupo subversivo ahora tenía la condición de ser terrorista, de esta manera se justificó el aumento en el pie de fuerza para la guerra en las zonas en donde más álgido del conflicto con las guerrillas. Por otro lado en la presidencia Uribe los grupos



paramilitares se desmovilizaron bajo la Ley de Justicia y paz que tenía como fin, poder reparar y reconstruir el conflicto, con el reconocimiento de los líderes y cabecillas de los delitos que cometieron. Pero según algunos autores esto solo genera impunidad y nunca hubo reparación debido a la extradición o fallecimiento de aquellas personas que tenían información valiosa (CNMH, 2012).

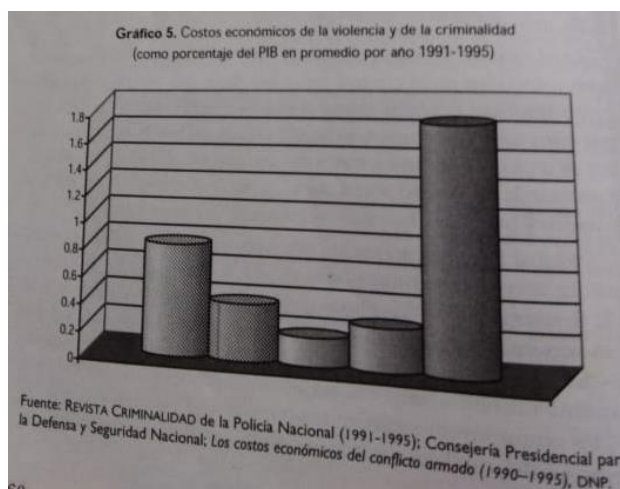
La presidencia de Uribe siempre ha sido cuestionada por las formas en que llegó a imponer justicia y las formas en que llegó al poder. Algunas de las críticas y cuestionamientos que se le hacen es sobre los mal llamados falsos positivos o ejecuciones extrajudiciales en las que, con el sentido la seguridad democrática, a los militares se les pedía cuotas y números en alza de bajas en el conflicto, esto generó que los soldados desde los rasos, hasta los comandantes, tomaban jóvenes o personas campesinas, las asesinaban y las hacían pasar por guerrilleros, esto generó una grave descomposición moral y ética al justificar todas estas bajas y los asesinatos de personas inocentes como parte del conflicto armado.

Los más de dos mil civiles inocentes asesinados por la Fuerza Pública, acusados de ser guerrilleros —«falsos positivos»— con el fin de demostrar «resultados» y de paso cobrar las recompensas que ofrecía el Gobierno por exterminar a los «terroristas», son ejemplos —vergonzosos ejemplos— de la profunda descomposición moral que reina entre muchos representantes del Estado, poco dados en reparar en las consecuencias que se derivan de semejantes actos. (Arias, 2011: 275)

Otros de los cuestionamientos que se le hacen a la presidencia Uribe es la financiación y la complicidad de políticos con grupos paramilitares, además del uso de un aparato del Estado como lo era el DAS para chuzar o interceptar las comunicaciones de opositores y la obstaculización del gobierno a las cortes del país. Es cierto que a nivel de orden público la presidencia Uribe dio garantías en cuanto al debilitamiento de las guerrillas, pero a nivel social y económico cada vez a el país estaban más estancada, crecía el número de personas en condición de pobreza e indigencia, junto con el desempleo, el desplazamiento y el despojo de tierras a campesinos y el favorecimiento a los grandes empresarios y terratenientes en la tenencia de tierras y la extracción de minerales.

Economía

En cuanto a la economía, el país está partido en dos, por un lado estaban las economías subversivas nacientes con el narcotráfico, los carteles, la exportación de drogas, los cultivos de uso ilícitos y el rentable uso de secuestro como forma de financiamiento y, por otro lado, estaba la industrialización del campo, las nuevas tecnologías, la apertura económica y la transformación y masificación de las formas de consumo de las personas. De esta manera, en primer lugar se hablará de las economías subversivas y en segundo lugar, de las nuevas formas de consumo y la industria (LaRosa y Mejía, 2014).



Fuente. Revista Criminalidad de la Policía Nacional (1991 - 1995): Consejería Presidencial para la Defensa y Seguridad Nacional; Los costos económicos del conflicto armado (1991 . 1995), DNP.

1. Economías subversivas, cultivos de uso ilícitos

En primer lugar es importante decir que la mayor parte de los recursos o una buena parte de ellos en las últimas dos décadas del siglo pasado y principios de este se fueron o estaban destinados a combatir y fortalecer la confrontación entre el estado, es decir el Ejército y las guerrillas (Otero Prada, 2016).

En cuanto a las particularidades de la economía es importante decir que las extorsiones y los secuestros a empresarios, grandes terratenientes opositores, campesino, políticos, etcétera, se volvió una forma muy rentable de todos los lados de la guerra para financiarse; junto con lo anterior, el despojo de tierras, mayormente en zonas como el Guaviare, Caquetá y Putumayo, y el uso de estas para los cultivos de uso ilícitos, la transformación y la consecuente exportación y consumo de drogas, volvieron al país como el número uno en este rubro gracias a los carteles (que cada vez tenían más poder y acumulaban grandes fortunas) (Arias, 2011). Se considera que la comercialización de la coca dejó ganancias a los carteles de aproximadamente 2000 millones de dólares anuales.

2. Industria y consumo

En los años de 1980 y 1990 los procesos socioeconómicos se vieron estancados debido a las nuevas formas de corrupción y la apropiación de dineros para el desarrollo de poblaciones por parte malos políticos y los carteles junto con los grupos guerrilleros; un ejemplo de esto es la falta cobertura de agua potable en la zonas rurales. Otras de las razones por las cuales se estancó la economía y el desarrollo de las poblaciones rurales fue la expansión y la urbanización del país, además, el olvido de otras zonas aisladas impidió que la sociedad y el país en general, tuvieran un desarrollo homogéneo (Posada, 2016).

Algunos de los factores de transformación económica y de consumo son: el aumento en la compra y el uso de vehículos para transporte masivo y particular, el uso de textiles de algodón por parte de la totalidad de la sociedad, el uso de gas natural casi la totalidad de las zonas urbanas y un considerable aumento en zonas rurales (Posada, 2016).

Social

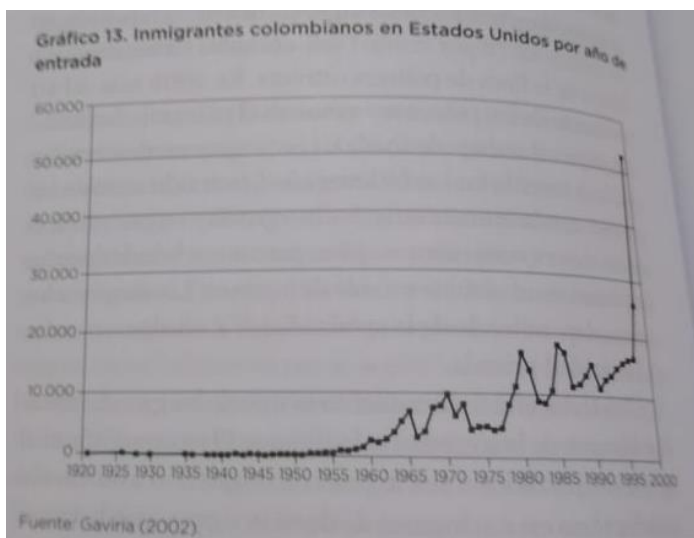
1. Trabajo, Desigualdad y escolaridad

En políticas sociales el balance fue claramente negativo. En un país en el que casi la mitad de su población vive en condición de pobreza (es decir todo hogar compuesto por 4 personas con ingresos inferiores a 1'100.000 pesos mensuales el equivalente a unos 600 dólares aproximadamente) (Departamento Administrativo Nacional de Estadística, DANE), a la que se suma un 15% sumidos a la indigencia. Además, la pobreza va de la mano de altas tasas de desempleo e informalidad laboral, como lo plantea Arias, en el nuevo siglo, por lo menos el 50% de las personas que trabajan o que dicen tener un trabajo lo hacen de manera informal, y para agregar, los trabajadores se encuentran privados de cualquier tipo de protección social. El gobierno frente magnitud de dichos problemas desarrolló políticas paternalistas que no tenían como objetivo atacar el origen del problema. En los planes del Gobierno de Uribe no figuró una lucha profunda contra la desigualdad social (Arias, 2011).

En cifras, el desplazamiento y la migración para finales de siglo era de por lo menos 200.000 desplazados en promedio al año desde 1999 hasta 2012. En 1995 solo 35 municipios eran víctimas de expulsiones y desplazamiento, para el año 2002 este número se incrementó hasta 900 municipios. Para el 2008, había por lo menos 3,5 millones de desplazados en el país y de estos, por lo menos el 95% tenían ingresos inferiores a la línea

de pobreza y, para el mismo año el 40% de las personas que estaban en condición de extrema pobreza eran desplazados (CNMH, 2013).

El fenómeno de la violencia generó una migración masiva a países vecinos, en especial Estados Unidos, que desde inicios de los años de 1980 empezó a recibir de forma abrupta miles y miles de personas en condición de desplazamiento o desempleados con necesidad



Fuente. Gaviria (2002)

de sostener a sus familias, esto generó una ayuda y alivio familiar pero así mismo la desintegración de ella y ruptura del tejido social colombiano (Posada, 2016).

no todo lo acaecido en finales de siglo y comienzos de los 2000 fue malo, en cuanto a la educación la alfabetización a principios del siglo era de un 93% en el país, similar al de toda América Latina. La convergencia social iba en aumento a pesar de las divergencias de ingreso por habitante. Todo esto debido a las luchas populares y locales y la resistencia de las comunidades para subsistir y sobresalir. En los años de la década de 1970 la escolaridad aumentó considerablemente tanto en primaria como en secundaria pero los siguientes 10 a 15 años se estancó por la disminución en el gasto público y el traslado de obligaciones en educación en el Ministerio, mientras que el gasto público para la guerra iba en aumento. Nuevamente en 1990 la educación volvió a florecer, aumentó la tasa de escolaridad y gracias a la descentralización y la distribución de poderes y toma decisiones a nivel regional la escolaridad en zonas rurales fue en aumento. Esto no fue voluntario, todo fue reformas constitucionales pedidas y ganadas por la sociedad, por ejemplo: el 10% del presupuesto nacional fue, gracias a estas reformas, para la educación y se priorizó el gasto social (Posada, 2016).

Pero gracias a la corrupción y la apropiación de dineros del Estado por parte de terceros la educación sigue siendo precaria. En Colombia los recursos invertidos en dotación física de

las escuelas y colegios son, en algunos casos insuficientes y en otros, en zonas rurales, inexistentes. Además los incentivos a los docentes no premian el buen desempeño en el aula de clase o aprendizaje de los alumnos.

2. Distribución

Para hablar de la distribución de la riqueza en el país es necesario tener en cuenta que desde siempre las élites políticas y sociales han tenido la mayor parte de la riqueza. A partir de los años de 1980 la distribución y la desigualdad ha ido en aumento, según el coeficiente de Gini la desigualdad ha estado siempre por encima del 0.5 y aunque a mediados de los años de 1990 este porcentaje disminuyó no lo hizo de forma significativa, esto quiere decir que el país es altamente desigual y que la mayoría de los dineros se quedan en pocas manos.

Ahora bien la brecha salarial entre mano de obra calificada, es decir, con estudios técnicos, tecnológicos o universitarios y, la mano de obra no calificada, con una escolaridad inferior a la universitaria fue haciéndose cada vez más notoria debido a la especialización de funciones en la industria y los trabajos urbanos, junto con el cambio tecnológico acelerado, la apertura al mercado mundial y la globalización (Posada 2016). Aun así



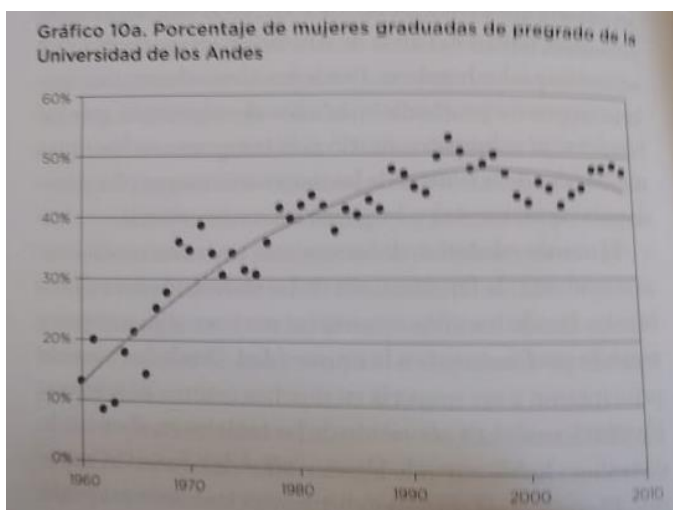
Fuente. Londoño, Juan Luis. Distribución del ingreso y desarrollo económico. Bogotá, TM Editores, 1995. y CEPAL

la oferta a trabajadores con educación superior y/o tecnológica fue limitada, esto por ende, generó una mayor informalidad en el trabajo o mala remuneración dado que los empresarios y los dueños de las grandes empresas podían decidir sobre el salario de los trabajadores apurados por un empleo.

3. “Revolución Femenina”

La revolución femenina fue probablemente la transformación más importante de la sociedad colombiana durante la segunda mitad del siglo XX, se hizo evidente entre otras

cosas, en la generalización del uso anticonceptivos modernos, es decir, la autonomía de la toma de decisión de la mujer sobre su cuerpo, el progreso educativo y la rápida irrupción de la mujer en el mercado de trabajo. Las expectativas y aspiraciones de la mujer se transformaron por completo, ya para finales de siglo pasado, como bien lo expresa Leonor Montoya, entonces presidente del Banco de Colombia (En Posada, 2016), ya no se encontraban mujeres que pedían y soñaban únicamente con casarse, tener una familia y no salir a trabajar, al contrario eso permitió y les dio independencia económica y logros en educación superior.



Fuente. Universidad de Los Andes

años de educación que los hombres (el sobrepaso ocurrió más temprano las zonas rurales) (Posada, 2016).

La revolución femenina se expresó claramente en la educación en cuanto que desde mediados de los años de 1980 las mujeres ya tenían 5,5 años de educación en promedio, es decir, los mismo que los hombres. Y para 2005 tenían 8,3 años de educación, en promedio 0,3 años más que los hombres, esto quiere decir que, las mujeres tienen en promedio más

Otra de las manifestaciones más importantes de la revolución femenina en Colombia fue la inserción laboral en dónde, en primer lugar, las mujeres que se graduaban de pregrado en las universidades eran casi el 50% de los graduandos para inicios de siglo. Además, el porcentaje de mujeres que participaban en el ámbito laboral era casi del 85% debido parcialmente a la crisis económica que el país cruzaba al finales de siglo, pero aun así las mujeres en el trabajo llegaron para quedarse (Posada, 2016).

En términos generales la revolución femenina fue el resultado de una transformación cultural y social de una dinámica de refuerzo mutuo entre las renovadas aspiraciones de la mujer y sus presidentes logros educativos y laboral

Cultura

1. Costumbres

Según varios autores las principales coyunturas y cambios culturales en la temporalidad estudiada son: 1980 a 1985 y de 1989 a 19891. El primer grupo de fechas es relevante debido a las negociaciones con las guerrillas las cuales produjeron euforia a nivel social, además de esto hubo un choque y paranoia social con el ataque al Palacio de Justicia, junto con la normalidad y la rutinización de la violencia del narcotráfico es una rurales del país. El fenómeno del narcotráfico generó una adopción de nuevos valores y costumbres. Conseguir mucho dinero, gastarla y mostrarla se convirtieron en metas de vidas usuales. Las viviendas se hicieron suntuarias, la estética urbana cambio y los consumos se dispararon. Junto con esto la satisfacción por la prosperidad más o menos ilegal y el ascenso social generaron una aceptación social de la corrupción y el delito como medios de vida factibles (Posada, 2016).

Entre 1989 y 1991 el Gobierno logró junto con las desmovilizadas guerrilleros del M-19 hacer una Constitución en 1991, lo cual dio esperanza para la transformación de las relaciones entre el Estado y la ciudadanía pero, al ver que la violencia, el narcotráfico y la parapolítica hacían parte todavía de la vida social, en los sectores urbanos de la sociedad se fue perdiendo el espíritu revolucionario y la resignación y la “despolítica”, es decir, la pérdida de identificación de identidad por parte de la sociedad civil a los partidos políticos se volvió el nuevo y único ambiente (Posada, 2016).

A esta nueva atmósfera de alienación y perdida del interés se le suma “el triunfo del hedonismo”, es decir la satisfacción y el placer de las necesidades inmediatas, de las necesidades diarias. Empezó el consumo masivo de moda, arte, alimentación y la masificación de la industria y la cultura pop. Junto con esto. las lógicas y los ritmos de vida de la ciudad fueron cambiando, el amo y señor ahora es el tiempo, la inmediatez y rapidez de las relaciones sociales junto con la banalidad de las mismas hicieron además que el individualismo fuera la nueva forma de vivir en sociedad .

2. Medios de comunicación

Para hablar de los medios de comunicación es pertinente decir en primer lugar, que varios ex presidentes antes de serlo eran dueños de periódicos antes de que llegara a la televisión y el internet. Así pues, los medios por donde las élites económicas, sociales y políticas se informaban era el periódico. Los medios más importantes del siglo pasado eran *El tiempo* y el semanario *Semana* (LaRosa y Mejía, 2014). Con la entrada del internet, la televisión y las nuevas tecnologías, en 1995 los medios de comunicación impresos cambiaron sus dueños a grandes conglomerados financieros, eso les dio la posibilidad de diversificarse en plataformas virtuales y continuar con la difusión en físico.

En cuanto a la televisión, los primeros programas o canales se originaron a finales de los años de 1950 e inicios de los años de 1960 desde el gobierno de turno, en principio la idea era la propaganda política e institucional y programas educativos. Con el tiempo se fue agregando arte y literatura junto con la recreación de novelas que antes se escuchaba en radio, esto lleva como nombre el teleteatro. La primera telenovela nació en 1962 esta pretendía dar una noción del país, el cual acercaba a las diferentes regiones y las personas conocían de esta manera el largo y ancho del país.

Las telenovelas tenían un fin específico, recrear los sueños populares de las diferentes regiones, la igualdad social, el amor ganándole al dinero, la sinceridad y el esfuerzo, la lealtad y la solidaridad, entre otros. Todo eso eran representaciones de la desigualdad social y del sueño popular de la transformación y mejoramiento regional y local. Para 1998 los canales de televisión oficiales del país serían dos, estos ya no eran del Estado sino de empresas privadas (RCN y Caracol), con esto aumentaron las telenovelas, los programas de concurso, y variedad, las transmisiones espectaculares de grandes eventos, concursos de belleza campeonatos deportivos, y más series internacionales mexicanas o estadounidenses. Los noticieros se volcaron al espectáculo, cada vez más sensacionalistas y menos analíticos, los programas culturales y políticos, así como los programas infantiles, se redujeron y perdieron calidad.

La televisión llegó a Bogotá con gran algarabía en junio de 1954. Como la radio veinticinco años antes, la televisión cambió las dinámicas sociales de los hogares colombianos. Según el periodista y crítico social Óscar Collazos, “Los hogares colombianos ubicaron la televisión en la sala antes que en el dormitorio. Allí se ofrecía la posibilidad de unidad familiar sin

conversación, las familias podían comer juntas sin sentarse a la mesa e ‘informarse’ sin leer el periódico”. La nueva tecnología forzó los cambios dentro de los hogares, pero también les enseñó imágenes de otros lugares a los colombianos que jamás habían viajado fuera de su ciudad o región (LaRosa y Mejía, 2014: 190).

La televisión fue tomando un papel más de entretenimiento que de información y de esta manera logró hacer lo que una vez la radio hizo con la radionovela: reunir a las familias a cierta hora del día para ver un programa que los sacara de la realidad de sus días. Paralelo a esto, en los años 90, con la violencia de proporciones gigantes, las personas empezaron a consumir masivamente la televisión debido un poco al miedo fundado en las noticias y actos de terror de grupos criminales; De esta manera la radio volvió a retomar el carácter informativo estando desde las horas de la mañana en las que la gente se despertaba, contando las noticias del día anterior, hasta la noche con la noticia que ocurrieron en el desarrollo del día, es decir, era el compañero de las rutinas de las personas.

Cine

El consumo de cine en la segunda mitad del siglo pasado tuvo su auge en los años de 1960 con casi 70 millones de asistentes a teatros y salas de cine, pero con la llegada de la televisión a color, el cine se estancó y, mientras que en 1982 había 66 millones de visitantes, para el 2000 hubo menos de 20 millones, esto generó el cierre de teatros, alzas en los precios y, para ese entonces sólo 51 municipios contaban con salas de cine (Ministerio de Cultura, 2015). El tipo de cine que más se consumía era el mexicano y estadounidense, pero al pasar los años en el cine mexicano fue perdiendo fuerza, mientras que el estadounidense con su capacidad financiera, de producción y su ingenio para llegar a todo tipo de públicos, hizo que se volviera el más consumido. Aunque el cine europeo llegó a convertirse en un cine de autor, un cine de culto y con exigencias argumentativas y estéticas muy particulares (Posada, 2016).

Los años mozos del cine nacional fueron los años de 1970 y 1980 en donde los consumidores de este tipo de arte se aglomeraban en cineclubs en las ciudades principales del país (Cali, Bogotá o Medellín), algunos de los nombres más recordados de ese tiempo son Luis Ospina, Carlos Mayolo y Andrés Caicedo (Ministerio de Cultura, 2015). Aunque también es cierto que el cine más taquillero que se hizo en Colombia fue la comedia

convencional retoma de la televisión, y por otro lado los directores más arriesgados y con mayor calidad realizaron películas que retrataron el conflicto armado, la violencia y la vida precaria. Iniciativas como FOCINE o la Ley de cine, más recientemente, incentivo la creación de audiovisuales a nivel nacional con financiación en producción y distribución de las películas, pero además permitió el uso de espacios a nivel nacional para la realización de las mismas y la colaboración con productoras internacionales (Ministerio de Cultura, 2015).

Memorias individuales

Para complementar lo establecido y encontrado en la literatura y la vista de los expertos, se cree necesario que, al ser una investigación que tiene consigo un componente importante en cuanto a la memoria colectiva, se le pregunte a diversas personas que estuvieron y tenían la mayoría de edad en las décadas de 1990 y 2000 y fueran testigos de diferentes sucesos y que vivían en la ciudad de Bogotá. De esta manera se realizará una confirmación de las sensaciones, vivencias y experiencias de ciudadanos que padecieron o fueron testigos de la compleja realidad del país, previamente retratada.

Dentro del relato de la mayoría de las personas entrevistadas existen momentos o situaciones puntuales que rememoran con facilidad debido a lo fuertes que fueron esos momentos para los jóvenes y en general la sociedad de esa época. Como se puede retratar con bastante elocuencia en una de las entrevistas realizadas:

Basta con recordar hechos como los carros bomba en Bogotá en sectores populares y de comercio como lo son: el Barrio Quirigua (gente humilde), el Centro 93 (sector de comercio de clase alta), la Torre Colpatria (centro de operaciones financieras y de gran afluencia de público de todos los estratos económicos), la bomba al Edificio del DAS y en la Calle 57 con carrera 7 (con miras a dar muerte al director del DAS de esa época, general Maza Márquez), el carro bomba a las instalaciones de El Espectador (prensa escrita donde perdió la vida Guillermo Cano), una bomba de altimetría a un avión de Avianca (allí perdió la vida un conocido de mi papá). Estos dos últimos fueron como a finales de los 80's. Estos atentados bomba también se realizaron en Medellín y Cali. Salir a la calle en los 90's era inquietante. La inseguridad y la zozobra nos rondaba a la vuelta de la esquina. Las requisas y retenes eran el pan de cada día. No se sabía en manos de quién podías caer ya que muchos retenes eran realizados por delincuentes y los aprovechaban para asesinar contrincantes, para robarte tus

pertenencias o simplemente para intimidarte (C. Correa, comunicación virtual, 18 de Marzo de 2020).

El paramilitarismo, los carteles de droga, los atentados con bombas, entre muchos otros elementos, eran el día a día de la sociedad urbana, que por mucho tiempo no había sentido en rigor de la guerra tan de cerca, se habían convertido ahora en los testigos en primera persona de este tipo de hechos que antes solo veían por televisión:

Recuerdo que al inicio de los 90s la violencia se había recrudecido y estábamos inmersos en una espiral incontrolable de asesinatos y terrorismo, el narcotráfico que ya había infiltrado todos los estamentos de la vida nacional, trató de arrodillar al Estado a punta de bombas y asesinatos selectivos, esto hizo inviable la vida en el país y se presentó una gran migración de colombianos a lo largo de toda la década hacia Venezuela, Estados Unidos y España principalmente, explotaban bombas continuamente en las principales ciudades del país y en cualquier esquina de Medellín asesinaban a un policía por \$2.000.000; para contrarrestar esta situación se inició a una guerra sucia en la cual se involucró el Estado colombiano a través de miembros de los organismos de seguridad y de las fuerzas militares, con la colaboración de algunos ciudadanos colombianos y la utilización de las ayudas tecnológicas y de inteligencia de los Estados Unidos. Fue entonces que la opinión pública empezó a escuchar de los PEPES (perseguidos por pablo Escobar), quienes utilizaban las mismas tácticas violentas e intimidatorias del cartel de Medellín. Los PEPES fue una organización criminal financiada por el cartel de Cali (Jorge Martínez, comunicación virtual, 18 de Marzo de 2020).

Además, una sensación que se encuentra retratada en todas las entrevistas es que el Estado estaba casi derrotado, era débil ante la arremetida de las guerrillas, en especial las FARC, también era un Estado corrupto y crecía la sensación de que el paramilitarismo había carcomido cualquier idea de lo moral y ético en la política, con los rumores y señalamientos de presidencias compradas, silenciamiento y asesinatos de opositores, fallidos diálogos de paz, entre otras, fueron momentos de miedo y pánico social, además de que económicamente era un momento difícil para el país y las familias, junto con la estigmatización de estudiantes de universidades públicas, marchas y movilizaciones sociales masivas, fueron dos décadas convulsionadas y difíciles para cualquier ciudadano:

...Ya saliendo de la universidad, en la vida común y corriente, yo sí tengo muy claro que esa fue una época en donde si yo sentí miedo fue en esa época aquí en Bogotá. El contexto era

realmente que si uno salía, o yo en particular recuerdo, que se encontraba con que en la esquina iba a explotar una bomba, así de sencillo, y yo no soy una persona que se sugestione fácilmente, pero lo que sucedió por ejemplo, en el centro comercial de la 93, lo del DAS, allá donde mucha gente vio los cadáveres ahí tirados, la gente del común, eso era lo que uno escuchaba a diario, eso sí lo recuerdo muy bien en esa época de los años de 1990 digamos que esa fue juventud que yo viví. Una juventud donde uno tuvo miedo al salir a las calles.

El monstruo de Colombia que tenía como cuatro cabezas, una de esas tan fuerte, la de narcotráfico y que luego se fusiona con la guerrilla y los paramilitares y la de todas las estructuras políticas de élite, eso sí fue horrible para mí en esa época, para mi familia y muchas familias colombianas (Mauricio Ovalle, comunicación personal, 18 de Marzo de 2020).

Junto con las vivencias y los acontecimientos nacionales estaban los momentos personales complejos por los que gran parte de la sociedad tuvo que pasar, en las entrevistas realizadas, se pudo determinar que por lo menos la mitad de las personas tuvieron que pasar por experiencias tortuosas debido a la violencia que se había tomado las principales ciudades del país y el campo. Se recopilaron los relatos de las personas entrevistadas que sufrieron la inclemencia de la violencia en diferentes zonas del país, aquí se mencionan:

Tabla. Relatos de vivencias de las personas entrevistadas

NOMBRE	EDAD	RELATO
Luz Dayssi Martínez	46 años	“Mi abuelo fue secuestrado por las Farc, el esposo de mi tía asesinado y torturado por las Farc, la familia de los llanos desplazada.”
Jorge Martínez	46 años	“El papá de un primo fue asesinado en un pueblo del departamento del Meta, al parecer esto se debió, a que mi primo estaba haciendo carrera como oficial del ejército nacional. El pueblo tenía fuerte influencia guerrillera y aunque él era conocido en el pueblo fue torturado y asesinado, fue tan terrible y no supe que hacer ni que decir para reconfortarlos. Esto causo que la familia tuviera que desplazarse a Villavicencio y que no pudieran retornar más a aquel lugar, no sé si se supo quién fue el responsable del asesinato, inicialmente hubo muchos rumores, nunca toqué este tema con ellos, es un tema que creo muy triste y sensible, y ellos han sido algo distantes

		del resto de la familia y muy reservados.”
Javier Cadena	49 años	“A mediados del 2006 desafortunadamente fui víctima de la guerrilla, tuve que salir del país y solicitar asilo en USA. Por cuestiones de negocio inicié un proyecto agrario en el Tolima y logré tener reconocimiento e influencia en un grupo de campesinos. Opine políticamente y favorecí a un presidente de Colombia y por ello fui perseguido por la guerrilla al punto de sufrir un atentado.”
Magda Hernández	47 años	“Mi tía trabajaba en el DAS y padeció la toma de los juzgados de Paloquemao, lo que fue esa bomba y luego tuvo que acompañar procesos jurídicos asociados a ese momento, y mi tía trabajaba también en un banco cuando fue la toma del m-19 en el Palacio de justicia, entonces bueno como indirectamente y más porque estaban más cerca lugar.”
Carlos Correa	56 años	“La muerte del amigo de mi papá en el avión de Avianca y el secuestro de mi amigo en la iglesia La María en Cali, son los hechos más cercanos a una afectación personal.”

Estos relatos dan cuenta de que lo que se ha escrito y todos los acontecimientos presentados en textos son corroborados por las personas que los vivenciaron y estuvieron en Colombia en esas épocas, pero también dan cuenta de que la guerra ha tocado a toda la sociedad, todas las personas tienen una historia propia o de alguien cercano que padeció en carne propia la violencia en el país, la memoria colectiva de esa época está conectada con una transformación social y cultural muy importante pero también por momentos políticos, económicos y violentos oscuros en la literatura e historia de Colombia.

CAPITULO 2. LA MATRIX, Análisis semiótico visual de las películas

1. Conceptos análisis semiótico visual

Para el análisis semiótico visual de las películas es necesario en primera instancia definir y describir las categorías de análisis, los lentes con los que se observaran los filmes seleccionados y así poder entender las formas, escenas y el lenguaje que será más relevante para la investigación. Se debe decir que en la significación con la realidad se justifica la

película en su totalidad como relevante para la investigación desde su argumento y discurso, pero el análisis más importante será en las escenas en donde se está realizando un acto en donde los diferentes tipos de violencia sean relevantes.

A continuación, serán descritas las categorías de análisis, todo a partir de los conceptos presentados desde la teoría del Grupo M y desde el libro *La Danza de los signos. Nociones de semiótica general*, de Victorino Zecchetto:

1. Descripción del fotograma, tiempo y escena

En un primer momento del análisis deben escogerse las escenas más relevantes para ser analizadas de cada película, con un tiempo determinado y finalmente determinar un fotograma desde el cual se pueda realizar el análisis semiótico visual correcto y pertinente.

Un *fotograma* se define como una imagen cinematográfica considerada aisladamente, es decir, una toma de una escena de un filme que, en este caso, sea relevante para el análisis. También se debe tener en cuenta el *tiempo* en donde se tome el fotograma porque cada espacio temporal de los filmes tiene una justificación, inicio de la trama, desarrollo de esta, tensión central o más importante de la película y conclusión del filme. Por su parte, la *escena* es una unidad de acción como subdivisión de una obra dramática, y más específicamente de un acto, pudiendo considerarse en teatro, ópera, cine, etcétera, la división más pequeña.

2. Perceptos o descripción detallada del objeto percibido, en campo y lenguaje

El concepto de *percepto* fue acuñado por el filósofo Gilles Deleuze, éste lo define como el resultado de haber alcanzado un grado de excelencia en el producto artístico por el cual éste se volvería perdurable y trascendente al artista e incluso a la totalidad de la obra. Así mismo, esta noción intenta explicitar la capacidad en el producto artístico de contener lo intransferible una vez desaparecido su ejecutor, el artista, una vez que abandona la obra o, en definitiva, cuando ya ha muerto. Esto quiere decir que el percepto es el conjunto de sensaciones, emociones y percepciones plasmadas en la obra de arte por el artista y que son automáticamente transferidas y reconocidas por el observador y oyente de la obra:

Creo que un artista es alguien que crea perceptos. Entonces, ¿por qué emplear una palabra rara, «percepto», en lugar de percepción? Precisamente porque los perceptos no son

percepciones. Diría: ¿qué quiere un hombre de letras, un escritor, un novelista? Yo creo que quiere llegar a construir conjuntos de percepciones, de sensaciones que sobreviven a aquellos que las experimentan. Y eso es un percepto. Un percepto es un conjunto de percepciones y de sensaciones que sobrevive a aquél que las experimenta (Gilles Deleuze, El Abecedario de Gilles Deleuze, entrevista, 1988).

De esta manera, se determinarán los perceptos desde un *campo* determinado, es decir, desde un enfoque, un espacio y situación determinada, como se definió anteriormente (fotograma y escena). Los filmes también tienen implícito y explícito formas comunicativas particulares, es decir, un *lenguaje* audiovisual particular, cada escena tiene un propósito final y eso se determinará definiendo los preceptos particulares en la escena que se escoja.

3. Signos, significante y significado (Signo icónico)

Los *signos*, como bien lo plantea Zecchetto “es un fenómeno social y por ello sirven como instrumento de comunicación (...) el signo ofrece datos sobre la realidad representada, es un conjunto de elementos que están en lugar de otra cosa y que la designan” (Zecchetto, 2002. 66). De esta manera se entiende que los signos son una interpretación de la realidad representada, en este caso, en los audiovisuales que las personas interpretan desde su realidad particular conocida:

Cada vez que pensamos o imaginamos alguna realidad, hacemos una reproducción mental de la misma, pero bajo el aspecto o la forma en que nuestra mente la percibe, y por tanto interpretamos las informaciones recibidas. La percepción del ser (sea este real, pensado o imaginado) inicia nuestro dialogo con las cosas, y los signos son un modo de apropiarse y de interpretar el mundo (Zecchetto, 2002. 66).

Desde la postura lingüística de Ferdinand de Saussure el signo es una unidad que tiene dos caras: la sensible, es decir, es algo material, aprehendido desde lo acústico (sonidos) como desde lo visual (imágenes, letras), la cual él llama el *significante*, y por otro lado la inmaterial, el concepto evocado en la mente de quien observa o escucha, esta lleva como nombre el *significado* (Saussure, 1945).

Además, Saussure sostiene que los códigos lingüísticos, la relación entre significante y significado es arbitraria porque no está movida por el objeto *per se* al cual se refiere, sino que está fundada en el consenso social por el cual se decide y asume la asociación del

objeto con el conocimiento e idea de lo que el objeto es desde una estructura o sistema aceptado por la sociedad (el lenguaje).

El Grupo M es un grupo de semiólogos de la Universidad de Brujas (Bélgica), se ha dedicado al análisis del signo visual, es por esto por lo que tomar relevancia a la hora de definir la categoría de *signo icónico*. Así pues, este grupo toma en cuenta tres elementos fundamentales para definir la categoría: *significante icónico*, *tipo* y *referente*, estos de definen de la siguiente manera:

El referente “es un objeto entendido no como una suma no organizada de estímulos, sino como miembro de una clase (...) La existencia de esta clase de objeto esta validado por el tipo (...) el referente es particular y posee características físicas. Por su parte el tipo es una clase y tiene características conceptuales” (Grupo M, en Zecchetto, 2002. 170). *El significante icónico* “es un conjunto modelizado de estímulos visuales que corresponde a un tipo estable, identificado gracias a rasgos de su significante y que puede ser asociado con un referente” (Grupo M, en Zecchetto, 2002. 170).

Y por su parte *el tipo* “es un modelo interiorizado y estabilizado que al ser confrontado con el producto de la percepción se encuentra como elemento base del proceso cognitivo. En el campo de lo icónico, el tipo es una representación mental constituida por un proceso de integración” (Grupo M, en Zecchetto, 2002).

Según el Grupo M, el iconismo (signo icónico) surge de tareas de transformación, esto es, de operaciones hechas sobre los rasgos espaciales atribuidos al referente. En el iconismo las transformaciones son complementarias entre ellas y pueden ser transferidas a campos diversos: por ejemplo, un personaje puede ser representado mediante una caricatura, un retrato de pintura o una fotografía. En cualquier caso, hay una transformación del referente. Y esto tiene que ver también con el significante que es igualmente transformado, pero en él deben permanecer siempre algunos elementos invariables que permitan la identificación del objeto, o, dicho de otro modo, en cualquier escala de iconicidad de una imagen visual debe haber rasgos que señalen “lo que queda del original en la copia”. El iconismo establece una diferencia entre el referente y el significante, pero ambos relacionados a través de las operaciones de transformación (Grupo M, en Zecchetto, 2002. 172).

4. Significación en la realidad social, el discurso

La significación de la imagen y de los audiovisuales es que estas son producción social, se crean y se difunden en la sociedad con fines y propósitos específicos. Como bien lo plantea el autor, la interpretación de los signos de los textos y discursos no se realizan de forma segmentada, sino que se enfocan con relación a el conjunto contextual, es decir, desde la perspectiva de los elementos externos al mensaje y dentro del proceso que se lleva a cabo en la comunicación (Zecchetto, 179). De esta manera, la interpretación de los discursos audiovisuales o visuales son elementos diacrónicos, es decir, no se interpretan desde el contexto en donde se creó, sino desde el contexto en donde se mire. El factor diacrónico es necesariamente también cultural, existe una percepción imagen ligada a circunstancias espacio-temporales y, por tanto, factores culturales, es decir, no permanecen inalterados a través del tiempo. Producen connotaciones y significados nuevos en donde cada sujeto o grupo de individuos generan interpretaciones cada vez nuevas y originales:

El conocimiento objetivo de la imagen prácticamente es una ficción porque no existe ninguna comprensión de esta sin que exista algún entender previo de las relaciones de esa imagen con un contexto cultural desde el cual se la interpreta, el proceso de interpretación es parte integrante de la producción de sentido y de la comprensión de las imágenes. (Grupo M, en Zecchetto, 2002. 180).

Luego de haber entendido y justificado la importancia de la significación del audiovisual a partir de su discurso, es importante tener en cuenta ciertas características del mismo: el discurso, posee un significado completo y definido, y como tal es captado. El sentido pues, es algo presente en la estructura de todo discurso. También, el discurso tiene una función común, posee una finalidad social. Está destinado a difundir un hacer-creer, hacer-saber o un hacer-hacer. De esta manera pues, cada filme deberá ser justificado desde su discurso y desde la importancia del discurso en la sociedad.

2. Análisis semiótico visual

GOLPE DE ESTADIO

- Fotograma, tiempo y escena



Tiempo:

Escena 1: 1:07:00 (Foto 1)

Escena 2: 1:20:00 hasta 1:23:30
(Fotos 2-6)

- Descripción escena y fotogramas:

La primer escena escogida es el momento del cese al fuego y las hostilidades entre un grupo guerrillero y los policías del pueblo para poder ver el partido de fútbol entre Colombia y Argentina, para esto el representante de la iglesia (sacerdote) del pueblo junto con un extranjero recién llegado, que puso un prostíbulo, toman la decisión de citarlos en el espacio central de la población, la cancha de fútbol, tener un consenso y que ambos grupos cumplan con ciertas condiciones antes de reunirse a ver el partido dado que solo hay un televisor porque los que tenían los grupos fueron dañados en combate. Con el pueblo expectante y los dos grupos frente a frente escuchando la palabra del sacerdote cumplen con los puntos acordados, de ahí surge la segunda escena, el momento del partido (cabe aclarar que el partido que están viendo es el que concluyó con un 5-0 en favor de Colombia vs Argentina en el mundial de fútbol de 1994), todos fueron reunidos en la iglesia para verlo, en un lado se encuentran los policías junto con el pueblo y en el otro lado están los guerrilleros, el ambiente es de tensión dado que son muy disimiles y se puede observar el odio del uno por el otro, pero en cuanto la selección Colombia mete el primer gol todo se vuelve alegría, goce, solo existe una bandera y la unión entre los ahora colombianos se

vuelve evidente, dejan de existir bandos y ahora todos se vuelcan al televisión en medio de celebración, comida y alcohol.

- Perceptos, descripción del objeto en campo y lenguaje

El primer precepto encontrado en la idea del patriotismo en varios aspectos, el primero de ellos es la idea de ambos bandos de estar luchando por y para lo mejor del país, una lucha patriótica con dos vistas distintas. El segundo es la idea culturalmente aceptada de que los deportes y sobre todo el futbol unen a las personas, en el contexto de la película, la selección está a punto de clasificar al mundial, enfrenta a un rival como Argentina, con un nacionalismo exacerbado por el futbol, es decir, son múltiples factores los que se juntan para hacer de ese un momento patriótico. El lugar donde hacer la tregua temporal es una cancha de fútbol, situada en el centro del pueblo, esos factores también son disidentes en cuanto a la razón por la que habrá cese al fuego y la razón por la que se unen y en un final se borra cualquier diferencia ideológica.

La segunda escena también tiene varios perceptos, la idea de sentar al grupo guerrillero en la izquierda y a los policías en la derecha indican inmediatamente la inclinación ideológica de ambos. Pero el percepto que el director más enmarca es la idea de que el futbol es una válvula de escape, una cortina de humo o un paréntesis hasta en la vida en combate, este deporte deconstruye realidades pero construye momentos particulares en la vida social y, en la película es el momento y el espacio de unión y final camaradería entre guerrilleros y policía, los fotogramas en donde el comandante guerrillero y el capitán de la policía son los más importantes para esto, el apretón de manos enfrente del sacerdote y el abrazo entre el pueblo son los momentos-objeto más importantes en este análisis.

- Signo, significante y significado (Signo icónico)

Los signos más importantes son: el uniforme de ambos grupos y del cura, la cancha de fútbol, la bandera de Colombia y la canción *Soy colombiano* cantada por los personajes. Cuando se habla de guerrilleros y policías siempre el imaginario conduce a personas son fusiles y camuflados, por ende, en la película se quiere dejar siempre en claro que existen dos grupos armados en disputa, por más que estén en tregua y el argumento sea el desarme para ver un partido de futbol en comunidad, los uniformes están siempre presentes para

explicitar lo que se está representando. La cancha de fútbol toma relevancia en cuanto a lo que significa el fútbol para los colombianos, la importancia de la coyuntura de la película (eliminatórias para el mundial) y que, según la película, en forma de metáfora, el fútbol, cuando se habla de selección nacional, es capaz de romper ideologías, difuminar cualquier diferencia así sea en combate y hacer que las armas se silencien y sean entregadas. Y, por otro lado, tanto la bandera de Colombia ondeando o en los hombros y la canción *Soy colombiano* son formas de llegar al corazón patriota exacerbado de dos bandos armados, uno con una ideología de izquierda, “del pueblo” y otro desde la institucionalidad del país. En cuanto el partido lo gana la selección Colombia se ve claramente como esos signos son explicitados, dan la sensación de grandeza, del “ser colombiano” más allá de ser guerrillero, policía, proxeneta o cura.

- Significación en la realidad, el discurso

La película en su totalidad tiene un discurso muy claro, por un lado, muestra los ideales de guerrillas de izquierda, tienen diálogos en donde describen su ideología, su lucha por el pueblo campesino, junto con los colores y los camuflados. Por otro lado muestra a una pequeña policía de pueblo en donde el armamento es precario, no tienen salarios y además protegen a una población que siempre está en medio del conflicto, pero mucho más, denota el papel de entes externos como los empresarios los cuales buscan la explotación de los terrenos y el lucro de la guerra, trabajando y negociando con ambas partes del conflicto sin importar los intereses de la población, al contrario esperan lucrarse con su mano de obra, o la iglesia que como en la realidad, cumple el papel de conciliador y gestor de paz en el conflicto armado.

La película también muestra la importancia del fútbol en la sociedad colombiana como válvula escape de su realidad, es decir, el fútbol en la película cumple la función de que, como en la realidad, cuando empieza el partido, cuando se ondea la bandera o cuando se ponen las camisetas, todas las personas terminan siendo iguales, gritando y alentando a un grupo de futbolistas que los están representando. Un gran ejemplo de esto es el momento en que luego de ganar el partido la selección, guerrilleros y policías, junto con el pueblo, cantan “Que orgulloso me siento de ser un buen colombiano”.

LA VIRGEN DE LOS SICARIOS



Tiempo:

Escena 1: 39:45 (Foto 1)

Escena 2: 49:30 hasta 52:40
(Fotos 2-6)

- Descripción escena y fotograma:

Para poder hacer una descripción óptima de los fotogramas y las dos escenas es necesario dar unos esbozos del contexto en donde se realiza la película. Esta se ubica en Medellín, finales de la década de 1990, es decir, un momento en una ciudad en donde la violencia, el narcotráfico, jóvenes sicarios y drogas estaban exacerbadas y naturalizadas. El primer fotograma es un cartel en una montaña que dice “se prohíbe arrojar cadáveres”, es muy dicente, la violencia en la ciudad y que las personas normalicen los asesinatos hacen que este tipo de carteles sean casi una broma a la realidad. La 2ª escena es la descripción y el resumen completo de la realidad tanto local como a nivel país tanto en la película como fuera de ella. Son pequeños niños, uno sicario y el otro en condición de calle y drogado, ellos hablan con Fernando y Alexis (los personajes principales), naturalizan que minutos antes los hayan intentado matar dos personas y que ellos los hayan asesinado, paso siguiente uno de los menores les pide que le regalen unos pasteles, cuando ya el niño los tiene lo siguiente que sucede es que habitantes de calle se juntan y lo veneran para que les dé, esto genera una escena en la cual estas personas endiosan al niño y él los alimenta como si fueran animales.

- Perceptos, descripción del objeto en campo y lenguaje

En ambas escenas existe un percepto muy latente, el sentimiento de la normalidad y la naturalización de los actos de violencia, tanto simbólica, como social y armada, es decir, quién observa el filme, desde el primer momento logra sentir el sinsentido que Fernando expresa tanto por las palabras y la forma en que se expresan los jóvenes, como por la propia realidad de Medellín a finales de 1990. La 2ª escena es clara, muestra la naturalidad con la que caen muertos jóvenes contratados para ser asesinos y tienen problemas entre comunas, pero, además, la tranquilidad de los transeúntes que observan momentos en que los niños y jóvenes sicarios son los dueños de la calle y los dueños de quienes viven en la calle.

Un segundo percepto es la jerga o argot, la divertida, extraña y maltratada forma con que usan el lenguaje en las calles. Se puede denotar una transformación en las formas de vida de niños y jóvenes que permanecen en las calles, en la época y en la ciudad de Medellín. Una apropiación forzada del lenguaje, de la misma forma en que se apropiaron y apoderaron de las calles las nuevas formas de economía, los asesinatos y las drogas. El descontento, resignación y hasta justificación de esta nueva/vieja ciudad por parte de Fernando es notorias y al final, aceptadas por él y así mismo notadas por quien observa el filme.

- Signo, significante y significado (Signo icónico)

Los signos más importantes son: las armas, las motos, la juventud, los muertos, la música y la iglesia. Todos estos signos pueden tranquilamente expresar la Medellín de los años de 1990 e inicios del 2000. Las armas, junto con las motocicletas en manos de jóvenes de las comunas más pobres de la ciudad vistas sin ningún tipo de paisaje, son claro reflejo de lo que en la época era el día a día de niños que no veían otro futuro más que en la calle y obtener dinero de manera ilícita como lo hace “el patrón”. El punk y el rock en Colombia entraron en gran volumen desde la capital antioqueña, las bandas más importantes y la escena de estos géneros tenían muchas fuerzas en la ciudad por eso, cada vez que suena una canción de rock o punk colombiano quien la escucha se remite a la época y la ciudad que presenta el filme.

Por otro lado, la iglesia, aunque no esté en la escena seleccionada, cumple una función importante en la vida de Fernando y en el desarrollo de la película. Se presenta como un espacio de silencio y de introspección para el personaje, pero también como justificación

para el desprecio y desconsuelo por la sociedad cada vez más subsumida a la miseria social. Se muestra como un espacio corrompido las drogas, el narcotráfico, los delincuentes y habitantes de calle, como el mayor ejemplo para el personaje de la descomposición social y la desesperanza por un cambio positivo para los jóvenes y niños.

- Significación en la realidad, el discurso

La película es clara y cruda, es la historia de Fernando, un hombre gay, amante por los jóvenes, volviendo después de 30 años a Medellín, una ciudad en una preocupante degradación social por culpa de la apropiación del territorio por parte de los carteles de drogas y narcotráfico. Este hombre tiene una relación con Alexis, un joven sicario que ha sido el único de su banda que sigue con vida. Desde el minuto uno hasta el final de la película el discurso va encaminado a mostrar la desaparición del tejido social, la desolación de la juventud en medio de la violencia social y política, la normalidad de los actos violentos en Medellín y la despreocupación de la sociedad por corregir y cambiar algo, el *statu quo* de la violencia y los carteles se mantiene. Y de manera burlesca y satírica se muestra a la iglesia, fiel observador de la desolación y resquebrajamiento de la sociedad, las iglesias son lugares donde todos los delitos son cometidos en medio de rezos y peticiones de los creyentes.

Frases como “Antes nos destrozábamos con machete, ahora con olor a pólvora” o la oración de los sicarios “Por la gracia de San Judas Tadeo, que estas balas de esta suerte consagrada den en el blanco sin fallar y que el difunto no sufra. Amén”, dichas con justificación y sin ningún parpadeo demuestran con claridad la crítica profunda a la sociedad colombiana que es calcada de la película. Y las personas que en la teoría son la esperanza y futuro de las sociedades, en la película son mostradas como la máxima expresión de la descomposición social.

LA PRIMERA NOCHE



Tiempo:

Escena 1: 18:00 (Foto 1-2)

Escena 2: 25:50 (Foto 3)

Escena 3: 41:40 hasta 50:00 (Foto 4-6)

Escena 4: 31:00 (Foto 7)

- Descripción escena y fotograma:

Para realizar en análisis de esta película es necesario seleccionar varios fotogramas debido a la forma en que el argumento es desarrollado. El filme hace un paralelo entre dos momentos de la vida de los protagonistas, un momento antes de tener de salir desplazados de su pueblo y un segundo momento cuando los protagonistas se encuentran en su primera noche en la gran ciudad capital. La primera escena seleccionada, repartida en dos fotogramas es el momento en que Paulina y Toño, dos jóvenes desplazados por el conflicto armado, llegan a la ciudad capital (Bogotá) con tan solo la ropa con la que están vestidos y los dos hijos de Paulina, sobrinos de Toño.

La segunda escena continúa en la ciudad, pero esta vez con la desolación en la mirada recostada de Paulina, viendo que tendrán que pasar la noche en la fría calle del centro de la ciudad junto a sus hijos pequeños, sin diálogos ni música ambiente, no son necesarias para demostrar el sufrimiento y la desesperanza de los jóvenes desplazados. La tercera escena se divide en tres fotogramas, son la historia antes de que Paulina y Toño sintieran el sufrimiento del desplazamiento, pero están padeciendo igual el conflicto armado ya que el joven era un soldado reclutado por el ejército, esto porque es la única forma de que se pueda salir de las condiciones precarias de algunas zonas campesinas y, aunque en medio de todo,

reencontrarse con la familia en un pequeño soplo de confort y felicidad, la realidad es que el pueblo en donde se encontraban era zona de guerra entre paramilitares, ejército y guerrillas.

La última escena es la de Toño corriendo, puede ser la metáfora perfecta para los campesinos desplazados, correr y seguir corriendo de la guerra, de la desolación, de la desesperanza, de la violencia, de sufrir, para volver a su hogar.

- Perceptos, descripción del objeto en campo y lenguaje

Tanto en el argumento de la película como en los fotogramas seleccionados se perciben dos perceptos muy bien diferenciados y claros, por un lado la desolación y desorientación de una pareja campesina recién desplazada por la violencia y buscada para ser asesinados, y por otro la constante preocupación de Toño por la guerra (en el pasado) siendo él parte activa como soldado del ejército.

Constantemente se muestra por un lado, la desesperación de la pareja corriendo y huyendo de la guerra hasta llegar a Bogotá en donde quedan abrumados entre tantos edificios y tantas personas, pero al mismo tiempo por la soledad y entre tantas personas que viven en su individualidad y comodidad. Por el otro lado, se puede observar y percibir cuando en momentos prébios a salir huyendo estaban en el campo, en su pueblo, en medio de una felicidad parcial cuando Toño volvía a descansar, siendo soldado, y a visitar a su madre y a Paulina, pero cuando volvía a la realidad de la guerra, la constante preocupación y zozobra era el único sentimiento posible.

- Signo, significante y significado (Signo icónico)

Los signos más importantes se podrían separar, como la película misma en dos actos: En el primero están los uniformes de soldado, el campo y las armas; en el segundo momento, la ciudad y la calle fría en la noche bogotana.

Cuando se piensa en un soldado o tan solo en un uniforme de soldado se sitúa en el campo, nunca en la ciudad, en los bosques, la selva y zonas rurales de la ciudad y si junto a esto se piensa en un pueblo sitiado por los diferentes actores del conflicto armado, la única solución o forma de subsistencia para una familia con dos jóvenes muchachos, es escoger

un bando y tomar un arma para defenderse. Es exactamente lo que se plasma en los fotogramas, la familia, la guerra y el campo.

Por otro lado, cuando se habla de una pareja desplazada por la violencia, recién llegada a la ciudad capital, sin dinero, no se puede pensar en nada distinto más que la fría calle bogotana y la absoluta soledad entre la multitud. Esto es exactamente lo que pasa, pero mucho más significativo, puede llegar a ser la idea de que quien siempre ha estado en privilegio y no le ha faltado nada, no entiende el desespero y por el contrario, juzga el sufrimiento de quien tuvo que tomar de decisión de sobrevivir en la calle de la ciudad para no morir en el campo.

- Significación en la realidad, el discurso

El discurso de la película se centra en las víctimas de la guerra, una historia como muchas de una familia campesina que poco a poco va desapareciendo por las muertes o por el desplazamiento, dos jóvenes que tienen que ver el futuro en la guerra porque no tienen el lujo de educarse y tener una profesión, una madre constantemente preocupada por sobrevivir en su pueblo y una joven que tiene que aceptar las lógicas violentas de la guerra en el campo. Y que, cuando todas esas lógicas de la violencia desaparecen no es porque nació la paz o la tranquilidad sino porque deben huir quienes continúan con vida.

Al encontrarse en una realidad distinta y vacía en la ciudad la pareja junto a sus hijos, convertidos en la metáfora de las víctimas de la violencia, tiene que aceptar sin preguntar las condiciones impuestas, sobrevivir en la calle, resistirse a la idea de que por esa primera noche son vulnerables y nadie, sin pedir nada a cambio les ayudará.

PERRO COME PERRO



Tiempo:

Escena 1: 10:30 (Foto 1)

Escena 2: 1:17:00 hasta 1:24:00 (Foto 2-10)

- Descripción escena y fotograma:

Las dos escenas escogidas son dos caras del narcotráfico y los carteles de droga. La primera escena es una reunión entre el jefe del cartel (El Orejón) con una mujer que practica la brujería para hacer un embrujo a “El negro”, el diálogo y fotografía son muy dicientes, se habla de matar con un ritual a alguien que ha asesinado a una persona de confianza y cercana al jefe, el ambiente es oscuro, lúgubre y místico en donde el humo, la rabia y la venganza se respira.

La segunda escena es el otro lado de la venganza en el mundo de los carteles. Un capo traicionado, un sicario que ha faltado a la confianza de él pero no quiere aceptarlo y un condenado que morirá en medio por intentar robar. Es el momento en donde Peñaranda (un sicario) llega a enfrentar a un capo confiado (en un principio) en que hablará y entregará el dinero robado, pero que al ver que Peñaranda no cede y flaquea, decide usar la intimidación y provocar que él mate a un hombre que ahora no era culpable. Sin titubear, con una motosierra, el sicario rebana la cabeza del hombre, lo que provoca que El Orejón explote y arremeta contra Peñaranda dándole un ultimátum y amenazando con matar a su familia.

- Perceptos, descripción del objeto en campo y lenguaje

En las dos escenas se perciben dos perceptos muy claros, el primer es el misticismo y la sensación de magia en el ambiente, el tabaco, el humo, un insecto, y la foto del hombre que será embrujado, todos los objetos que uno asociaría, al estar juntos, en una sesión de magia negra para atacar a alguien y que, al combinarlo con el escenario del narcotráfico y carteles son el primer fotograma presentado.

El segundo percepto es la tensión constante y la angustia de Peñaranda al saber que algo no está bien (Por eso la constante pregunta “¿Qué vamos a hacer?”, cada vez que salían), al entender que su vida y la de su familia estaban en peligro por robar a un capo. Toda la escena es la presión contante de que se van a poner fecha y hora a su muerte y que el Orejón sabía quien tenía su dinero. Pero además, se percibe la sevicia y la sed de venganza del capo, queriendo que le paguen con la vida la traición (la lealtad al “patrón” es de los valores más importantes en los carteles).

- Signo, significante y significado (Signo icónico)

Los signos más representativos son en primer lugar el ambiente mágico y sombrío de la brujería; en segundo lugar, la sangre, el lenguaje particular de los carteles, las armas y el dinero (dólares).

Como se ha dicho previamente, la brujería hace parte de la vida y realidad de los carteles, esa es la forma de protección de sus capos y la condena de los rivales, cuando alguno de sus hombres lo ha traicionado recurren a la brujería para hacerlo sufrir. En el imaginario y en las creencias particulares en el mundo de la economía subterránea la brujería, la magia negra, junto a la santería, tienen una alta importancia para la protección y la idea de prosperidad.

Por otro lado, cuando se debe pagar un robo o una falta a la lealtad dentro de cartel, la sangre, la crueldad y los métodos ortodoxos de tortura, son ley, por eso la sangre abundante, las armas o herramientas como la motosierra junto con lenguajes humillantes y groseros son y deben ser parte de la escena. Además, palabras como “perro”, “patrón”, “fierro”, entre otras son particulares en el contexto del cartel para referirse a otras personas de forma peyorativa o para referirse al líder o a las armas.

- Significación en la realidad, el discurso

El mensaje de la película es claro, es la doble historia de un par de subalternos de un cartel en el Valle del Cauca que han hecho cosas que los terminarán condenando a morir bajo el pacto de los carteles, sangre y muerte por la deslealtad al capo. Es la historia de dos condenados que se encuentran en un punto de sus vidas en donde éstas poco a poco van perdiendo significado. Entre los secretos y la intimidación del narcotráfico con la brujería, las ejecuciones, los hoteles comprados por los narcos, el dominio y apropiación de una ciudad por medio de miedo y las armas y el dinero transcurren los últimos días de El negro y Peñaranda.

Por último, un componente constante y que parece estar difuminado en medio de todo el contexto es la familia, el valor absoluto y amor a la “propia sangre” que queda en medio de esa realidad violenta y que de alguna forma ninguno quiere que sufra y que estén apartados de ese ambiente, hace que por un lado, el capo tenga una sed insaciable de venganza por la muerte de un ahijado y que llegue a usar brujería para acabar con la vida de El negro, y por otro lado generar que Peñaranda robe el dinero del capo para dársela a su familia contra viento y marea. Pero al entremezclarse todos esos propósitos se crea un ambiente de caos y destrucción que finalmente termina en una masacre que pierde sentido.

El argumento de la película es casi la trasposición de la realidad social entre carteles de droga, narcotráfico y muerte y, como lo dice el soundtrack de la película haciendo el símil con la realidad y la ficción “Hay un perro en cada esquina, ten cuidado cuando caminas y por más que seas un perro, aquí perro come perro. Que lo que haces te lo cobran todo aquí y se paga aunque no quiera, óyeme mil, y si ya no tienes con que pagar, cobran con la vida no te vayas a asustar” (Canción Perro Come Perro, Superlitio. 2009)

LA SIRGA



Tiempo:

Escena 1: 8:30 (Foto 1)

Escena 2: 1:22:00 hasta 1:24:00
(Foto 2-5)

- Descripción escena y fotograma:

El primer fotograma es la imagen de Alicia, una niña que ha perdido a su familia por culpa de la violencia, en su rostro se ve la soledad y desesperanza de quien perdió todo y solo puede recurrir a un familiar que no ve hace mucho tiempo para no morir en el intento de sobrevivir. La segunda escena es Alicia en la soledad y desasosiego de vivir en la monotonía de los días entre las montañas, el trabajo, la niebla y la incesante sensación de que la guerra está cerca. Se observa que está cansada y su decisión es irse, luego de cumplir con su trabajo en la casa de su tío y, sin importar nada toma sus cosas y busca un nuevo rumbo.

- Perceptos, descripción del objeto en campo y lenguaje

Los perceptos son múltiples y los objetos de la percepción son simbólicos, no son objetos dados o explícitos, pero todo esto visto desde aspectos negativos. El flagelo de la guerra en una mirada, el silencioso dolor de la rutina, la desesperanza, la normalidad de esperar lo peor todos los días en medio de la violencia que parece inminente.

El primer fotograma muestra con claridad el significado de la palabra dolor con solo una mirada de una niña, Alicia logra transmitir todo el sufrimiento que lleva sobre su espalda, la soledad con la que se queda después de perderlo todo. Luego la siguiente escena en los

siguientes fotogramas muestran a una niña cansada y un paisaje que parece apacible pero que solo le transmite desesperanza y un silencio tortuoso que de inmediato siente quien observa la película. Todo esto se entremezcla con el frío de la laguna, la rutina tortuosa y la sensación de que la violencia que la sacó de su hogar un día volverá por ella.

- Signo, significante y significado (Signo icónico)

Uno de los signos más importantes en las escenas y fotogramas seleccionados es el silencio, este se enmarca entre la niebla, la rutina y la atemporalidad vivir en la laguna de la Cocha. Por esta ocasión el signo es retórico, es la idea o pesadilla de la historia mínima silenciosa y cíclica de vivir con miedo a la guerra, con miedo al exterior y estando casi obligados a vivir los días como si fuera el mismo.

Otro signo importante es la idea de lo rural, trabajar siempre por construir una casa que se convertirá en hostel pero que nunca llega a ser tal cosa, es la idea de construir para salir adelante alejados de la ciudad pero que, como se ve en los fotogramas solo es una gran casa aislada y en soledad entre las montañas y el lago en un pesadumbres lúgubre y con aires de mágica.

- Significación en la realidad, el discurso

La película en su totalidad es en cuanto a la fotografía una gran obra, es mucho más desde la metáfora y el arte de presentar la condena de vivir con la guerra en la espalda. Es la historia de Alicia, una niña que se ha quedado sola debido a que toda su familia ha sido asesinada y su pueblo ha sido quemado por actores de conflicto armado; ella llega donde un tío que no veía hace muchos años pero que al no tener a nadie más decide pedirle asilo a cambio de trabajo en su casa que quiere convertir en hostel para los turistas extranjeros (que al final nunca llegan).

Su historia tiene un entramado de tipos de violencia casi invisibles, por un lado, la violencia social y el despojo y desarraigo de su tierra, por otro, la violencia de género al ser observada (con aires de perversión) por su tío y su primo cuando se está cambiando de ropa y por otro lado, la subordinación de la mujer por el hombre en el campo.

Finalmente, es una historia que intencionalmente pasa lento, quiere que el observador sienta el desespero, desasosiego y dolor de vivir una rutina asfixiante que junto con el silencio angustiante de la guerra acercándose genera que al final Alicia decida huir.

SIEMPREVIVA



Tiempo:

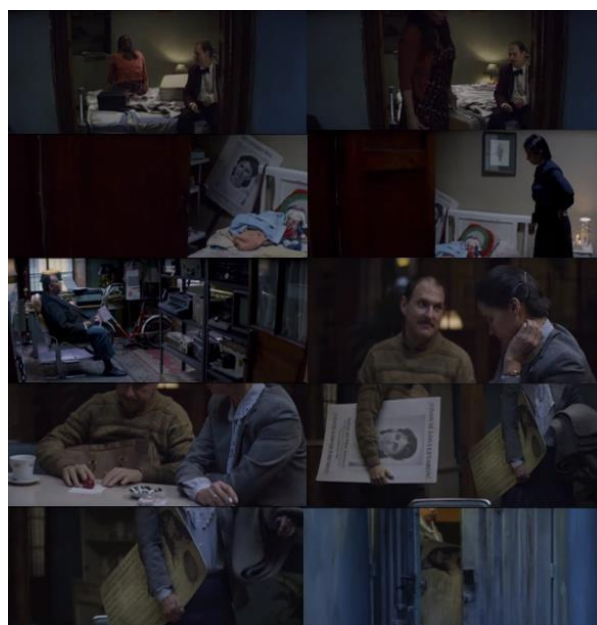
Escena 1: 37:00 hasta 38:00 (Foto 1-2)

Escena 2: 40:30 hasta 42:00 (Foto 3-4)

Tiempo:

Escena 3: 1:27:00 hasta 1:31:00 (Foto 5-9)

Escena 4: 1:32:00 hasta 1:33:30 (Foto 10-14)



- Descripción escena y fotograma:

Esta película, para el análisis tiene varias particularidades, se escogieron cuatro escenas distintas separadas de a dos debido a la forma en que se va desarrollando la historia. Las primeras dos escenas son antes de la toma y la retoma al palacio de justicia, pero con dos ambientes totalmente distintos, la primer escena, repartida en dos fotogramas es la felicidad de una joven (Julieta) recién graduada de la universidad, con un trabajo temporal pero en un lugar importante, el palacio de justicia y celebrando en la vecindad en el centro de Bogotá en donde vive junto con su hermano y su madre. La segunda escena es el preciso momento

en que se enteran las personas de la vecindad que el M-19 había tomado el palacio, con la angustia de que Julieta estaba a esa hora en el lugar, sin saber lo que está pasando realmente en el palacio y con la angustia de no saber cómo y dónde está la joven.

Las siguientes dos escenas se dividen en dos momentos, la primera (escena 3) es el resquebrajamiento de las relaciones sociales, la soledad en medio de la gente, la ruptura de una pareja que fue explotando de a poco por la realidad social y económica, la soledad de una madre que pide a gritos conocer el lugar donde esté su hija y la mentira que debe resistir un hombre con un hijo condenado en Estados Unidos por el narcotráfico. La segunda (escena 4) es la realidad, la cotidianidad de una familia y amigos cercanos luego de que el Estado no respondiera por los hechos del palacio y por los desaparecidos. Es el momento en que todo parece normal, la lucha por recuperar el amor, la lucha por saber dónde está Julieta y marchar con su rostro junto con otras familias clamando por sus seres queridos.

- Perceptos, descripción del objeto en campo y lenguaje

La película en sí misma es un derroche de emociones completamente distintas, se pasa de la felicidad de un grado a la sorpresa y rabia de una escena de celos, pasando por el cinismo de un hombre que se aprovecha de sus inquilinos, llega a una escena y sensación de confusión y desespero compartido en el momento en que inician los ataques al palacio de justicia, la angustia de una madre en busca de respuestas y, en una “conclusión inconclusa” la separación de una pareja sin amor y rota, la soledad y el vacío de una madre, en ensimismamiento y oscuridad de un hombre que debe mentir y finalmente una extraña nueva normalidad e intento de resiliencia de una madre acompañada de su hijo y un amigo en medio de la búsqueda de respuestas. Es una montaña rusa en la que el observador del filme se monta desde el inicio de la película, cada escena seleccionada está cargada de alguna parte de esa montaña todas con el “abrazo” (entendiéndolo como toda la acumulación de formas de violencia que están en un contexto y contantemente dentro de la vida y existencia del ser o una sociedad) de las violencias en donde se enmarca, violencia social, violencia de género y violencia política.

- Signo, significante y significado (Signo icónico)

El signo más importante, el signo icónico, tanto en las escenas seleccionadas como en la película en sí es Julieta. En las primeras dos escenas, ella, en cuerpo, es la representación de la esperanza, con una economía familiar difícil, con un hombre usurero que quiere quitarles la casa en donde es la vecindad, Julieta, la joven recién abogada se convierte en la imagen de que se puede salir adelante a pesar de cualquier dificultad y obstáculo que les ponga.

En las dos últimas escenas Julieta ahora es el rostro que busca respuestas, al ser una de las desaparecidas del palacio de justicia, su rostro puesto en pancartas y afiches ahora es la representación de la lucha de las familias por una respuesta, por saber qué fue lo que sucedió mientras los medios de comunicación pasaban un partido de fútbol para invisibilizar los hechos en el palacio de justicia. Julieta se convierte en una mártir pero también en el impulso de su familia y de la sociedad para saber los verdaderos hechos, es la imagen que logra dar posibilidad, así sea de la búsqueda de respuesta, a la vida de su madre y su hermano.

- Significación en la realidad, el discurso

La película es un gran intento, desde la ficción de recrear y reivindicar la vida de las víctimas y desaparecidos de la toma y retoma del palacio de justicia. Es tanto desde la obra de teatro como desde la película, un homenaje a las personas que salieron con vida pero que nunca volvieron a sus casas, pero también a las familias que desde su lucha personal e interna transformaron toda su realidad y su contexto en pro de visibilizar los hechos y de obtener una respuesta.

El discurso es el homenaje, es la reconstrucción de los hechos del palacio de justicia en 1985 a partir de la historia de una de las familias, mostrando también otros tipos de violencia que están en la realidad de la vida de todo colombiano de clase baja o media y mostrando el dolor que callan pero la fuerza que tienen para pararse y continuar ahora luchando por la verdad preguntándose ¿Qué pasó en realidad? ¿Dónde están las personas que salieron con vida del palacio?

SILENCIO EN EL PARAISO



Tiempo:

Escena 1: 41:50 (Foto 1)

Escena 2: 1:21:00 hasta 1:30:00 (Foto 2-10)

- Descripción escena y fotograma:

La primera escena se enmarca en la inmensidad de la ciudad de Bogotá, con una vista privilegiada, pero en un barrio humilde en las montañas que rodean a la ciudad. Es la vista de una pareja, Ronald y Lady, con muchas ilusiones y aspiraciones tan grandes como la vista que tienen en frente, con un horizonte de posibilidades inmensas, sin saber y con la ingenuidad de quien tiene solo esperanza en medio.

La segunda escena es el desarrollo del fin de la historia de amor, o el fin de la historia y vida de Ronald, el joven ingenuo y esperanzado en que la vida una vez le sonriera y podrá conseguir el dinero para sostener a su madre y sus hermanos pero, por la ambición y la sed de riqueza y recompensa de un teniente del ejército nacional, cualquier sueño de él y otros jóvenes se verán truncados, desaparecerá cualquier intención y solo se convertirán en falsos positivos en el conflicto armado. Una historia que parece conocida en la realidad colombiana.

- Perceptos, descripción del objeto en campo y lenguaje

Los perceptos que el observador puede llegar a sentir o percibir son dicotómicos, como la realidad misma en la que se encuentra Ronald, desde la esperanza por un futuro para su familia junto a Lady, hasta la misma desesperanza y desolación en el momento en que entiende el joven junto con otros que solo serán un número de bajas del ejército. Desde el amor e ilusión por una relación con la joven que él quiere, hasta el miedo por saber que su vida se acabará en manos del ejército nacional.

Todos estos perceptos se encuentran enmarcados en el campo de la ciudad fría y la violencia urbana con las bandas criminales y la violencia de Estado representados por el ejército. La violencia, en la película se representa simbólicamente en el ámbito urbano con vacunas (termino acuñado para referirse a extorciones a personas o negocios) por parte de la banda criminal de un barrio (el Paraíso) en donde ellos son la ley y el orden, pero también la violencia explícita por parte de un teniente que con cecivía sólo pretende saciar su necesidad de ser reconocido o la alta esfera de las fuerzas armadas truncando los sueños y la vida de jóvenes que lo único que buscaban era una oportunidad de salir de la pobreza en la vivían.

- Signo, significante y significado (Signo icónico)

Los signos en las escenas seleccionadas son tres: El primero es la bicicleta miniatura que queda en la mano de Ronald luego de ser ejecutado, era el medio de trabajo y transporte que él tenía para poder llevar dinero a su casa haciendo publicidad para los negocios del barrio, pero también es el símbolo de esperanza tanto para su familia como para él, cuando él subía feliz a su bicicleta a publicitar los negocios, subía también la ilusión de que algún día iba a salir del barrio tierrozo, pobre y lleno de dificultades y darle un mejor futuro a su familia.

Los siguientes dos signos son las armas y el uniforme camuflado, estos dos signos, a diferencia del anterior significan miedo, terror, muerte y guerra. Sin importar el bando, guerrilla, paramilitares, ejército nacional, el uniforme junto con un arma solo generan terror y, cuando esa sensación se vuelve realidad es la peor pesadilla, una pesadilla que los jóvenes tuvieron que sufrir y que se convirtió en los últimos instantes de su vida. La ambición y la codicia de los actores armados de la violencia en Colombia históricamente

han significado de un camuflado se vuelva en un arma simbólica y de sometimiento a la población desarmada que solo busca vivir en paz y tranquilos.

- Significación en la realidad, el discurso

La película narra una de las tantas historias de personas que fueron desaparecidas por las Fuerzas Armadas, representantes del Estado, y determinadas como positivos de bajas de guerra, es decir, civiles, campesinos, jóvenes, mujeres, hombres que vivían del día a día y que por decisiones de generales, tenientes, sargentos, fueron ejecutados.

La historia de Ronald, un joven que vive en un barrio pobre de las montañas que rodean Bogotá, que debe rebuscarse el dinero para poder alimentar a su madre y sus hermanos, que debe soportar la violencia de las bandas criminales, y que fuera de todo se encuentra en el camino a personas ambiciosas y una única intención, acabar con vidas para su bienestar, es la historia de miles de colombianos que por cruzarse en un mal día con la persona indebida se convierte en una cifra de la sistemática estrategia que tuvieron (¿tienen?) las Fuerzas Armadas para cumplir con las cuotas de bajas en la guerra exigidas por los más altos cargos y esferas del Estado.

VIOLENCIA



Tiempo:

Escena 1: 7:10 (Foto 1)

Escena 2: 10:15 (Foto 2)

Escena 3: 30:00 (Foto 3)

Escena 4: 50:00 (Foto 4)

Escena 5: 1:03:00 hasta 1:08:20
(Foto 5-6)

- Descripción escena y fotograma:

Los fotogramas escogidos en su mayoría hacen parte de diferentes escenas, la razón es que, por el formato y el argumento de la película, es necesario para realizar un análisis amplio del filme y no solo mantenerse en una escena o dos. El primer fotograma es un hombre secuestrado haciendo una labor tan cotidiana como lo es lavar su ropa, ahora bien, el lugar y condiciones en las que lo hace son la particularidad, pero hace parte de su nueva cotidianidad impuesta. El segundo fotograma es el rostro del hombre secuestrado, es un rostro de angustia, de zozobra, no sabe a donde se dirige ni lo que le van a hacer quienes lo tienen secuestrado, encadenado, mal alimentado y con sufrimiento en su cara, camina apurado a ninguna parte en medio de vegetación.

El tercer fotograma es el de un joven en la ciudad de Bogotá, camina con su bicicleta por su barrio. Un barrio marginado de la ciudad y un joven que camina hacia su casa, con esperanzas y proyectos en su mente para poder sacar adelante a su madre y su hermana. El cuarto es el de este joven junto a su amigo en medio de la carretera, de la nada que cubre la oscuridad, asustado y rodeado de soldados que se camuflan en medio de la noche. Es el momento en el que se da cuenta que la oportunidad de trabajo que le habían prometido a él y su amigo en el campo no era cierto y que no pasarían cosas buenas para ninguno de los dos (se convertirían en indicadores de bajas del ejército en combate -falsos positivos-).

El quinto y sexto fotograma pertenecen a una misma escena, por un lado es la imagen central de un comandante paramilitar, en su cotidianidad, en su diario vivir, almorzando junto a otros cabecillas y en frente de los soldados que están a su cargo. Por otro lado, es este mismo comandante en un espacio abierto realizando un ejercicio con los soldados, realizar un acto sádico de tortura a una mujer que está inconsciente y amarrada a un palo, la particularidad de esta escena es la tranquilidad y soberbia con la que se refiere a sus soldados este comandante y la naturalidad con la que se expresa y expone el ejercicio que realizarán.

- Perceptos, descripción del objeto en campo y lenguaje

El percepto que está presente en todos los fotogramas y en todas las escenas es el silencio, o la multiplicidad de interpretaciones de éste, el significado del silencio en la vida social de cada uno de los personajes.

Por un lado, el silencio puede ser percibido como la forma máxima de sufrimiento, quien observa el filme puede inmediatamente conectarse con el desespero y dolor del secuestrado, su única forma de comunicación son los gestos, se puede sentir la agonía de lo que está viviendo. Por otro lado, el silencio se puede percibir como parte de la vida diaria de un joven ciudadano, la tranquilidad pero al mismo tiempo el sinsabor de no poder estar con un trabajo o de no poder ver a su madre feliz, pero también el silencio del joven se transforma al encontrarse en medio de la noche y de la carretera, la angustia se transmite de inmediato, el observador se puede sentir de inmediato en ese momento, en el fin de una corta historia de un ser humano que se encontró con personas que no tienen escrúpulos y no tienen ningún valor por la vida ajena. Por último, el silencio del comandante paramilitar comiendo en la mesa se percibe como la arrogancia de ser alguien superior, armado y con control de todos los que están en frente de él; también en los cortos diálogos que el comandante tiene se puede percibir en su persona el orgullo y agranda al realizar el ejercicio y la sevicia con la que se refiere al procedimiento que realizarán (tortura y asesinato).

- Signo, significante y significado (Signo icónico)

El signo icónico y más representativo, así como percepto, es el silencio. Este se puede interpretar y transformar según el lugar, la persona y la circunstancia en la que esté, llega a ser sinónimo del sufrimiento y muerte en vida de un secuestrado, puede ser sinónimo de la normalidad de la vida en ciudad, puede ser la última exclamación de una persona que estuvo en el momento menos indicado en el camino menos indicado, y también ser el cómplice de la vida de un hombre que vive y obra por y para la violencia.

El silencio en sus múltiples interpretaciones es el factor más importante tanto en las fotogramas y escenas seleccionadas, como en la vida de las personas, puede otorgar, puede negar, puede expresar una emoción o sensación, en el contexto violento de Colombia puede ser la última palabra o puede ser el único lenguaje mismo.

- Significación en la realidad, el discurso

La película es particular por su forma de contar las historias o de “no contar las historias”, no está narrada bajo la estructura tradicional de un principio, un desarrollo y fin; habla de la guerra de manera diferente, de manera particular y apartada pero al mismo tiempo dentro de la vida de cada personaje: sin prejuicios, sin señalamientos, sin bandos, sin enfrentamientos, sin balas.

Violencia son retazos, son momentos indiferenciados de la vida de tres personajes: un secuestrado, un falso positivo –un joven de un barrio marginal que es asesinado por el Ejército para hacerlo pasar por un guerrillero muerto en combate– y un comandante paramilitar. Más allá de las atrocidades, el dolor y la crudeza de los actos que ellos provocan, o que recaen sobre ellos, uno ve a tres humanos, tres seres que por circunstancias desconocidas en algunos, están en ese tiempo y en ese momento particular. Esta película quiere reconectar al observador con los olvidados –ignorados–, quien no tiene voz o quien no es escuchado, quiere quitarles los rótulos de matón, campesino o víctima; el director, como lo dijo en la premier quiere “mostrar todas sus capacidades y posibilidades como ser humano en su contexto. No para justificarlos ni explicarlos, sino para humanizarlos, y a partir de ahí mirar lo que han hecho”.

Es una película que da la posibilidad de ver desde la ficción la vida de personas, desde el silencio y la subjetividad del observador se puede construir cualquier cantidad de sensaciones, es una película visceral y compleja, es una pieza que en su fotografía logra expresar el dolor, la angustia, la soberbia y múltiples adjetivos más que están dentro y contexto de la guerra pero que muchas veces no se tienen en cuenta ni son relevantes para la vida social del ciudadano.

DOCUMENTAL IMPUNITY



Tiempo:

Escena 1: 10:15 hasta 12:30 (Foto 1-7)

Escena 2: 15:30 (Foto 8)

- Descripción escena y fotograma:

Las dos escenas que se seleccionaron se justifican por su alto contenido simbólico, por lo que significó en proceso de Justicia y Paz y lo que dejó para el país el proceso de desmovilización de los grupos paramilitares a mediados de la década del 2000. La primera escena, distribuida en 6 fotogramas es el momento en que uno de los máximos líderes de las AUC (Salvatore Mancuso Gómez, jefe paramilitar) llega al recinto del Congreso de la República, con aires de victoria a recitar sus palabras sobre el proceso de desmovilización y las intenciones que en papel tenían de esclarecer la verdad ante la justicia. Saluda con tranquilidad y es enfocado constantemente su gesticulación, la sonrisa con la que saluda a los congresistas y finalmente la lluvia de aplausos que recibe en el Congreso de la República por parte de los políticos. Por otro lado, se escucha al terminar el discurso de Mancuso la voz de una mujer, una víctima con la foto de seguramente un familiar, diciendo y pidiendo la verdad, justicia y aclaración de los hechos, pero se ve al mismo tiempo unas manos que intentan impedir que ella silencie los aplausos y no altere el rito que se vive en el congreso, sin embargo logra llamar la atención de algunos medios que graban su voz y su figura.

Por su parte, la segunda escena, con un solo fotograma puede ser descrita, se desarrolla en una audiencia, en uno de los primeros careos entre víctimas y algunos de los pocos ex paramilitares y líderes que se desmovilizaron, es la imagen de una de las tantas mujeres que tuvieron que quedarse esperando la ubicación de sus familiares, se escuchan respuestas escuetas y negativas por parte de los desmovilizados, no logran dar respuesta de la ubicación de los cuerpos de las familias de la mujer, siente el dolor de la guerra y solo atina a resignarse y arrojarse en los brazos de otra mujer que seguramente tendrá la misma respuesta que ella recibió.

- Perceptos, descripción del objeto en campo y lenguaje

Los perceptos, en ambas escenas son: por parte de las víctimas, el dolor, sufrimiento, desespero y miedo; por parte de los victimarios, cinismo, la sensación de que no van a contar los hechos y que habrá injusticia; por parte de políticos que apoyan el proceso, incredulidad y sorpresa.

Los perceptos, como se presentaron anteriormente son cambiantes y múltiples dependiendo el actor. Las víctimas, como los más importantes en ser visibilizados son retratados desde el dolor, no existe máscara o forma de (auto)censurar cuando se quiere representar a una víctima de hechos aberrantes como los es el conflicto armado en Colombia, en la segunda escena es claro y acertado el mensaje que se quiere mostrar, es la secuencia de personas esperando una respuesta de un hombre que no dará respuesta alguna, y que por el contrario se escuda en que fueron múltiples los hechos y que tiene que hablar con quién tal vez pueda saber algo, es decir, revictimiza a las personas, las subsume en el dolor, ellas buscan refugio en personas que también sienten ese dolor de la pérdida. Se presenta el desazón de la no respuesta y no escucha (como sucedió en el Congreso), de la injusticia del proceso y de impunidad con la que tendrán que enterrar su intención de despedir a su ser querido que fue asesinado y desaparecido.

Como victimarios, las AUC, representadas en Mancuso, transmiten el cinismo con el que se refieren al proceso de “paz”, es la intención de entregar las armas pero la clara soberbia y aires de ganador con que habla y llega al recinto del Congreso. Es el aviso de que no habrá reparación ni verdad (tal como pasó). Mientras tanto, los aforados atentos a sus palabras, que son percibidos como si escucharan palabra sagrada, y que al terminar el discurso es

abrazado de aplausos y negando la voz de la mujer que reclama también ser escuchada, es decir, se le da prioridad a la voz de quienes silenciaron miles que necesitan ser visibilizadas.

- Signo, significante y significado (Signo icónico)

Los signos más importantes son los retratos de las víctimas, en torno a ellas se desarrolla el documental, al no existir voz de ellos, el signo icónico recae en las fotos y los espacios en donde son expuestas y donde las familias las portan. Así como los carné de los empleados de las empresas, las familias portan las fotos de quienes fueron asesinados en el pecho, en un lugar visible, con su nombre, apropiándose de su persona, la persona que grita y pide justicia ya no es ella, se vuelve inmediatamente voz de quien ya no puede hablar.

Otro signo importante en los fotogramas seleccionados es la fantasía y el personaje ficticio en el que se convierte un jefe paramilitar al usar un traje; el lenguaje de campo de batalla, de autodefensa campesina se pierde y reproduce un lenguaje propio de las élites políticas, se convierte en parte del congreso, se camufla (como lagarto) entre los congresistas y políticos, se codea con ellos, mientras tanto, como en la segunda escena, las víctimas permanecen en el campo, sufriendo el flagelo de la guerra, trabajando la tierra, sin posibilidad de hablar y referirse a los políticos desde su posición como jefe paramilitar.

- Significación en la realidad, el discurso

El discurso del documental, la significación en la realidad es la de contar la(s) historia(s) del proceso de paz entre los paramilitares y el gobierno de turno desde múltiples ángulos y sin tomar partido, presenta las voces tanto de detractores como de defensores del proceso, pero teniendo como principal voz, la de las víctimas o la voz de lo que fue sucediendo con las víctimas, la reparación y la verdad de los hechos.

El documental inicia con la entrega simbólica de armas de los paramilitares, los besos a las armas, el apretón de manos entre políticos y combatientes, pasa por el simbólico discurso de Mancuso en el Congreso, la forma en que se silencia la voz de una mujer víctima, llega hasta los careos y audiencias de los jefes paramilitares para que familias pregunten y tengan respuestas de sus familiares (cosa que en muy pocos casos sucedió), describieran los modos en que se llevaron a cabo las masacres, las formas de financiamiento de la guerra, la

complicidad de los grandes terratenientes, las grandes empresas, políticos regionales y locales y las fuerzas militares, y llegando finalmente a la extradición y silenciamiento de los paramilitares, la apertura de algunas fosas, la impunidad y entrega de algunos restos de víctimas a sus familiares, concluyendo en un ambiente de interrogantes que confluyen con la campaña de colectivos artísticos alternativos y conducen a la pregunta sobre ¿Quién dio la orden?

DOCUMENTAL ROSTROS DE LA MEMORIA



Tiempo:

Escena 1: 42:20 hasta 43:40 (Foto 1-8)

- Descripción escena y fotograma:

Los fotogramas seleccionados hacen parte del final del documental y conforman una sola escena, es el rostro de algunas de las personas presentadas en el audiovisual, son quienes desde la resiliencia, en sus comunidades cada uno ha intentado realizar ejercicios de resignificar los hechos y espacios de violencia del pasado, desde organizaciones de víctimas, desde el arte, cada una de las personas presentadas ha intentado pasar del dolor, sin olvido, a sacar nuevas fuerzas para darle voz a su familiar desaparecido, asesinado o torturado y, que a partir de ejercicios de memoria quienes están fuera de esos contextos, visitantes y personas del común conozcan y entiendan los hechos, las múltiples historias del territorio, en territorio.

- Perceptos, descripción del objeto en campo y lenguaje

Los perceptos que se pueden percibir y leer en la escena seleccionada son la resistencia, el aguante y la resiliencia, desde el dolor, desde el arte, desde la oportunidad creada de mostrar y dar voz, cada uno de los rostros, con sonrisa, pena o seriedad tiene una sola intencionalidad, demostrar que el dolor puede ser el motor para salir adelante y transformar a una persona a una comunidad a una sociedad completa.

Cuando se dialoga, entrevista o conversa con víctimas del conflicto armado, ellos y ellas muestran fortaleza en su mirada, pero cuando empieza el relato se rompe la tranquilidad en la que estaba se quiebra y siente de nuevo el dolor, este es un pequeño símil de la intencionalidad de la memoria, desde los proyectos planteados por las organizaciones de víctimas y desde la institucionalidad se plantea resignificar la memoria y lugares que fueron vulnerados por la violencia, pero eso no significa que se olviden los hechos, el dolor puede permanecer pero así mismo servir y, desde la resiliencia construir una nueva y mejor realidad, construir paz en comunidad, por la comunidad y hacia todas las personas a las que le pueda llegar el mensaje de transformación de la guerra hacia la reconciliación y el dialogo.

- Signo, significante y significado (Signo icónico)

Los signos más importante son los rostros de las personas, muestran fuerza, muestran voluntad de salir adelante a pesar de las dificultades personales, económicas, sociales, entre otras, muestran las dificultades y el sufrimiento de ser víctimas de la violencia, de ser invisibilizadas por el Estado, pero también con la sonrisa, con las ideas, con el diálogo las oportunidades creadas por ellos mismos, en comunidad, de sobrellevar cualquier problema, de darle una voz a quienes no están y plantearse un futuro mejor.

Desde cualquier extremo del país, pareciera que existiera una sola intención desde las comunidades vulnerables y visibles en los rostros de los fotogramas seleccionados, superar la dificultad, transformarla en algo bueno, en una oportunidad de resignificar, visibilizar sin victimizar y sin olvidar, con un solo mensaje “Nunca más”.

- Significación en la realidad, el discurso

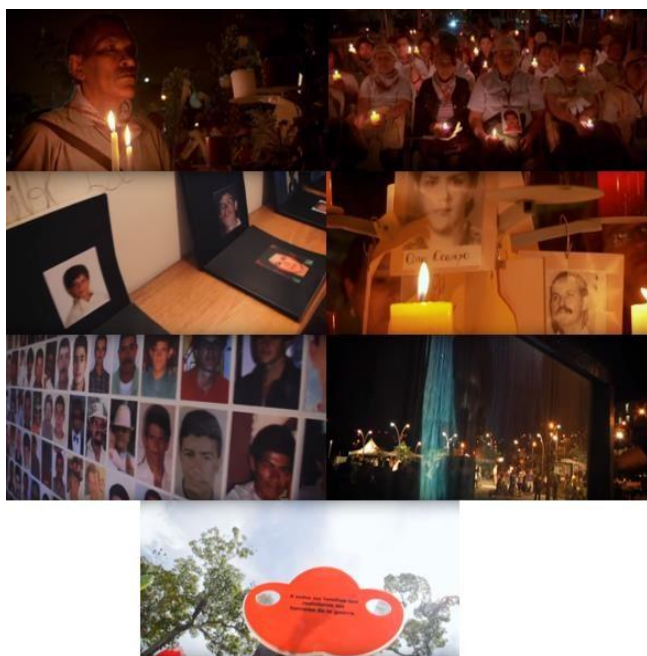
El documental es la realidad misma, es decir, su significación es que, es la expresión de diversas historias a largas distancias de hechos violentos, desde la voz de las víctimas pero

con la intención de que, desde la resiliencia las comunidades se han organizado para un solo objetivo, generar proyectos de memoria histórica y memoria colectiva construida en comunidad.

Son la voces de las víctimas directas o familias en su mayoría, contando sus historias y sus formas en que han ido superando el dolor, con la música, el grafiti, los salones de memoria, parques, entre otros, como bien se expresa en el documental, la intención es “no dejar que la historia y los hechos mueras”.

Por otro lado, está la voz de las instituciones, de los académicos y directivos de los centros de memoria (como los de Bogotá y Medellín). Exponen que la memoria histórica se construye desde el arraigo, desde las comunidades y los territorios (en el ideal), y que la institucionalidad cumple la función de cimentar y reunir todas las voces y hacerlas visibles para toda la sociedad. Pero así mismo, la construcción de memoria o de ejercicios para reconstruir la memoria no son dados, se dan desde la particularidad de cada comunidad y la intención particular de cada una de ellas, no existe un guion ni estructura para acercarse a la comunidad y construir memoria colectiva.

DOCUMENTAL NO HUBO TIEMPO PARA LA TRISTEZA



Tiempo:

Escena 1: 1:01:30 (Foto 1-7)

- Descripción escena y fotograma:

Esta escena la compone el silencio, el luto y el homenaje de las familias y comunidades de diferentes zonas del país a sus familiares y amigos que fueron víctimas, campesinos, afros, indígenas, mujeres, hombres, niños y niñas que fueron silenciadas por la guerra en la que ellos no participaban. Los fotogramas muestran los rostros de las personas víctimas del conflicto armado, puestas en el pecho de sus familias, en salones de la memoria, en exposiciones en diferentes zonas del país y mensajes en parques conmemorativos. Son los rostros que sin saberlo se convirtieron en parte importante de la historia de Colombia que debe ser contada para que no se vuelva a repetir.

- Perceptos, descripción del objeto en campo y lenguaje

Al igual que el documental pasado, los perceptos más importantes percibidos son la resistencia, aguante y resiliencia, pero ahora con el componente de ser relatos de la víctimas que hacen parte del documento histórico de memoria como lo es Basta Ya, escrito por los investigadores del CNMH. Eso quiere decir, que este documental tiene un nuevo percepto, la idea de que desde la institucionalidad hay un gran sector de la investigación académica e institucional que pretende mostrar y no callar los hechos ocurridos a lo largo y ancho del país, por y para los rostros que se ven en los fotogramas. La resistencia y resiliencia de las víctimas pareciera poder tener una voz desde la institución para la sociedad, para no olvidar y también para resurgir con más fuerza las comunidades, familias y personas que fueron víctimas de la violencia.

- Signo, significante y significado (Signo icónico)

Nuevamente los signos más importantes son los rostros de las víctimas, rostros que nunca deben ser olvidados, pero también los territorios, que en este caso no son seleccionados en la escena o fotogramas pero que son igual de importantes porque las personas, las familias de las víctimas construyen desde y para el territorio nuevos cimientos, nuevos significados y nuevos propósitos sobre los territorios que alguna vez fueron vulnerados.

La tierra y los rostros son los elementos más importantes en el documental, no recordar cuales fueron las personas o los bandos que acataron. Cuando de memoria se trata, la voz y la reivindicación más importante debe ser la de las víctimas, es cierto, para reconstruir los

hechos se debe hablar de los victimarios, de las formas de despojo (de la tierra o del ser) pero la relevancia debe ser resignificar a las personas y en donde se encuentran.

- Significación en la realidad, el discurso

Este documental es realizado en memoria de las víctimas (de múltiples forma de violencia) del conflicto armado en el marco de la entrega del libro Basta Ya realizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica, en este documental se recorren zonas vulneradas por el conflicto, desde la voz de las víctimas se reconstruyen los hechos más relevantes en los territorios. Se va desde la Amazonía, en La Chorrera hasta la comuna 13 de Medellín, desde el municipio de San Carlos en Antioquia, hasta Valle Encantado en Córdoba, desde Bojayá, en el Chocó, hasta El Carare en Santander, pasando por asesinatos a líderes políticos opositores, periodistas y defensores de derechos humanos.

El discurso se centra en dos premisas, “Basta Ya” y el “No Olvido”, tanto las víctimas como investigadores llegan a la idea de que cuando invisibiliza un fenómeno social no se puede entender la importancia de superar ese fenómeno y, mediante la iniciativa de reconstrucción de memoria que se hizo con el libro se quería dar a conocer en primer lugar, los hechos violentos, los actores armados de conflicto pero también conocer las zonas vulnerables, las comunidades afectadas y las nuevas oportunidades que desde la resiliencia, estas mismas y en ocasiones con ayuda institucional superan y transforman el dolor en formas de recuperar la comunidad.

El documental quiere dar a conocer las huellas de la guerra que gran parte de la sociedad no vivió o si lo hizo fue desde la comodidad de quien solo observa y escucha los hechos en casa, una guerra que es latente en zonas rurales de país y que pocas veces se siente algún efecto en la ciudad. El documental quiere y pretende desde la iniciativa institucional que las víctimas no sean solo cifras, sino que las personas conozcan los rostros y territorios afectados, no para revictimizar sino para entender que existe un conflicto interno complejo y constante, que existen unas víctimas que deben ser visibilizadas y reparadas.

NUNCA INVISIBLES. MUJERES FARIANAS, ADIOS A LA GUERRA



Tiempo:

Escena 1: 0:25 hasta 2:10 (Foto 1-6)

- Descripción escena y fotograma:

Los fotogramas seleccionados hacen parte de una sola escena, es con la que inicia el corto documental, son los rostros de 5 mujeres ex combatientes de la guerrilla de las FARC y una hija de una pareja de ex combatientes, en su mayoría son rostros felices por el estado en el que se encuentran (2018, posacuerdo de paz), pero se puede denotar también algo de nostalgia en sus rostros, por momentos del pasado, tanto antes de convertirse en guerrilleras como dentro del monte y, en el caso de la niña por los momentos en que sus padres faltaron por estar en combate. También es importante esta selección de los fotogramas dado que se pueden observar los rostros nobles y sinceros de bebés “hijos de la paz” como ellas mismas les dicen a sus hijos, son rostros de esperanza en medio de un difícil proceso de reinserción, resocialización y vuelta a la vida civil.

- Perceptos, descripción del objeto en campo y lenguaje

Los perceptos que más se pueden percibir en los fotogramas, en los rostros de las mujeres es de tranquilidad pero también un poco de nostalgia.

Tranquilidad porque están en un proceso de dejación de armas, de vuelta a la vida civil, no más miedo al constante combate, a vivir y volver a ver a su familia y poder tener a sus hijos con tranquilidad. Pero también nostalgia porque como todo ser humano, transitar y transformar las formas de vida genera un choque, además como en otras escenas comentan ellas, habían ciertas “libertades” dentro del territorio en donde antes se asentaban que ahora

no pueden tener y recordar a ciertas personas, compañeros y militantes que ya no están con vida también es un proceso difícil pero al final, la tranquilidad de haber dejado las armas y de no ser objetivo militar es el mejor y más importante percepto.

- Signo, significante y significado (Signo icónico)

El signo más importante en el contexto del documental y en el contexto de la realidad, son los bebés, es lo más diciente y más cercano a la paz, entendiendo que son mujeres que estuvieron una gran parte de su vida en la guerra, con un fusil, y sí, teniendo relaciones amorosas, pareja, cultura, entre otras pero no pudiendo estar con sus hijos al mismo tiempo.

En cuanto estar y criar a su hijo es una posibilidad diaria y sin problemas, en medio de su nueva vida y algunas dificultades, se puede entender que algunas cosas del proceso de desmovilización y pos acuerdo, son posibles. Ese es el signo para la realidad y para la investigación más valioso, la convivencia y la posibilidad de ser y estar con su seres queridos sin riesgo del combate.

- Significación en la realidad, el discurso

La significación del corto documental la plantean las mismas mujeres farianas, es la recreación y ejercicio de memoria e historia de vida, de 5 mujeres farianas y 1 hija de ex combatientes que hacen parte del proceso y acuerdo de paz con el gobierno.

Es el ejercicio de memoria de la vida de ellas desde la niñez, hasta la vida en la insurgencia hasta el presente en el que se encuentra, en territorios de paz junto con su familia. Es la resignificación de la vida, procesos de memoria colectiva e histórica para no ser invisibilizadas y aportar una voz en y para la memoria nacional.

CAPÍTULO 3. VOCES, Diálogo entre los expertos entrevistados

Hablar de cine es hablar de múltiples experiencias, de infinidad de género y subgéneros, es habla de la subjetividad de cada ser, es hablar de la intimidad del pensamiento, es hablar de sensaciones, cambios, expresiones infinitas del ser y su relación con la realidad, con el pasado, con el futuro, su visión de mundo, entre muchas otras. Al relacionar el cine con la configuración de memoria, y con el pasado de un país en constante violencia, se puede dar origen a un sinfín de expresiones artísticas que tocan múltiples puntos de vista y visiones de

un conflicto que en sí mismo es muy complejo y está cargado de componentes políticos, culturales, sociales y económicos difíciles.

Para poder identificar la incidencia del cine en la sociedad, para poder llegar a tener una visión de su importancia a nivel social o tal vez político es necesario dialogar con expertos tanto en temas de cine como en temas como la violencia, la historia y la memoria. Por esta razón se entrevistó a cinco expertos en estos temas (ver entrevistas en anexos), se habló sobre la importancia del cine, sobre su relevancia social, sobre los públicos y la importancia de estos en la creación de los filmes, también se habló sobre la complejidad del conflicto colombiano, los actores armados y no armados que están directa o indirectamente relacionados, las víctimas y las formas en que se pueden realizar procesos de (re)construcción de los hechos, del poder de la memoria colectiva en las comunidades y los problemas que puede llegar a tener en la actualidad la multiplicidad de relatos para construir una memoria nacional.

El fenómeno de la violencia en Colombia es uno de los temas que más se habla en el cine nacional, desde la segunda mitad del siglo pasado ese ha sido un tema recurrente, se muestran historias sobre la violencia entre liberales y conservadores, sobre los problemas que la política genera en la población campesina, sobre las guerrillas, sobre los paramilitares, historias de vida sobre el despojo, sobre masacres, genocidios, entre muchos otros temas.

Para hablar del efecto social de este tipo de cine, es primordial hablar un poco del interior del fenómeno de la violencia. En Colombia no existe un único tipo de violencia, son múltiples y se relacionan entre sí, se deben una a la otra, como lo menciona la doctora Verónica Salazar, el fenómeno de la violencia se debe entender en clave de violencia estructural, es decir, existen carencias sociales y políticas fundamentales que afectan a toda la sociedad y una deslegitimación del Estado, es decir, se recogen todas en la violencia estructural:

Por lo general, los fenómenos de violencia articulan todas esas formas, con esto lo que quiere indicar es que desde la perspectiva de las ciencias sociales, no puede desarticularse un tipo de violencia de las demás porque por lo general, se encuentran todas muy relacionadas y concatenadas además, es decir, que una le precede a la otra, y también es consecuencia y

causa de otra de esas formas de violencia. Entonces, la reunión de todas esas formas de violencia, es lo que se denomina una situación de violencia estructural, cuando se dice que es una situación de violencia estructural, hace referencia a que más allá de hechos aislados de violencia, tienen una causa estructural y esa causa estructural incluye las variables políticas, económicas, simbólicas, sociales, de género y etcétera (V. Salazar, comunicación online, abril de 2020).

Existen ideas en ocasiones socialmente aceptadas de que la violencia es casi connatural al ser colombiano, todos los entrevistados coinciden en que es una afirmación falsa y problemática:

Me parece preocupante porque implica como que es nuestro destino biológico, cultural o natural ser violentos y no, yo creo que han habido unas cadenas, unas correas de transmisión de la violencia que han sido históricas, pero espero que se puedan desactivar, no creo que esté inscrito en nuestro ADN (cultural o biológico, que a veces parecieran mezclarse) la violencia (P. Zuluaga, comunicación online, marzo de 2020)

Pero la realidad es distinta, existen condiciones históricas, políticas, sociales, económicas y culturales que han perpetuado el fenómeno de la violencia y lo han legitimado, esto por consiguiente ha dificultado la conformación de un Estado-nación coherente y que exista una democracia real e incluyente:

En las ciencias sociales sabemos que el conflicto es algo inmanente a toda construcción social, el problema de Colombia pasa porque hay una violencia estructural en el que todos los conflictos terminan por resolverse por vía de la violencia, eso tiene cierta relación con la falta de inclusión política, con la desigualdad económica, con una cultura que puede, en determinados momentos, premiar la violencia, en ese sentido, por eso insistía tanto en la importancia que tiene para las ciencias sociales abordar la violencia como un fenómeno global que se muestran a través de diversas formas, es un fenómeno que hace referencia a una causa estructural. En el caso de Colombia, en cuanto no se resuelva la causa estructural de esa violencia, las causas estructurales, en plural, de la violencia, de esas violencias, pues va a ser muy difícil que haya una transformación positiva del conflicto armado, hasta que no haya una garantía de que el conflicto va canalizarse a través de otras vías, pues va a resultar siendo la violencia una cosa permanente (V. Salazar, comunicación online, abril de 2020).

Dentro de ese contexto de una violencia estructural y componentes sociales y políticos que han mantenido el fenómeno de la violencia, existen actores generadores de violencia comunes e históricamente relevantes como lo son los movimientos insurgentes, grupos paramilitares, el Estado representado en sus fuerzas armadas y quienes han avalado, validado y legitimado la violencia, sectores políticos y económicos que sin importar a quien se le da el arma o el dinero, permiten y promueven los hechos. Por otro lado, las víctimas de la violencia son campesinos, comunidades afro, indígenas, población urbana en condición de pobreza, economías legales rurales, movimientos sociales, políticos opositores, y el Estado mismo en cuanto a que no existe una democracia real, no hay conquista total de derechos sociales.

Yo diría que todas esas personas que han quedado en la mitad en esa confrontación, entre el Gobierno y los actores armados que funcionan en la ilegalidad (los actores políticos que funcionan en la ilegalidad), las guerrillas y en cierta medida lo que fueron como un sector del paramilitarismo que estableció negociaciones con el gobierno. Hay entonces una cantidad enorme de personas que están en el medio de ese enfrentamiento y que son los que han padecido en gran parte esa violencia, son las víctimas de desplazamiento forzado porque fueron despojados de sus tierras, víctimas de masacre, sus parientes han sido masacrados, de violencia sexual o de una cantidad de actos que se han dado en el marco de esa confrontación, pero todo eso está ligado a esos proyectos de nación que se han gestado históricamente en Colombia (C. Acosta, comunicación online, abril de 2020).

Este fenómeno de la violencia en el país se ha visto retratado e investigado por muchos historiadores, sociólogos y demás teóricos desde múltiples visiones o enfoques, uno de estos es desde la memoria, desde las voces de las víctimas, victimarios, cómplices políticos o económicos, de investigadores, periodistas, entre otros, consignadas en escritos o documentales institucionales (Centro Nacional de Memoria Histórica) en mayor medida, también desde iniciativas propias de colectivos de víctimas pero con menor visibilidad. Pero el acercamiento al fenómeno de la violencia desde el concepto de memoria es complejo porque no existe una única memoria, tampoco es objetiva, lo que es objetivo son los hechos, eso quiere decir que la memoria es la interpretación particular y subjetiva de los hechos, la memoria abre la posibilidad y tiene la intención de integrar muchas versiones sobre algún hecho, algunos son verificables y otros no, siempre está en disputa y es

“autorreferencial”, es decir, es subjetiva y los hechos son contados desde una mirada única que se cree individualmente como real.

Sobre la memoria histórica lo que consideró es que no existe, sobre todo en el caso particular de Colombia, yo diría que a nivel general en cualquier otra sociedad también se aplica lo mismo. No existe una sola memoria, no existe sólo un relato frente a los acontecimientos pasados, existen diferentes formas de recordar esos acontecimientos y de construir ese pasado, que depende del lugar en el que se ubican los sujetos, eso implica que la memoria desde los victimarios, por ejemplo, de determinados acontecimientos sea una memoria distinta a las memorias que se construye desde las personas que han sido víctimas directas, o las que han sido víctimas indirectas o las personas que de pronto no están directamente vinculadas con un conflicto en particular pero, que de cierta manera ven a la distancia ese tipo de acontecimientos (C. Acosta, comunicación online, abril de 2020).

Esto lo que quiere decir es que no es posible una memoria colectiva nacional homogénea, cada grupo social tiene la posibilidad de recordar y de construir un relato desde su punto de vista. También es cierto que, la memoria implica recordar y olvidar, en el caso colombiano, se puede estigmatizar a la víctima y ensalzar al victimario, hacerlos héroes. Desde la institucionalidad han existido intentos de recoger los relatos y hacer uno solo relato inclusivo, pero estos se han visto invisibilizados por intensiones y pretensiones particulares, es decir, se ha terminado construyendo un relato funcional a la política de Estado o relatos débiles que disputan la hegemonía. El problema recae en que quienes ha cometido o permitido los hechos violentos también tienen el poder económico, político y en la actualidad también tienen el poder de memoria institucional (histórica) y la cultura nacional.

...si bien todas las memorias, según ese principio, tienen lugar desde el punto de vista de la historia, no todas las memorias son históricas, es decir, por ejemplo, lo explico en cuanto al conflicto armado en Colombia, hay unos actores del conflicto que por lo general insisten en decir que ellos no han hecho nada, eso es una memoria y es una memoria que ellos dicen que, pensando por ejemplo en el caso de los falsos positivos, los acusados dicen que ellos no hicieron nada o que esos crímenes fueron cometidos en combate, etcétera. Esa es una memoria que, desde el principio de que todas las memorias sean ficción, como son relatos ficcionales, autorreferenciales, que pueden ser ficción o realidad, pues el principio de veracidad no importa y tendrían validez, pero desde el punto de vista de la historia, esa

memoria no tiene validez porque la evidencia dice que esos cadáveres sí existen y la evidencia dice que esos cadáveres fueron asesinados fuera de combate, por ende, más allá de lo que diga la memoria de quien cometió esos actos y aunque diga que no pasó nada, la historia dice que sí pasó, por eso digo que la memoria desde ese punto de vista, está completamente separada la historia (V. Salazar, comunicación online, abril de 2020).

Otro punto importante que lo trae a colación la doctora y profesora Salazar es que, los conceptos de memoria e historia son dos conceptos completamente distintos y que en cuanto al concepto de violencia son conceptos que están en disputa. La historia por un lado tiene un método científico, se debe a la reconstrucción del pasado en relación a evidencias materiales y es sometida a verificación; la memoria es de todos, puede ser verídica, puede ser construida desde la ficción o ambas cosas y no debe ser un relato siempre verificado. La memoria es susceptible a transformarse con los años de quien recuerda y de quien olvida, mientras la historia se construye de un relato coherente y verificado.

La historia (la history) hace referencia a un campo de disciplina que sigue un método científico, es una disciplina profesional que sigue un método científico, que hace la reconstrucción del pasado en relación a evidencias materiales de ese pasado, los archivos, evidencias arqueológicas, arquitectónicas, iconográfica, documentales, y la somete a una verificación, además de verificar, en esas evidencias las interpretaciones tienen un Corpus teórico, es una disciplina profesional. El caso de la memoria es distinto, la memoria no tiene nada que ver con la historia, las memorias las tenemos todas las personas y las memorias pueden ser realidad o ficción, o pueden ser una mezcla de las dos cosas. La memoria (la story), yo no sé si tú te acuerdas de esa diferencia que es básica, hablar entre history y story, que son dos cosas completamente distintas (V. Salazar, comunicación online, abril 2020).

De tal modo, esta posibilidad y libertad de que los procesos de reconstrucción de memoria, los escritos y documentales, puedan ser realizados por tanto víctimas como victimarios trae la pregunta de qué tan oportuna y segura es la memoria colectiva y más aún, la memoria histórica e institucional y en manos de quién está decidir la oficialidad de uno u otro relato y cuál podría ser la forma más efectiva y menos revictimizantes para plasmar las memorias correctas. Lo primero que hay que decir es que en consonancia con las entrevistas realizadas, se afirma que se puede dejar de revictimizar a las víctimas de la violencia

compartiendo, entendiendo y acompañando su historia, expresando su mirada de la violencia y sobre todo, alejándose del morbo de su condición, dejando de verlas como menores de edad:

A mí me molesta mucho la concepción de ver a las víctimas como menores de edad o como necesitados de un proceso terapéutico, yo creo que esa es una cosa que a veces termina siendo muy revictimizantes al tratar a las víctimas como en un sentido de minusvalía, creo que es revictimizantes. Lo que considero que se debe hacer, es darles a las víctimas su reconocimiento de víctimas, esto implica que las víctimas no necesariamente desean perdonar a su victimario por un lado, y yo creo que lo que se debe hacer es permitir que sus expresiones vayan por distintos caminos, no necesariamente el arte debe ser un camino de emancipación de su situación de victimización o de expresión, sino que puede hacerlo desde la política o puede ser otra forma en su vida en su vida privada. Creo que a las víctimas hay que darles libertad en primer lugar, y no hablar por ellas, esa sería la segunda cosa y en tercer lugar darles el reconocimiento de víctima y reconocimiento de que sus expresiones deben ser buscadas de manera libre, por ellas mismas (V. Salazar, comunicación online, abril de 2020).

Una de las expresiones o formas de realizar procesos de reconstrucción de memoria colectiva a nivel nacional es el cine. A los expertos, críticos y director de cine se les preguntó sobre la relevancia de este a nivel social, sobre la intención de hacer crítica social de este arte y su expresión y comprensión con la realidad social. Jorge Forero y Pedro Adrián Zuluaga coinciden en que el cine no interviene, transforma o interpreta la realidad, da un punto de vista, una síntesis, tiene un discurso construido, es la decantación de la realidad social:

...yo no creo que el cine sirva para entender la realidad, para explicarla digo, como la explicaría un sociólogo, como la explicaría un científico social porque finalmente las herramientas que tenemos a la mano, que tiene a la mano los artistas, son muy distintas a las del científico, pero finalmente apunta a cosas parecidas, a generar comprensión sobre la realidad, porque la realidad existen en bruto pero creo que el gran esfuerzo humano y la gran aventura humana es tratar de darle un sentido, de comprender la idea y darles significado también, entonces esa exigencia de darle un sentido y un significado naturalmente es mucho más aguda y se intensifica en momentos como el actual de una crisis como la que estamos viviendo, o en países como Colombia que siempre han vivido de crisis en crisis y con estos fenómenos de violencia histórica que nos han marcado como país, entonces en esa medida, el cine tiene un papel, que no es equivalente o no cambia la realidad, eso también es importante

saberlo, no cambia la realidad y, como diría Víctor Gaviria (creo que tal vez es quien más lo dicho de manera sensata) hablando de los cineastas “no podemos cambiar la realidad pero podemos mirarla distinto” (P. Zuluaga, comunicación online, marzo de 2020).

Entendiendo que el cine da una mirada, es una decantación de la realidad, ¿puede éste hacer crítica social? ¿el cine puede ser una forma de expresión del descontento social? El cine tiene capacidades enormes de hacer y ser parte de la crítica social pero no es su fin último, dentro de sus contenidos y la forma en que se realiza puede tener implícita o explícita la crítica pero no es su objetivo final:

Creo que el nivel ideológico de una obra de arte también están en sus decisiones formales, no necesariamente en sus temas, se puede ser muy revolucionario, muy progresista con una historia de amor que no toque aparentemente ningún asunto político o público explícito...ahí entramos ya en discusiones de que el amor también es político, etcétera...Pero digamos lo resumiría como que la ideología de una obra de arte está en sus decisiones formales no está en su contenido (P. Zuluaga, comunicación online, marzo 2020).

Como bien lo plantean los expertos, lo relevante a la hora de entender el cine como forma de hacer crítica social son sus decisiones formales, los puntos que toca, el lenguaje que usa y cómo usa las historias y a quien las cuenta. Aquí hace una discusión importante debido a que hacer cine puede convertirse en un quehacer utilitarista, morboso y egoísta en la actualidad. Antes las películas tenían un componente gráfico explícito del conflicto armado, en la actualidad las películas tienen otra pretensión, ahora su idea es mostrar las consecuencias, las huellas, las marcas que la violencia deja en las víctimas tanto en cuerpo como en mente. Ahora ese uso y muestra de la violencia es conflictiva, es condenada la revictimización, la “pornomiseria” (término acuñado por el Grupo de Cali para referirse al morbo por mostrar el desastre, lo malo, la pobreza de forma explícita con fines de lucro), al cine actual se le pide algo distinto:

Hay una clase de cine que es muy militante como el que hace Marta Rodríguez, pero también hay un cine que es militante y que al mismo tiempo utiliza a la gente que está mostrando para sus propios fines, entonces por más de que tiene una coraza retórica de ser crítica social, en la forma en que está hecho no está haciendo crítica, es decir, en la forma en que está hecho, está siendo utilitario. Hay documentales que creen tener su justificación teórica, pero en realidad no lo hacen, lo que están haciendo es una representación de la miseria, es decir, hay que mirarlo caso a caso, hay documentales que logran conectar con las personas y ayudarlas y hay

otras personas que lo que hacen es usarlas y chao, la idea del cine de “pornomiseria” (M. Kalmanovitz, comunicación online, marzo de 2020).

Pedro Zuluaga plantea que al cine actual

se le ha reconocido un valor autónomo como expresión artística y, eso no quiere decir que el cine viva en una torre de marfil sin relación con la sociedad, sino que realmente donde pueda aportar algo es precisamente en el cambio de mirada y, un cambio de mirada pasa por asuntos éticos por un lado, al lado de quién ponerse, pero también por cómo mirar, y eso tiene que ver con los niveles ideológicos de la forma que te hablaba ahora (...) el cine provee otra experiencia de la violencia que pasa por activar unos mecanismos de comprensión, unos mecanismos también de compasión o (de una palabra que se usa mucho y que por su exceso de uso ya está desgastada) de empatía. (P. Zuluaga, comunicación online, marzo de 2020).

De tal manera, en su realización, el cine enfocado a mostrar los hechos de la violencia en ficción o documental, tiene una funcionalidad crítica, pero se quedaría en un objeto escondido si no existiera quien observe y analice los filmes, de ahí nace la importancia fundamental del espectador porque como bien se planteó, el cine no transforma, el cine retrata, quien decide el poder transformador es el espectador, el cine propone, deja cosas en la mente de las personas, quien decide al final es el observador:

...ya depende del espectador y quién lo ve si esa mirada le permite generar algún tipo de cambio, de toma de conciencia, pero pues eso finalmente no es responsabilidad del cine, recae sobre el espectador, si con lo que ve y con lo que descubre le genera replantearse su forma de pensar sobre lo que acaba de ver o si esa apertura y esa posibilidad de mirar nuevas posibilidades le permite también replantearse bien sea para modificarlo o para sostenerse en su creencia (J. Forero, comunicación online, marzo de 2020).

La cuestión que llega ahora es si el consumo de este tipo de cine, el de conflicto en Colombia es altamente consumido en el país, si es relevante en la sociedad y si genera algo. Existen varios factores altamente influyentes en el universo del cine que lo hacen o no relevante y consumido, el primero es la difusión, en esto los expertos coinciden en que la difusión a nivel nacional es mínima desde la gran empresa, las grandes salas de cine de las ciudades principales proyectan este tipo de películas en pocas ocasiones y poco tiempo. Pero gracias a gestores culturales, casas de la cultura e intenciones particulares, el cine puede llegar a zonas apartadas del país. A esto Zuluaga expone que es en estas zonas

apartadas en donde existe una mayor acogida y mayor gusto por el cine nacional histórico, esto sucede por varias razones.

El público que prefiero es el público que llega a las películas sin ninguna prevención y ese público me lo he encontrado en pueblos completamente aislados del centro del país, donde es un público desprevenido que ve las películas sin prejuicios, en muchos lugares, en San Andrés, en los Montes de María, en El Carmen de Viboral, en Guatapé, Pasto, Popayán, en muchos lugares, mientras que el público del centro, de las salas de cine, el público que ve el cine como un consumo cultural normalmente tiene más prevenciones (P. Zuluaga, comunicación online, marzo de 2020).

Pero la difusión del cine o poder saber cuál es la cantidad de personas que ven uno u otro tipo de cine nacional es complejo saberlo porque las estadísticas por lo general muestran el primer impacto de las películas pero existen múltiples formas de ver filmes nacionales que no logran ser recogidas en las estadísticas, de tal forma que es complejo saber que tan consumido es el cine nacional pero, una forma de entender los procesos de acogida del tema de la violencia en Colombia en los medios audiovisuales es que las producciones de pantalla chica sobre el conflicto armado, la representación de estos, etcétera, se volvió algo recurrente en los canales nacionales, es decir, la gente sí consume masivamente producciones sobre el tema, entonces ¿por qué en el cine no se consume tanto? ¿O por qué las personas prefieren un género como la comedia sobre las históricas? Manuel Kalmanovitz da algunas pistas de las razones por las que esto es así:

...uno, puede ser que tengan una maquinaria de publicidad más fuerte, dos, que a nivel dramático y de estructura sea un lenguaje más familiar para la gente, que tiene muchos actores de televisión y a nivel formal también es muy de televisión, nunca dejan que las cosas se alarguen, sino que siempre están como cortando y cortando, incluso a nivel de lenguaje audiovisual también me parece que puede ayudar, pero básicamente es eso, son unas cosas que son muy familiares, muy conocidas, estereotipos que hemos conocido durante mucho tiempo y simplemente es un plan familiar ir a ver otra versión de estos mismo estereotipos, cuestiones regionalistas, todo se moviliza ahí(...). Y la diferencia con las otras cosas, otros cines...pues habría que poner ejemplos de las otras cosas, porque a mí también me parece que hay un problema con los autores del cine colombiano, me parece que la desconexión con el público es una señal preocupante y, como que un autor llegue y diga “A mí me vale huevo lo que diga la gente de la película” como los he odio decir, pues me parece que ahí también hay

cosas que pensar. La obra existe también al resonar de alguna manera con el público, al entrar en contacto con el público, y como entrar en la discusión también pública de que es lo que vale la pena hablar, que se está diciendo, que es lo que pensamos sobre esto (M. Kalmanovitz, comunicación online, marzo de 2020).

De tal forma, el cine tiene grandes componentes argumentativos, teóricos, fotográficos, culturales y sociales que sin correctos guías, puede quedarse a la deriva y no cumplir ningún tipo de expectativas ni llegar a generar nada en el espectador porque simplemente no es vito. Se necesita de un universo que proteja y difunda los audiovisuales, pero esto no puede ser a la deriva, como lo plantea Forero:

...ahí otro trabajo importante es acompañarlo, no es sólo llegar, porque la mayoría de colombianos están acostumbrados a otro tipo de contenidos, otros ritmos, otras maneras de narrar mucho más cercanos a la televisión o las grandes películas de los estudios principales de Estados Unidos, entonces si pienso que la difusión es algo que hay que trabajar pero no sólo eso, porque inclusive podría estar gratis en YouTube, no sólo ver cómo se difunde, sino también como atraer a los espectadores a ver los contenidos y que los disfruten, entonces creo que debe ir acompañada también de proteger las obras, de un rodearlas, de un contextualizarlas, ponerlas en perspectiva en relación al resto de la cinematografía (J. Forero, comunicación online, marzo de 2020).

Dentro de todo este contexto, dentro de todo este corpus de entendimiento del cine ingresa ahora el tema de la memoria, de la capacidad que tiene el cine para realizar procesos de reconstrucción de memoria o ser una herramienta para hacer memoria colectiva, sobre esto, Kalmanovitz junto a Zuluaga plantean que el cine, cualquier género del universo del cine, es en sí misma memoria colectiva, retiene momentos, situaciones, códigos sociales:

...me parece que lo que el cine aporta es una construcción en volumen, en el sentido de que se van sumando y se van sumando y se van sumando narrativas, una sola película no lo logra, pero entre todas sí van constituyendo un Corpus más que un Canon, que me parece más interesante la idea Corpus que la idea de Canon, porque el Canon tiene que ver con la norma, con lo prescrito, con lo autoritario, mientras que el Corpus tiene que ver con el cuerpo, con la experiencia, con la marca y con la huella (P. Zuluaga, comunicación online, marzo de 2020).

Aunque no lo hace de manera definitiva, no tiene la facultad de hacerlo, lo que hace es sumar una cantidad de narrativas para construir un corpus para la composición de un relato, pero además de esto se le pide algo más al cine “hay otro nivel que uno le pide a las películas, que haya una inteligencia y reflexión y una claridad con respecto a su material que trata” (M. Kalmanovitz, comunicación online, marzo de 2020).

No obstante, como se planteó anteriormente, y entrando a la conclusión, el poder del cine se encuentra en quien lo ve, de lo contrario no existiría así hayan cientos de películas, el cine es un universo, los filmes son una parte, los artistas, productores, creadores son otra pero sin quien vea las creaciones el universo del cine no sería nada, de tal forma que los procesos de construcción de memoria colectiva desde el cine son creados por las comunidades, pero para que esto suceda también debe haber un acompañamiento de gestores culturales, empresa privada, cine clubistas y personas que hagan llegar las creaciones cinematográficas a las comunidades, al llegar a las comunidades estas toman la decisión de avalar o no el filme y de hacer de este un producto que rememoración que junto a otros generarían un corpus, un relato solido que haga que socialmente se acepte como propio y válido sobre algún acontecimiento en el conflicto armado del país, es decir que el cine no hace un relato de memoria colectiva absoluto que junte toda la historia sino que cuenta una parte de esta desde adentro, desde las comunidades, así sea una película privada o un documental institucional, quien da el carácter de verdad es la comunidad y la historia.

CONCLUSIONES

El conflicto armado, el fenómeno de la violencia en Colombia es un hecho dado que está muy bien documentado, con algunos acontecimientos mucho más ampliamente referenciados y descritos y otros en los cuales la verdad no ha terminado de salir a la luz, con víctimas que no han sido restituidas y victimarios que han quedado impunes o no han dicho toda la verdad de los hechos. Como bien se demostró o describió en el primer capítulo, la violencia política con sus componentes estructurales ha sido el eje transversal de la historia de Colombia estando tanto en la política, como en la economía, cultura, arte, fenómenos sociales y de transformación como lo es la tecnología, la revolución femenina, entre otros múltiples factores descritos en ese capítulo.

La cuestión en esta investigación es la representación del fenómeno de la violencia política, social y estructural en los filmes nacionales.

Se habla de violencia política cuando se puede atribuir a sus protagonistas un propósito relacionado con el poder y con sus principales protagonistas políticos: partidos, organizaciones, gobiernos o instituciones. Es una etiqueta cómoda para el analista independiente porque permite agrupar en un mismo concepto comportamientos dañinos de quienes detentan el poder y también de quienes aspiran a controlarlo o debilitarlo. Violencia política sería la ejercida por el Estado contra sus súbditos o contra quienes se rebelan ante su autoridad y también la que emplean quienes se oponen a este poder ya sean «militares sediciosos», «organizaciones revolucionarias», «grupos terroristas» o «mercenarios pagados para derrocar un gobierno» (Moreno Matin, 2009: 10)

Lo que se encontró es que no hay una constante en cuanto a la representación del fenómeno de la violencia en los años descritos en el inicio de la investigación, existe una versatilidad y multiplicidad de formas en que se representan los actores armados del conflicto, víctimas y victimarios, existes diferentes miradas de un mismo acontecimiento. Eso puede llegar a dar una posibilidad de una comprensión amplia de lo que ha significado la violencia en el país, así como lo se plantea en el marco teórico tomando las palabras de Silberman en donde explica que en la sociología del arte no se limita la obra de arte en sí misma sino que se dirige hacia el “análisis de un proceso social continuo” (en Laso, 2013). Existen películas en donde la ficción es lo principal, eso quiere decir, que puede que no sea una historia de vida real, o que los nombres que se dan y la forma en que se desarrolla una historia sea la ocurrida, pero a partir de la forma en que se cuenta el filme, la profundidad de éste y los códigos que quiere mostrar da ideas, datos y componentes reales del fenómeno de la violencia.

Los filmes de ficción son positivos en cuanto a que retratan el fenómeno de la violencia de forma amplia y exponen métodos, formas del conflicto sin ser explícitos en fechas o nombres, es decir, logra ser propositivo y positivo en esos aspectos. Retomando las palabras de Vizcarra, expuestas en el marco teórico:

La obra del artista, en consecuencia, responde a la elaboración sociohistórica de un conjunto de categorías y formas discursivas preescritas que habrá de incorporar a su universo significativo y a sus códigos de expresión con mayor profundidad, rigor e innovación que los

demás miembros de su colectividad. Simultáneamente, el producto artístico concierne a las aspiraciones y visiones del mundo de cada época, convirtiéndose así en un fenómeno eminentemente social e histórico (Vizcarra. 2005: 2).

Pero por otro lado, directa o indirectamente (depende de la película), tienden a exaltar, poner altos componentes de virilidad, ensalzar y hasta convertir en un héroe oscuro a los victimarios. Con esto, se evidencia un tratamiento complejo del fenómeno de la violencia que puede llevar a los directores a tomar decisiones que para las víctimas y la memoria de ellas no es positiva. Además, los filmes tienden mucho a infantilizar y fatalizar más de lo que ya es a la víctima, son los principales implicados y violentados pero los mantienen como menor de edad en los filmes, la resiliencia es poco visibilizada en los filmes, al final de las películas puede que se deje la inquietud del renacer de la víctima pero no lo muestran. Es cierto que las historias sobre la violencia en Colombia tiene un carácter violento alto y las múltiples vistas son necesarias para comprender en amplitud del conflicto, pero enfatizar tanto en el poder superior de los violentos sobre las víctimas o sobre los personajes “buenos” complica lo que el espectador puede llegar a percibir de diferentes hechos.

No obstante, así como hay películas muy discutibles, también hay unas que son obras de artes muy bien hechas y con componentes formales, fotográficos, narrativos, investigativos, históricos, etc. que tanto teóricamente como académicamente sirven mucho para la comprensión del fenómeno de la violencia. Las películas seleccionadas para la investigación tienen ese componente positivo, son propositivas, plurales y correctas en el tratamiento de los hechos y en cuando a la forma en que se cuenta la historia de cada filme, entendiendo que como se ha planteado anteriormente, cada película pasa por un doble filtro de subjetividades, al ser creado (literario) y al ser realizado (cinematográfico), es decir, diégesis:

Es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad(...) Es la ficción en el momento en que no solo toma cuerpo sino que se hace cuerpo. Su acepción es más amplia que la de historia, a la que acaba de englobar: es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador (Jacques. 2005: 114).

En cuanto a los documentales, también hay dos tipos de realizaciones, por un lado están esos a los que los críticos de cine entrevistados se refieren como los que hacen “pornomiseria”, es decir, los que hacen los documentales con fines de lucro, morbosos y que no tienen una intención investigativa que nutra el relato y el corpus de las narrativas audiovisuales sobre el conflicto sino que son piezas casi de autocomplacencia con fines individuales. Pero por otro lado están los filmes documentales periodísticos y realizados junto con las víctimas e investigadores que tienen como fin mostrar todos los factores y el retrato de las huellas y marcas que el conflicto ha dejado en las comunidades, aportando así a la reconstrucción de memoria de las víctimas y que apoya todos los ejercicios y formas de hacer y resignificar espacios y poder realizar procesos de resiliencia propios de las comunidades.

Esto lo que demuestra es que en cuanto a los filmes, en cuanto a las películas en sí mismas, es complejo detectar homogeneidad, hay puntos en común en algunas películas, en algunos tratamientos de los temas sobre la violencia y los actores de conflicto que quieren mostrar, pero como se dijo anteriormente, en donde sí existe claramente una categorización de ese tipo de películas, es por un lado, las películas que tienen un carácter equilibrado a la hora de mostrar los personajes y hay otras que no (en cuanto a las películas de ficción), y en los documentales, existen los que quieren mostrar la “pornomiseria” y por otro lado, los que tienen un carácter investigativo y propositivo.

Pero el cine no está completo solo con las películas, el cine necesita de alguien que las observe, del espectador. Es aquí en donde ingresa el carácter colectivo y de generación de memoria que como engranaje para la construcción de la investigación.

Lo primero que es necesario decir es que, como bien se definió teóricamente y como se confirmó en el capítulo tres, es que la memoria colectiva no es posible construirla a nivel nacional de forma homogénea, en Colombia no existe, mucho menos con las lógicas gubernamentales actuales en donde la censura, la necesidad de silenciar las voces de las víctimas tanto de forma violencia como institucionalmente es algo del día a día. La memoria colectiva existe en comunidades, en grupos particularizados, cada grupo social tiene una visión de los eventos, los que sufrieron los hechos tienen su relato, quienes

observaron o escucharon los hechos tienen otro relato, las autoridades tienen otro y los autores de los hechos un relato en contravía pero propio de ellos:

Toda memoria colectiva tiene por soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo. Sólo se puede juntar en un único cuadro la totalidad de los hechos pasados si se desprenden de la memoria de los grupos que conservaban su recuerdo, si se cortan las amarras por las que estaban unidos a la vida psicológica de los medios sociales donde se produjeron, si se retiene sólo el esquema cronológico y espacial. No se trata ya de revivirlos en su realidad, sino de resituarlos en los marcos en los que la historia dispone los hechos, marcos que permanecen exteriores a los grupos mismos, de definirlos oponiéndolos unos entre sí (Halbwachs, 1968: 9).

Como bien lo plantean los expertos, la memoria colectiva aunque necesaria es peligrosa, al ser plural y al servicio de todos los actores. Como bien lo plantea Gonzalo Sánchez desde el CNMH y retomando en marco teórico conceptual, La memoria es un campo en tensión donde se construyen y refuerzan o retan y transforman jerarquías, desigualdades y exclusiones sociales, es un campo de “lucha” constante, un acto político y practica social en donde se construyen legitimidades, “amistades y enemistades políticas y sociales” (CNMH. 2009). Da la posibilidad a que los victimarios tengan su versión de los hechos y que peor aún, la institucionalidad, en manos de las personas menos idóneas (como actualmente sucede con el Centro Nacional de Memoria Histórica) generen un relato oficial que va en contra vía de la historia y que revictimice a quienes sufrieron el conflicto armado y las múltiples formas de violencia.

La cultura, el arte (cine, música, literatura, pintura), pueden ser formas de comunicar, de expresar, de hacer crítica social, como bien lo plantean las personas entrevistadas, que aunque no sea el fin último de una pieza ser o hacer crítica de forma explícita, los componentes formales y simbólicos de estas pueden tener una carga ideológica y profunda con la cual el espectador, el observador puede quedarse con hechos particulares que están en la pieza fílmica pero además, que con esos componentes quieran o genere de alguna forma que quieran profundizar y actuar en pro de visibilizar los hechos presentados:

El cine tiene un papel, que no es equivalente o no cambia la realidad, eso también es importante saberlo, no cambia la realidad y, como diría Víctor Gaviria (creo que tal vez es

quien más lo dicho de manera sensata) hablando de los cineastas “no podemos cambiar la realidad pero podemos mirarla distinto (P. Zuluaga, comunicación online, marzo de 2020).

El poder colectivo del cine se debe a quien lo ve, es decir, el cine en sí mismo no es memoria colectiva, es una expresión, una forma de contar una historia, verídica o no, una forma de retratar hechos históricos y de mostrar algo que el director quiere. Cuando éste es observado se convierte en una pieza colectiva de información, en el caso específico del cine sobre la violencia es una información de datos, actores, historias que tienen la posibilidad de ser escuchadas y vistas por las personas. Los espectadores inmediatamente de forma concienzuda toman la decisión de darle o no el poder de herramienta generadora de memoria al filme visto, aceptan o no la forma en que la película es expuesta, los datos, los hechos, todos esos componentes los espectadores son quienes los hacen o no válidos para su memoria, junto con conocimiento previo o con conocimiento que buscan por lo que le ha generado la película es cuando en su conjunto el cine tiene la posibilidad de ser herramienta válida, fundamental y funcional de memoria colectiva. Como bien se expuso anteriormente, el director Jorge Forero plantea que:

...ya depende del espectador y quién lo ve si esa mirada le permite generar algún tipo de cambio, de toma de conciencia, pero pues eso finalmente no es responsabilidad del cine, recae sobre el espectador, si con lo que ve y con lo que descubre le genera replantearse su forma de pensar sobre lo que acaba de ver o si esa apertura y esa posibilidad de mirar nuevas posibilidades le permite también replantearse bien sea para modificarlo o para sostenerse en su creencia (J. Forero, comunicación online, marzo de 2020)

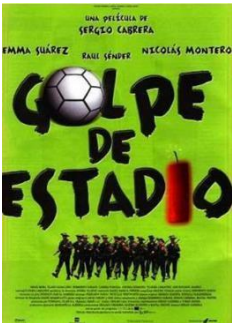
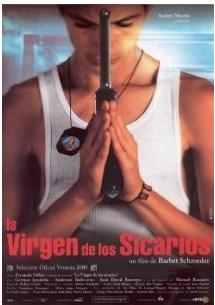
Lo que hace el cine es que agrupa filmes (de ficción y documental), las convierte en un corpus de conocimiento e información que está a disposición de la sociedad sobre datos, hechos y acontecimientos del pasado (Zuluaga, entrevista, 2020).

Así pues, se puede reflexionar de la siguiente manera: cuando los lugares de la memoria se han perdido, pueden surgir nuevas formas y nuevos espacios no-institucionales en donde se reproduzca y reconozca a la memoria, como el cine, es en este espacio y en general las artes generan nuevas formas de construir o reconstruir memoria en un contexto de globalización en donde los medios masivos de comunicación son un arma fundamental para universalizar la historia y la memoria.

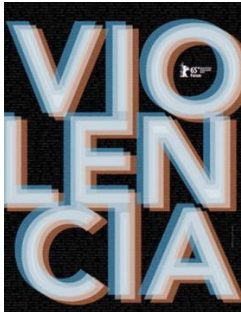
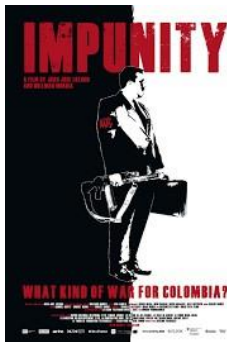
Otro de los aspectos relevantes en la investigación fue el análisis semiótico de las películas seleccionadas, en este análisis se encontró que los factores más comunes en las películas son: En las películas de ficción, las armas, los uniformes y en mayor medida las víctimas son signos icónicos que logran expresar y dar a entender al espectador la dicotomía de la guerra y la vulneración de la población civil en medio de la guerra, también es relevante el campo y la ruralidad en la mayoría de los filmes pero también, con las nuevas lógicas económicas y de combate, la ciudad se vuelve un paisaje común.

En cuanto a los documentales, lo mas relevante es darle el protagonismo a las víctimas para que cuenten su historia, poder expresar y mostrar su voz y su rostro que desde el Estado y los medios de comunicación no es visible. Para demostrar lo anterior, se presenta a continuación una **matriz analítica** de los preceptos, signos icónicos y la significación (discurso) de las películas revisada:

Tabla. Matriz analítica de las películas seleccionadas y analizadas

PELÍCULA	PERCEPTOS	SIGNO ICÓNICO	SIGNIFICACIÓN
GOLPE DE ESTADIO 	- Patriotismo. - Fútbol como unificador y válvula de escape. - Idea de la “izquierda” y la “derecha” ideológicas.	- Los uniformes guerrilleros, del ejército y del sacerdote. - La cancha de fútbol. - La bandera de Colombia. - Canción <i>Soy Colombiano</i>.	- Ideales de las guerrillas de izquierda. - Condiciones de la policía en zonas rurales. - Papel de la empresa privada en el conflicto. - Papel de la iglesia.
LA VIRGEN DE LOS SICARIOS 	- Naturalización de los actos violentos y de la violencia en general en el país. - Jerga o argot de las calles de Medellín.	- Las armas - Las motos - La juventud - Los muertos - La música - La iglesia	- Apropiación de las comunas de Medellín por parte del narcotráfico y las drogas. - Juventud perdida y tejido social roto. - Crítica a la iglesia católica.

SILENCIO EN EL PARAISO 	- Esperanza por un futuro para una familia urbana humilde. - Desesperanza y desolación. - Amor. - Miedo.	- Bicicleta miniatura en la mano del joven ejecutado. - Las armas. - Uniforme camuflado junto con unas botas de trabajo.	- Desapariciones forzadas. - Criminalización de la juventud por parte del Estado. - Ejecuciones extrajudiciales del ejército.
LA PRIMERA NOCHE 	- Desolación y desorientación de una pareja campesina. - Preocupación contante, como sobra, de la guerra en la vida de un soldado campesino.	- Uniforme de soldado. - El campo. - Las armas. - La ciudad. - La noche fría bogotana.	- Las víctimas de la guerra. - El desplazamiento forzado en las zonas rurales de país.
PERRO COME PERRO 	- Misticismo y sensación de magia en el ambiente. - Tensión y angustia contante en la vida en un cartel. - Sevicia y sed de venganza del capo	- Magia y brujería. - La sangre. -Lenguaje particular del cartel. - Las armas. - Los dólares.	- Es la historia posible de subalternos y asesinos de los carteles de droga. - La condena de quien faltó a su palabra dentro de un cartel. - La familia.
SIEMPRE VIVA 	- Felicidad transitoria. - Mal genio. - Cinismo. - Confusión y desespero. - Angustia. - Mentira. - Desamor. - Resiliencia.	- Julieta como signo de esperanza y de búsqueda por la verdad. - El centro de Bogotá como epicentro de múltiples violencias.	- Homenaje y búsqueda por reivindicar a las víctimas y desaparecidos de un hecho como la Toma y Retoma del Palacio de Justicia.

LA SIRGA 	- El flagelo de la guerra en la mirada de una niña. - El silencioso dolor de la rutina. - La desesperanza. - La normalidad de esperar lo peor todos los días en medio de la violencia.	- El silencio. - La idea de la historia mínima silenciosa y cíclica que la el paisaje. - El campo. - La laguna.	- Es una metáfora de la condena de vivir con la guerra en la espalda. - Historia de la niñez rural. - El despojo y desarraigo obligatorio.
VIOLENCIA 	- El silencio y sus múltiples interpretaciones. - El sufrimiento. - El silencio de quien no pudo volver a hablar. - El silencio de un agrandado jefe paramilitar.	- El silencio. - La selva colombiana y su secretos. - La ciudad. - El campo y quien lo controla.	- Los rostros y las historias de la guerra y la violencia del país. - La vida y la cotidianidad de quien está dentro de la violencia.
IMPUNITY 	- Dolor - Sufrimiento - Desespero - Miedo - Cinismo - La injusticia - Incredulidad - Impunidad	- Los retratos de las víctimas. - El dolor de las familias que buscan respuestas. - El personaje de ficción en que se convierte un jefe paramilitar usando traje y hablando en el congreso.	- Contar la(s) historia(s) del proceso de paz entre los paramilitares y el gobierno de turno desde diferentes miradas a favor y en contra.
ROSTROS DE LA MEMORIA 	- La resistencia - El aguante - La resiliencia	- Los rostros de las personas entrevistadas, de las víctimas de la violencia.	- Es la expresión de diversas historias en distintos y diversos lugares del país, de hechos violentos, desde la vos de las víctimas y desde la resiliencia.

NO HUBO TIEMPO PARA LA TRISTEZA 	- La resistencia - El aguante - La resiliencia - La institucionalidad como colaborador en procesos de reconstrucción de memoria	- Los territorios en guerra. - Los rostros de víctimas del conflicto en retratos.	- Memoria de las víctimas (de múltiples forma de violencia) del conflicto armado en el marco de la entrega del libro Basta Ya.
NUNCA INVISIBLES. MUJERES FARIANAS, ADIOS A LA GUERRA 	- Nostalgia - Tranquilidad - Empoderamiento de la mujer desmovilizada.	- “Lxs hijxs de la paz” - Las armas ya no empuñadas. - La nueva normalidad.	-La recreación y ejercicio de memoria e historia de vida, de 5 mujeres farianas y 1 hija de ex combatientes que hacen parte del proceso y acuerdo de paz con el gobierno.

En conclusión y en respuesta al objetivo de la investigación, las representaciones y narrativas del cine colombiano en cuanto al fenómeno de la violencia en Colombia no son “homogeneizables”, son muy diversas, con el rigor profesional y ético pertinente, otras no y, si se quiere ver a los filmes como herramienta investigativa es necesario tener conocimiento previo de la historia y los hechos, también es importante escoger conscientemente y no a la ligera las películas que se verán, ver el tratamiento de los hechos y de los personajes, de lo contrario se puede llegar a tener en cuenta películas que no necesariamente son las mejores en términos investigativos y académicos.

El trabajo del semiólogo empieza en el momento en que termina el del cineasta. El semiólogo encuentra ante sí el filme ya realizado; no tiene, pues, que hacerlo, ni que decir cómo debe hacerse (es ésta tarea del teórico normativo): tiene que mirar cómo está hecha. No camina hacia el filme (lo cual es el trayecto del cineasta), sino que parte del filme, hacia tal o cuál de sus sistemas. El recorrido del semiólogo es paralelo, idealmente, al del espectador del filme; es el recorrido de una «lectura» y no de una «escritura», Pero el semiólogo se esfuerza por explicar este recorrido en todas sus partes, mientras que el espectador lo franquea de un tirón y dentro de lo implícito, queriendo ante todo «comprender el filme»; el semiólogo, por su parte, querría además comprender cómo se comprende el filme: trayecto "paralelo. al del espectador, decíamos, pero que también lo refuerza; verdaderamente paralelo, en suma, y no confundido con él. La lectura del semiólogo es una metalectura, una lectura analítica, frente a la lectura «ingenua» (de hecho: la lectura cultural) del espectador (Metz. 1973: 103).

¿El cine, las películas produce memoria colectiva?, no, por las razones anteriormente mencionadas, ¿el cine es un dispositivo de memoria colectiva? Sí, el cine en su conjunto, con todos sus engranajes, sí es un dispositivo de memoria colectiva producida desde los espectadores con el proceso mental debido, pretende lograr un proceso de interpretación y comprensión de la realidad social; construir sentido a partir de la comprensión histórica del mundo simbólico. Esto genera, como bien se plantea en uno de los objetivos de la investigación, tener una comprensión y reconocer el contexto del problema de la investigación.

Lo que queda con la investigación es que el cine (en particular las películas sobre la violencia en el país) en su conjunto es muy poderoso, necesita respaldo, confianza a nivel nacional y acompañamiento para que cumpla con su objetivo. La cultura, el arte y la memoria tienen un reto gigante en este momento, las instituciones están siendo objeto de censura, se están poniendo en manos de personas que cumplen intereses particulares, que no tienen como fin la pluralidad de las voces sino el silenciamiento de unas y el alza de otras que son responsables de los hechos violentos. Es momento de agrandar los movimientos de víctimas, los cineclubs, las intenciones independientes de arte, cultura y memoria como contra y como rechazo de las instituciones invisibilizan y silencian al cine, a la música, a las víctimas, etc.

BIBLIOGRAFÍA

REFERENCIAS ESCRITAS

- Agudelo, M. (2017). “Cine y Conflicto Armado en Colombia”. Medellín, Colombia. Ediciones UNAULA.
- Aguilar, O. (2004). “El análisis crítico del discurso”. En: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. México.
- Allier, E. (2008). “Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”. Instituto de investigaciones sociales. UNAM. México.
- Antequera, J. (2011). “La memoria histórica como relato emblemático”. Agencia Catalana de Cooperació al Desenvolupament. Colombia.
- Arboleda, J. (2013). “Herramientas para el estudio del “conflicto armado colombiano”: la memoria social y los imaginarios sociales” En: Memoria e imaginarios sociales del conflicto colombiano: desmemorias y acontecimientos, de cómo olvidar recordando. Universidad Autónoma de Barcelona. España.
- Arendt, H. (2006). “Sobre la violencia”. El libro de bolsillo, Ciencia política, Alianza editorial. España.
- Arias, R. (2011). “Historia de Colombia contemporánea (1920 – 2010)”. Bogotá, Colombia. Ediciones Uniandes.
- Aumont, J. (2005). “Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje”. Editorial PAIDOS. Argentina.
- Betancourt, D. (2004). “Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo”. En: La práctica investigativa en ciencias sociales. UPN. Colombia.
- Blair, E. (2009). “Aproximaciones teóricas al concepto de violencia: avatares de una definición”. En: Política y cultura. Universidad de Antioquia. Colombia.
- Bordieu, P y Passeron, J. C. (1996). “La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza”. Editorial Laia. México.
- Burke, P. (2005). “Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico”. Editorial Critica, S.L. España.

- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2009). “Recordar y narrar el conflicto. Herramientas para reconstruir memoria histórica. Edición: Marcela Giraldo. Colombia.
- Cifuentes, R. (2011). “Enfoques de investigación”. En: Diseños de proyectos de investigación cualitativa. Editorial Noveduc libros. Argentina.
- Echandía, C. (2002). “Evolución reciente de la geografía del conflicto colombiano”. Universidad Externado. Bogotá.
- Gil, M. E. G. (2013). El uso de la imagen como herramienta de investigación. Campos en Ciencias Sociales, 1(2), 363-372. <https://doi.org/10.15332/s2339-3688.2013.0002.07>
- GMH. (2013). “¡BASTA YA!. Colombia: Memorias de guerra y dignidad”. Imprenta Nacional. Bogotá. Colombia.
- GMH. (2012). “Justicia y paz. ¿Verdad judicial o verdad histórica?”. Imprenta Nacional. Bogotá. Colombia.
- Goyeneche-Gómez, E. (2012). “Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual”. Universidad de la Sabana: Bogotá-Colombia.
- Halbwachs, M. (1968). “Memoria colectiva, memoria histórica”. En La memoria colectiva. Paris.
- Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (IEPRI). (2006). “Nuestra Guerra sin Nombre. Transformaciones del Conflicto en Colombia”. Editorial Norma. Colombia.
- LaRosa, M. y Mejía, G. (2014). “Historia concisa de Colombia (1810-2013)”. Editorial Javegraf. Colombia.
- López, A. (2004). “Estudio de las fuentes cinematográficas para la investigación y docencia de los procesos urbanos: los barrios marginales de las ciudades españolas.” Universidad de Alicante: España.
- Martínez, A. (2016). “La Violencia. Conceptualización y elementos para su estudio”. UAM – Xochimilco: México
- Medina, G. (2012). “Mafia y narcotráfico en Colombia : elementos para un estudio comparado”. CLACSO. Buenos Aires.
- Metz, C. (1968). “Ensayo sobre la significación en el cine (1964 – 1968). Volumen

I". Editorial PAIDÓS.

- Metz, C. (1973). "Lenguaje y cine". Editorial Planeta S.A. España.

- Ministerio de cultura (2015). “Colombia de película. Cartilla de historia de cine colombiano”. Bogotá, Colombia.
- Morin, E. (1958). “El cine o el hombre imaginario”.
- Moreno, F. (2009). “Violencia colectiva, violencia política, violencia social. Aproximaciones conceptuales”. Asociación Española de Neuropsiquiatría. España.
- Narváez, G. (2012). “La Guerra Revolucionaria del M-19 (1974-1989)”. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Novoa-Sanmiguel, L., Escamilla, D. (2017). “La memoria del conflicto armado en Bucaramanga: análisis de una experiencia investigativa desde las voces de las víctimas”. Medellín, Colombia.
- Otero, P. (2016). “Los gastos de la guerra en el conflicto interno colombiano, 1964-2016: 179.000 millones de dólares perdidos”. Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz – Indepaz. Bogotá.
- Ordoñez, L (2013). “La historia impronunciable: conflicto armado y cine colombiano después de la Ley de Cine. En Revista virtual de investigación en historia, arte y humanidad. HISTORIK. Bogotá, Colombia.
- Patrimonio filmico colombiano. (2012). “Historia del cine colombiano”
- Pecaut, D y Zintl, R. (1997). “Análisis Político” Instituto de estudios políticos y relaciones internacionales (IEPRI). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.
- Posada, E. (Ed.). (2016). “Colombia: La búsqueda de la democracia”. Tomo 5. España. Fundación Mapfre. Editorial: Taurus.
- Ricoeur, P. (2000). “La memoria, la historia, el olvido”. Fondo de Cultura Económica. Argentina.
- Rodríguez, V. (2012). “Cine, sociología y antropología: la construcción social del público y del pacto de ficción. OBETS. Revista de Ciencias Sociales. Vol. 7, n. °2, 2012; pp. 271-305
- Rueda J., Chicharro M^a. (2004). “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis socio histórico”. ÁMBITOS. Nº 11-12 - 1er y 2º Semestres de 2004 (pp. 427- 450).

- Sánchez, G. (2018). “La disputa por la paz, la disputa por la memoria”. CNMH. Colombia.
- Seydel, U. (2014). “La constitución de la memoria cultural”. En Acta poética.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R (1987). “Introducción a los métodos cualitativos de investigación”. Editorial PAIDOS Ibérica.
- Vizcarra, F. (2005). “Coordenadas para una sociología del cine”. Universidad Autónoma de Baja California.
- Varón, V. (2016). “Cambio en las narrativas cinematográficas sobre el conflicto social en Colombia: Un análisis de contenido de la producción cinematográfica en el periodo 1980-2015”. Facultad de Sociología, Universidad Santo Tomas. Bogotá, Colombia.
- Van Dijk, T. (1999). “El análisis crítico del discurso”. En: Revista Anthropos. España.
- Velásquez, F. R. (2016). Cine, poder e historia: La representación y construcción social del indígena en el cine ficción venezolano durante la década de los años 80. Campos en Ciencias Sociales, 4(1), 11-31. <https://doi.org/10.15332/s2339-3688.2016.0001.01>
- Waelder, P. (2013). “Sociología del arte”. Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona, España.
- Zecchetto, V. (2002). “La danza de los signos: Nociones de semiótica general”. Quito, Ecuador. Ediciones Abya – Yala.

LEYES

- Ley 814 de 2003. Ley de cine.
- Ley 356 de 1994. Estatuto de Vigilancia y Seguridad Privada.

ENTREVISTAS

- Entrevista Jorge Forero. Registro en audio. Bogotá. Marzo de 2020.
- Entrevista Manuel Kalmanovitz. Registro en audio. Bogotá. Marzo de 2020.
- Entrevista Pedro Zuluaga. Registro en audio. Bogotá. Marzo de 2020.
- Entrevista Catalina Acosta. Registro en audio. Bogotá. Abril de 2020.
- Entrevista Verónica Salazar. Registro en audio. Bogotá. Abril de 2020.
- Entrevista Javier Cadena. Registro escrito. Bogotá. Marzo de 2020.
- Entrevista Mauricio Ovalle. Registro escrito. Bogotá. Marzo de 2020.

- Entrevista Magda Hernández. Registro escrito. Bogotá. Marzo de 2020.
- Entrevista Jorge Martínez. Registro escrito. Bogotá. Marzo de 2020.
- Entrevista Luz Dayssi Martínez. Registro escrito. Bogotá. Marzo de 2020.

- Entrevista Carlos Correa. Registro escrito. Bogotá. Marzo de 2020.