

Cine colombiano de las víctimas, 2003-2014: otro lenguaje de la memoria

Tesis Presentada Para Obtener El Título De
Magister en Historia del Arte

David Andrés Sánchez Arboleda

Asesor
Daniel Jerónimo Tobón
Magister en filosofía

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Maestría en Historia del Arte
Medellín
2016

Tabla de contenido

1. Introducción	1
2. Hacia una definición de memoria. Víctima y estética cinematográfica	5
2.1. La preponderancia del discurso de la memoria en los últimos años	6
2.2. Hacia una definición de memoria	8
2.3. De la víctima	20
2.4. Cine y memoria	27
2.5. Ficción y realidad en la representación de la memoria	30
2.6. Estética del cine	36
3. Cine colombiano: abordajes sobre la violencia	41
4. Análisis de las cintas del cine colombiano de la memoria de las víctimas del conflicto	61
4.1. Selección de cintas	61
4.1.1. Desplazamiento forzado	65
4.1.2. Secuestro	80
4.1.3. Falsos positivos	86
4.1.4. Extorsión	94
4.1.5. Relación víctima-victimario	99
4.1.6. Imagen de las víctimas luego del flagelo	108
4.2. Conclusiones del capítulo	115
5. Cine de la memoria ¿para qué?	119
6. Para terminar	136
7. Bibliografía	143
8. Bibliografía adicional	154
9. Filmografía	157
10. Fuentes de fotogramas	159

1. Introducción

En las últimas décadas, el problema de las representaciones de la memoria colectiva, que en principio era exclusiva de los historiadores como disciplina académica y, con la idea de conmemorar víctimas de diferentes eventos, se ha decantado hasta convertirse en una preocupación del arte contemporáneo, sobre todo a partir de su auge en los años 80.

El trabajo de los artistas colombianos saca a la luz las historias particulares, personales y grupales de quienes han estado vinculados a hechos atroces; no para revelar una verdad, sino para comprender dichas situaciones, comprender para reconocer, reconocer para reparar, reparar para reconciliar. Es posible encontrar entonces que en las representaciones artísticas colombianas el hecho violento no sea explícito, sino que se ha convertido así en la forma de mostrar y hacer retumbar en los oídos del presente la narración de aquellos sujetos que el hecho violento, generado en nuestro territorio, ha vulnerado.

El cine colombiano no ha sido ajeno a ese proceso de transformar el evento histórico violento en memoria; con el fin de comprender cómo, de qué manera y qué ha pasado con los ciudadanos que han sido vulnerados por la historia del país. Así el cine, como otras artes (fotografía, pintura, escultura, instalación), ha tratado de crear procesos de visibilización y comprensión de estos hechos y de incidir en el curso de la realidad histórica. Esta necesidad, sumada al apoyo de la Ley de Cine (814) del 2003, que permitió ampliar la producción, dieron como resultado un sinnúmero de historias que abordan el tema de la memoria de las víctimas del conflicto desde diversas ópticas artísticas y discursivas.

De estas producciones fílmicas se analizarán en esta investigación catorce títulos que se ocupan de las víctimas como hilo central en vez de la violencia (que desde la percepción

infundada del público había sido la más protagonista en las representaciones cinematográficas). Nuestro objetivo es que al poner en diálogo las películas sobre las víctimas del conflicto en Colombia, encontraremos una tendencia: un cine de la memoria, en el sentido que tiene este archivo fílmico como catalizador de la catarsis social.

Mary Ann Doanne, escritora norteamericana, autora del texto *La emergencia del tiempo cinematográfico* (2012), caracteriza el cine de una manera que describe con exactitud nuestra idea: “(...) representa un pasado indeleble que produce una experiencia caracterizada del presente. La exagerada retórica del movimiento, la vida y la muerte que acompañan el surgimiento del cine, confirma que éste debe su existencia al sueño de resucitar y de presenciar” (2012, p. 323). Hablar de memoria en Colombia en este momento es más que necesario, tal vez porque, a pesar de que aún no se resuelve el conflicto armado en el país, desde la aparición en 2005 de la Ley de Justicia y Paz, junto a la Ley de Víctimas y Reparación que impulsó el gobierno de Álvaro Uribe, la mirada se dirigió directamente a las víctimas, a pesar que ya desde antes muchas obras estaban explorando estos tópicos, abordan la memoria como preocupación estética, a partir del trabajo directo con quienes han estado involucrados en las situaciones del conflicto.

Es por esto que la propuesta que desarrolla este trabajo apunta no a una mirada antropológica o sociológica de la cuestión, sino a un análisis estético, que tome en cuenta las herramientas que el cine usa para construir y configurar las historias de estos personajes. Sin embargo, el cine no ha sido un objeto preponderante en las diferentes investigaciones académicas sobre la relación memoria y arte, a pesar de que las elecciones audiovisuales que toman los directores para representar a estos personajes, son evidencia de que esta relación es una preocupación fundamental para el cine colombiano.

El periodo que estudiaremos en este ensayo inicia en el límite de publicación de la Ley de Cine (2003), y se extiende hasta el 2014, ya que las creaciones de 2015 aún están en proceso de distribución y estreno, lo que dificulta el acceso a ellas. En este transcurso se estrenaron 14 títulos de ficción en los que el personaje principal puede ser descrito como víctima del conflicto. Se descartan algunas cintas que no hacen referencia directa a ellos, y que muestran a la víctima como un personaje secundario.

El análisis de las catorce películas que hacemos en el siguiente estudio se ordena de la siguiente manera: en el primer capítulo buscamos definir los conceptos de memoria, olvido, memoria individual, memoria colectiva; y establecer las diferencias entre memoria e historia y relacionar memoria, arte y cine. Destacamos el hecho de que muchos de estos conceptos fueron abordados principalmente desde la propuesta hermenéutica de Paul Ricoeur bajo las cuales es posible dilucidar cómo el cine de ficción puede entenderse como un cine de la memoria y cómo contribuye a la construcción de una memoria colectiva de los hechos y de los sujetos afectados.

En ese mismo capítulo, se expone la idea de cómo analizar estéticamente las obras, partiendo de la idea de que es desde las decisiones que toman los directores en la construcción de los filmes como se ficcionaliza la realidad en la que se encuentran inmersos los personajes. Recursos como la fotografía, la angulación, el sonido, el montaje y la narración, son los que se tienen en cuenta en este estudio.

El segundo capítulo busca explicar las razones por las que podemos hablar de un cine colombiano que se ha preocupado por el tema de la memoria de las víctimas del conflicto en los últimos años. A partir de las diferentes investigaciones que históricamente se han hecho del tema de la violencia como artículos científicos de investigadores reconocidos, trabajos de grado que, de igual manera, se inscriben con la intención de dilucidar el problema de cine y el conflicto y,

finalmente, artículos de críticos colombianos que analizan esas nuevas búsquedas. Textos que permiten construir un estado del arte para comprender los giros que toma la construcción fílmica.

En el tercer capítulo, se realiza el análisis del corpus elegido, con el objetivo de ver cómo el cine de esos años (2003-2014) ha hecho uso de recursos estéticos que permiten representar la memoria de las víctimas del conflicto. Para organizarlo de una forma adecuada, se categorizan las cintas por temáticas, teniendo en cuenta los diferentes procesos de victimización y las relaciones que establecen con su entorno. Cabe aclarar, que como se ha mencionado, la cinematografía en el país no se ha estudiado ampliamente desde el hecho estético, ni desde el análisis de su lenguaje, por lo que para el proceso de sustentación se recurrirá a artículos de la crítica (sobre todo de la revista *Kinetoscopio*), en los que se insinúa el uso de esos elementos. Hay otras cintas, en cambio, de las que no se ha dicho nada, por lo que la descripción y el análisis personal se hacen necesarios.

Para terminar, en el cuarto capítulo, ahondamos en la problemática del para qué es necesario un cine de la memoria de las víctimas en Colombia, a partir de los supuestos y de la explicación que se ha gestado sobre las construcciones artísticas de esta temática. De esta forma logramos reflexionar sobre la necesidad de volver al pasado a través de las producciones cinematográficas y cómo ello nos ayuda a re-pensar el presente y el futuro de los ciudadanos, tanto los afectados directamente como a los que no les ha tocado padecer los flagelos de la guerra.

2. Hacia una definición de memoria, víctima y estética cinematográfica

Este capítulo busca definir los conceptos de memoria, olvido, memoria individual, memoria colectiva; establecer las diferencias entre memoria e historia y relacionar memoria, arte y cine. Destacamos el hecho de que estos conceptos están sustentados en la propuesta hermenéutica de Paul Ricoeur, por esta razón se presentan como aporías, que son enunciados que expresan o que contienen una inviabilidad de orden racional, bajo las cuales dilucidamos cómo el cine de ficción puede entenderse como un cine de la memoria y cómo contribuye a la construcción de una memoria colectiva de los hechos y de los sujetos afectados.

Además, presentamos una idea acerca de cómo analizar estéticamente las obras. Partimos del supuesto de que se ficcionaliza la realidad a partir de las decisiones que toman los directores en la construcción de la fotografía, de la angulación, del sonido, del montaje y de la narración. Estos elementos son los que se tienen en cuenta en este estudio, para desarrollar el cómo entender la estética cinematográfica y la manera en que ello influye en la representación de las víctimas de conflicto en Colombia. Adicionalmente ahondaremos un poco en el concepto de víctima, ya que aún hoy resulta un tanto problemático y difícil, lograr comprender su sentido y significado.

Entrar en esta dimensión relacional que se puede establecer entre las representaciones cinematográficas de la memoria de las víctimas del conflicto en Colombia, sugiere una revisión exhaustiva de cómo la memoria se ha instaurado como una de las preocupaciones del arte y de qué manera puede entenderse el concepto para dichas representaciones en las producciones fílmicas.

2.1. La preponderancia del discurso de la memoria en los últimos años

Una de las vanguardias artísticas más agresivas gestadas en el siglo XX fue el futurismo. De la mano de Tomasso Marinetti, precursor de este movimiento, buscó un ideal estético que estuviera del lado de la velocidad, que criticara los valores anteriores a este periodo del siglo XX y que acabara con esa vocación museológica de su país, Italia, “atada a la memoria, a la nostalgia, a la cobardía y a todas las tareas de carácter femenino” (Granés, 2011, p. 23), por lo que este nuevo ideal tendría un carácter masculino, es decir, heroico, violento y que buscara llenar el alma de sus habitantes. Su manifiesto fue una alabanza a la tecnología moderna y al movimiento en todas las dimensiones, el cual asemeja la idea de progreso con la de avance tecnológico, haciendo patente un gran elogio de la búsqueda de lo nuevo.

Si analizamos el arte moderno, sus acepciones nos remiten a lo novedoso o progresista, opuesto totalmente a la idea de lo pasado o lo viejo. Parece paradójico que actualmente, luego de habernos “modernizado”, se haga evidente un interés artístico en lo opuesto, en la memoria. Aquello que el siglo XX desdeñó parece ser ahora objeto de un interés desmedido.

Tzvetan Todorov (2000) asegura que un claro ejemplo en el arte del olvido son las vanguardias artísticas, como el futurismo. Para él, esos movimientos que se articulaban con el futuro, que apelaban a la novedad como criterio de valor artístico, mutaron, ahora “en nuestros días, el viento ya no sopla a favor de las vanguardias, y se prefiere la estética llamada posmoderna, que exhibe por el contrario su conexión, a veces lúdica, con el pasado y la tradición” (p. 6). La memoria, forjada desde la idea de volver o recordar aquello que nos antecede, es el campo bajo el que nos volcamos desde todos los ámbitos, no solo políticos, sociales y culturales, sino también artísticos.

Andreas Huyssen (2009) por su parte, sostiene que la preocupación por la memoria, o los discursos que surgen en torno a ella, aparecieron en los años 60 y se intensificaron en los años 80, gracias a los debates alrededor del holocausto y a la conmemoración de diferentes eventos que han marcado la historia mundial, entre ellos: la caída de la Unión Soviética, la guerra civil española, el genocidio en Ruanda y el fin de las dictaduras en Latinoamérica. Para el autor, la mediatización y la difusión de uno de los hechos más claros de barbarie humana, que se da alrededor de la segunda guerra mundial, ha hecho que el discurso sobre la memoria se globalice, ya que el holocausto es el referente bajo el cual se miden las otras atrocidades mundiales.

El arte contemporáneo y especialmente el colombiano no ha sido ajeno a este interés, obras como *Signos Cardinales* (2009) de Libia Posada; *Atribalarios* (1992-2004) de Doris Salcedo, *Bocas de Ceniza* (2003-2004) de Juan Manuel Echavarría, *Sudarios* (2011) y *Rio Abajo* (2007-2008) de Erika Dietes o *Yolanda Izquierdo* y *Las delicias* (2005-2008) de Beatriz González resaltan esa tendencia del arte actual: tomar la memoria de los sujetos como inspiración y trazarla como línea de trabajo. Recordar se ha convertido en la forma adecuada para visibilizar la narración de los sectores vulnerados, atacados y violentados por actores armados.

Todos estos hechos violentos (masacres, dictaduras, guerras civiles, entre otras) hacen necesario que no solo los historiadores, sino el arte mismo, tenga que hacer uso del testimonio de los directamente implicados para recrear, contar y re-descubrir los hechos y así re-escribir la historia; una reescritura que no tenga que ver solo con la descripción y explicación de lo acontecido, sino que vaya más allá, que ayude a comprender y analizar las razones por las que se desataron las circunstancias en las que se vieron afectadas cientos de

personas. A este respecto, podríamos sostener que el cine colombiano ha tomado partido y se ha instaurado en los últimos años como una de las formas artísticas que trabajan con la memoria para reflejar la historia de las víctimas del conflicto.

2.2. Hacia una definición de memoria

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española tiene catorce acepciones para la palabra memoria. Van desde la “facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado. Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto. Monumento para recuerdo o gloria de algo. En la filosofía escolástica, una de las potencias del alma”, hasta “saludo o recado cortés o afectuoso a un ausente, por escrito o por medio de tercera persona o relación de algunos acaecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia”. Como se puede observar, las referencias a esta palabra pueden ser muy variadas, sus significados van y vienen de la psicología a la historia, de la historia a la cultura y de la cultura al arte.

Paul Ricoeur (2003) define la memoria como el recuerdo que experimentamos los seres humanos, a partir, no solo de su carácter pasado, sino como experiencia del tiempo. Para este filósofo, todo cambio es destructor por naturaleza y todo se genera y se destruye en el tiempo. Las dos categorías fundamentales a través de las cuales construye su reflexión sobre la memoria son la *mneme* y la *anamnesis*. La primera tiene que ver con la forma en que el recuerdo sobreviene a manera de afección, mientras que la segunda se refiere, por el contrario, a una búsqueda activa, lo que llamamos recordar. Así pues, el simple recuerdo está bajo la influencia de una impronta, de una marca, mientras que en la recordación, los movimientos y las secuencias tienen el principio en el ser humano; el simple recuerdo sobreviene a la manera de una afección, mientras que la recordación consiste en una búsqueda actual de

aquello que ha sido marcado en el alma: “el acto de acordarse se produce cuando ha pasado tiempo y es ese intervalo de tiempo, entre la impresión primera y su retorno el que recorre la rememoración” (Ricoeur, 2003, p. 37).

El autor aclara que el simple recuerdo aparece en el individuo en forma de afección y depende solo de él, mientras que la rememoración, que puede devenir de la misma manera, está relacionada con una búsqueda permanente, susceptible de influencia colectiva, producida cuando el tiempo ha pasado. En general, se podría asegurar que tanto en la memoria individual como en la memoria colectiva hay anamnesis, una evocación inmediata, teniendo en cuenta que la primera abre más directamente la reflexión al campo de la memoria colectiva.

La memoria colectiva, se refiere al “conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados, que tiene la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes, con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas” (Ricoeur, 1999, p. 19). Esto quiere decir que, aquellos en la celebración de eventos memorables, cuando ha pasado el tiempo, confluyen de manera colectiva en el momento en que es posible comunicar o interactuar en un medio social.

Bajo este concepto, el de memoria colectiva, abordaremos en esta investigación el problema de la memoria y el cine de las víctimas, ya que, en su representación, y en su interacción con una sociedad-espectador, se construye el escenario de hechos victimizantes que se ha afectado el país. Aunque la colectividad no tenga una memoria de base neuronal, si participamos de una memoria colectiva, porque es el escenario donde se da una participación múltiple a partir de diferentes formas, una de ellas son los medios de comunicación de masas, y en este caso el cine, ya que “la memoria colectiva es

básicamente un acontecimiento comunicativo” (Jureit, 2007, p. 57) en el que el problema de recordar cobra sentido.

La memoria es un fenómeno social, político y colectivo, porque se funda en la interacción de los miembros de una colectividad. El cine comprende esta condición, pues en su proceso comunicativo y de socialización, logra traer a la comunidad los hechos que los han constituido como sociedad y que de una u otra forma han marcado su historia a través del tiempo.

Maurice Halbwachs (2004) fue uno de los primeros investigadores que defendió la idea de memoria colectiva. Para él, los seres humanos no recordamos solos, lo hacemos con la ayuda del otro, los recuerdos que tenemos llegan gracias al proceso de comunicación: además, el hecho de que se realicen celebraciones públicas de los eventos que marcaron el curso de la historia, refuerzan la idea de que nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos. Fentress y Wickman coinciden con Halbwachs en que la memoria está estructurada a partir de identidades de grupo:

[...] se recuerda la infancia como parte de una familia, el barrio como parte de una comunidad local [...] estos recuerdos, son en esencia memorias de grupo, la memoria de la persona existe, solo en la medida en que es el producto, probablemente único de una intersección particular de grupos [...] la memoria se hace social a partir de la individual, en esencia es hablar de ella (Fentress & Wickham, 2003, p. 13).

De igual manera, Frederick Bartlett (1995) afirma que hay una “determinación social de recordar” y destaca la gran diferencia que existe entre la memoria y el recuerdo. Para él, la memoria hace parte de la individualidad del ser, pero que se reconstruye en un contexto social determinado; a saber, las situaciones particulares que se guardan en la memoria de un sujeto son recordadas a partir de su inscripción en una sociedad, la que lo obliga a pensar en lo que ha sido.

Hay que aclarar que ni la memoria colectiva se deriva de la memoria individual, ni gracias a la segunda se gesta la primera, por el contrario es una construcción simultánea en la que convergen ambos tipos para actuar a la par: “la memoria colectiva y la memoria individual mantienen una relación de dependencia recíproca, de manera que el individuo recuerda en la medida en que asume la perspectiva de grupo, y la memoria del grupo se hace real y se manifiesta en las memorias individuales” (Halbwachs, 2004, p. 27)

La prevalencia histórica que se le había otorgado a la memoria individual tiene una serie de consecuencias para la representación que nos hacemos de la memoria. Uno de los más problemáticos tiene que ver con que ella incluye información y sentimientos que son parte integral del sujeto, por lo que puede haber una transformación y una representación subjetiva de lo recordado, mientras que la memoria colectiva busca relatos que puedan permanecer en el tiempo, está vinculada a la memoria histórica, situación que demanda una reconstrucción precisa de los acontecimientos pasados, que le dan a su vez, cierta estabilidad y una estructura más permanente.

La distinción entre memoria individual y memoria colectiva que hace Ricoeur (2002) retoma las ideas de San Agustín, quien concebía la memoria de una forma radicalmente singular, ya que ella es exactamente de la persona que la posee y no puede ser transferida, debido a que hay un vínculo de la consciencia con el pasado del individuo que recuerda, lo que lleva a la idea de que toda búsqueda individual de recuerdos se basa en la interioridad.

Una idea similar plantea Edmund Husserl, desarrolla la idea de que la conciencia del tiempo es una experiencia íntima y subjetiva independiente del tiempo objetivo, razón por la cual su importancia reside en el orden de lo individual. Esto parece contraponerse a la idea de memoria colectiva, pero Husserl plantea una “traslación analógica”, con la que se

refiere a la posibilidad de trasladar la idea de memoria de una persona a una pluralidad, llegando así a una intersubjetividad superior. De allí nace la idea de la memoria colectiva o exterior, ya que los recuerdos de un individuo están atados a sus experiencias sociales, es decir, hay una memoria individual que tiene sentido, pero que toma significado en las formas narrativas colectivas.

Ricoeur (2002) propone un ejemplo claro. Cuando una persona trata de recordar un hecho traumático y se le presentan dificultades en el proceso de rememoración, ellas pueden superarse con la intervención de un tercero, quien debe llevar al sujeto, a través del lenguaje, a recordar lo que quiere. Es, precisamente, el lenguaje usado por el tercero el precursor de la exteriorización.

La mediación lingüística por la cual se constituye la capacidad narrativa, es necesaria para la identidad personal y “no puede inscribirse en un proceso de derivación a partir de una conciencia originariamente privada. De entrada, es de naturaleza social y pública.” (Ricoeur, 2002, p. 16). El código lingüístico le permite al sujeto ordenar y dar claridad a sus recuerdos, pero es un código común a una sociedad con la que comparte el mismo lenguaje y a partir de la cual y con la cual le da sentido a esos recuerdos.

Cuando hablamos de memoria, y en este caso de memoria colectiva, es necesario también pensar en el olvido, una relación que parece paradójica pero que es, en realidad, complementaria. Tzvetan Todorov (2000) sostiene que la memoria no se opone en absoluto al olvido, ya que el primero se refiere a la conservación, mientras que el segundo se refiere a la supresión; ambos fenómenos están directamente conectados, porque cuando hablamos de memoria nos referimos a la interacción de estos (2000, p. 4).

La relación de estos elementos se manifiesta como una imposibilidad de traer el pasado de forma integral, pues la rememoración se basa en un proceso de selección. En el relato mismo del pasado se traen solamente algunos episodios que configuraron el hecho, y dichos episodios regularmente tienen que ver con el propósito con el que se llegue al recuerdo, como si se implantaran unos criterios para buscar y traer al presente la información que se requiera, ya sea de forma consciente o inconsciente. Esto determina el carácter selectivo de la memoria, “los recuerdos no son copias objetivas de percepciones pasadas ni mucho menos de una realidad pasada. Los recuerdos son construcciones subjetivas, en alto grado selectivas y dependientes de la situación que se evoque” (Erl, 2012, p. 10).

Algo similar expone Jesús María Ruíz (2008) quien asevera que el proceso de recordar o rememorar es de carácter selectivo, en cuanto que no todo lo que el ser humano vive a diario es recordado, “solo aquella porción del mundo que en un momento y un lugar determinados resultan significativos para nosotros” (p. 58) será evocada. Este proceso de selectividad depende del estado de ánimo del sujeto, es decir, un hombre alegre recordará más rápidamente y con mayor claridad acontecimientos de su vida pasada que relaciona con esta emoción; de igual manera pasa con la tristeza, ya que la selección que hace la memoria se da sola y únicamente en el momento de la necesidad de recordar.

Olvidar es una condición necesaria para que haya recuerdo, solo se puede recordar lo que también se puede olvidar, aseguraba Gary Smith (citado por Erl, 2012). El recuerdo parece ser intencional, no pasa lo mismo con el olvidar; no hay un acto de olvido que equivalga a la rememoración, porque en el momento del recuerdo “siempre somos

conscientes de que estamos recordando algo, mientras que a veces olvidamos que olvidamos (Erl, 2012, p. 211).

Ricoeur (2002) de igual manera, asegura que el olvido no es lo contrario a la memoria, parecería que el deber de la memoria es oponerse completamente a él, sin embargo, lo usamos y hasta lo alabamos. El autor plantea dos niveles de profundidad del olvido: por un lado está el nivel profundo, referido a la memoria como inscripción, retención y conservación del recuerdo, en el que se puede hallar las situaciones que olvidamos por completo o de las cuales no recordamos lo que somos, es decir, se refiere a las marcas iniciales, profundas en el sujeto y que se destruyen o se olvidan, y sobre los cuales volveremos más adelante.

Por otro lado, se encuentra el olvido manifiesto, donde encontramos a la memoria como función de la rememoración y de la evocación, una memoria que se preserva o que vuelve a hacer presente el pasado de alguna manera y que podría usarse en función del futuro.

El olvido profundo adquiere varios matices, entre ellos el olvido inexorable, que trata de borrar las huellas de lo que hemos vivido o aprendido, todo gracias al movimiento temporal que se encarga de destruirlo todo y, el olvido inmemorial, que deviene de los orígenes, es decir, de los acontecimientos de los que no nos acordamos, el olvido que sin embargo no deja de estar en la base de lo que somos y hacemos, “Se trata del olvido de las fundaciones, de su donación originaria, las cuales nunca fueron «acontecimientos» de los que podamos acordarnos. Se trata de aquello que nunca podremos conocer realmente y que, sin embargo, nos hace ser lo que somos: las fuerzas de la vida, las fuerzas creadoras de la historia, el «origen» (Ursprung).” (Ricoeur, 1999, p. 57), pero aclara que la idea de memoria o reminiscencia, tiene que ver con ambas figuras del olvido porque frente a uno que destruye hay otro que preserva.

Retomando a Heidegger, Ricoeur expone, además, la idea de que el olvido facilita la memoria, porque el “recuerdo solo existe sobre la base de olvidar” (Ricoeur, 1999, p. 57). Según el filósofo alemán, existen dos formas de referirse al pasado, una es el “ya no es”, si hablamos de lo desaparecido, de la ausencia del hecho sobre el que es imposible actuar, y otro con el carácter de “ha sido” que va más allá respecto a los acontecimientos fechados, es la anterioridad de un acontecimiento sobre el que opera el olvido que condiciona el recuerdo; es decir, “el olvido posee un significado positivo en la medida en que el “carácter de sido” prevalece sobre el “ya no” en el significado vinculado a la idea de pasado. El “carácter de sido” convierte el olvido en recurso inmemorial del trabajo del recuerdo” (p. 57).

Ricoeur (1999) también plantea la idea de la selectividad del olvido, sugiere que un sujeto no puede acordarse de todo, porque desde el olvido profundo se produce un desgaste en las inscripciones, estos desgastes son inherentes al relato y a la constitución de una coherencia narrativa “Para contar algo, hay que omitir numerosos acontecimientos, peripecias y episodios, considerados no significativos o no importantes desde el punto de vista de la trama privilegiada” (p. 59). Cuando recordamos, necesariamente nos hacemos una imagen de los hechos pasados y, como se expuso anteriormente, esos recuerdos son una selección particular.

Ricoeur (1999) plantea que la relación entre el recuerdo y la imagen puede inducir a un error, ya que ambas cumplen la función de “hacer presente una cosa ausente”, sin embargo, su diferencia, es que mientras una está ligada al tiempo (la memoria), la otra es atemporal. Lo que no las desliga por completo debido al poder que tienen de evocar el pasado, se asocian inevitablemente en el proceso de representación.

De igual manera Halbwachs (2004) destaca la idea de que el recuerdo es una imagen que representa un acontecimiento pasado, y afirma que hay tanto una desigualdad como una complementariedad entre las dos, con la diferencia de que la imaginación se desarrolla de forma espontánea en el ámbito de lo irreal, de lo posible, mientras que la memoria va a lo que en realidad sucedió, “la memoria trabaja sobre lo que ha tenido lugar” lo que la relaciona inmediatamente con el tiempo, mientras que la imaginación escapa a él porque no necesita esa señal (32).

Así pues, el recuerdo no es completamente fiel al hecho pasado. Para Ricoeur (1999) hay un tipo de filosofía del error en el proceso de memoria, ya que se da una posible falsedad, no solo en el momento de la aprehensión del hecho, también cuando se es evocado algún hecho pasado. El problema radica entonces en la semejanza que se establece del hecho presente con el hecho pasado, lo que llevaría a pensar que, de una u otra forma se está poniendo a la imagen por encima de la memoria. Es decir, si hablamos de un cine colombiano que apunta a la memoria colectiva, nos referimos a una construcción que parte de una pretensión de verdad, al tratar de revelar los hechos, las circunstancias y las vivencias por las que han tenido que pasar las víctimas del conflicto, pero esa verdad termina falseándose un poco, debido a que esa realidad que se devela a través de la cámara, pasa por un constructo creativo del director, quien aporta una mirada particular de lo que quiere retratar; una memoria con pretensión de verdad, pero con los rasgos de subjetividad que rodean la creación artística.

La relación entre la memoria y la historia se debe al hecho de que, gracias a la primera, se construye la segunda. La mitología griega llama Mnemosine a la Titánide hija de Gea y Urano, quien dio a luz, junto con Zeus, a las nueve musas. Cada una de estas musas representa e inspira alguna de las artes como la música o la poesía, sin embargo lo que queremos destacar

es el hecho de que este mito alude “al hecho de que las artes no serían posibles sin la memoria; sin ella no tendríamos poesía, música, historia, ni las otras artes” (Murguía, 2011: 21).

Siguiendo esta idea de la mitología que relaciona a Mnemosine con las musas, es decir la memoria con la inspiración, se nos hace necesario relacionar y distinguir a continuación los conceptos de memoria, historia y arte.

Para darle una solución a esta problemática, Javier Domínguez, apoyándose en Hegel, asegura que el arte se sirve de la historia para la reconstrucción estética de los hechos. Dentro de los alcances de esta discusión hay que partir primero de los niveles de verdad. Para él, las representaciones de la historia son verdades sin subjetividad, mientras que las del arte son representaciones para el espíritu “para nosotros y nuestra comprensión reflexiva de lo que somos y de lo que hemos hecho [...] las representaciones del arte que tiene que ver con lo histórico, con lo memorable, son representaciones tejidas con lo emocional (...) aunque sean del pasado persisten con sentido en el horizonte del presente (Domínguez, 2013, p. 92).

Además, la búsqueda de las causas, los motivos y las razones del porqué sucedió el acontecimiento llevan a un ideal explicativo, propio de la cientificidad de la disciplina; y por último está el hecho del relato historiográfico bajo el que se establecen limitaciones temporales, lo que fija de una u otra manera el momento histórico. Por el contrario, la memoria presenta los acontecimientos pasados como algo que puede interpretarse de diversas maneras, algo que no está fijado del todo y sobre lo que es posible volver, retrotraerse, para así pensar en el futuro, dimensiones temporales que hacen parte de la memoria, mientras que el historiador se dedica al estudio del pasado, puede llegar a pensar

en el futuro, pero esta entidad temporal no hace parte de su objeto de estudio. De este modo, si pensamos en el arte de la memoria, nos vinculamos con lo sustancial de los hechos pasados, mientras que lo histórico debe dedicarse a la explicación y a la descripción de ellos. Javier Domínguez (2013) sugiere que

Para la representación de lo sustancial, el artista tiene que ponerse en cierto anacronismo en comparación con el historiador, pero es un anacronismo que es lo ventajoso del arte frente a la representación de lo histórico. Es la libertad artística o espiritual de *Mnemosyne* para efectuar transfiguraciones de lo histórico que el historiador no se puede permitir pero que el artista debe hacer, no para falsear la verdad, sino, más bien, para hacerla más patente con su obra de arte, incrementando con la imagen o el sentimiento que la obra arranca al ser o el significado humano de lo acontecido, de eso histórico que el historiador registra, explica y analiza, como corresponde a la prosa más científica, pero que el arte eleva y coloca en el pensamiento para la memoria, la fuente de la experiencia de la vida humana consciente (p. 93).

Ricoeur (1999) plantea tres niveles en los que se puede hacer una ruptura entre la historia y la memoria, llevando a ésta última a vincularse más con otras disciplinas, y en este caso con el arte. Para él esas rupturas tienen que ver con el ideal documental, explicativo y de escritura de la historia, ya que en su constitución, el conocimiento histórico depende de las fuentes para lograr una evidencia documental de las huellas bajo las que se mide la fiabilidad de los hechos.

De esta manera los principios de la creación artística difieren del trabajo del historiador, en que el primero “transfigura” lo que ocurre “no para tergiversar la verdad, sino para hacerla destellar más esencialmente, para convertirla en objeto de nuestra contemplación reflexiva y conectarla con nuestro mundo de la vida” (Domínguez, 2013, p. 102).

“No hay memoria sin imágenes” asegura Andrea Huyssen (2009). La razón es que si existe una necesidad de recordar los traumas de la historia, las imágenes deben prevalecer. Incluso si no proporcionan la totalidad del acontecimiento, con ellas se está develando lo esencial del hecho, es decir, a partir de la representación visual se logran retratar la emocionalidad de lo

ocurrido, el terror, el dolor, la injusticia. Además, se revelan las condiciones bajo las que se gestaron los hechos, se identifican los sujetos y puede verse también sus consecuencias. Pensar en la memoria, es pensar en la imagen del dolor, de la tragedia, del acontecimiento que ha marcado un pueblo, mientras que si pensamos en el discurso histórico, él se instaure del lado del lenguaje, del relato, del hecho, del testimonio pensado desde la objetividad; esto no quiere decir que historia y memoria, lenguaje e imagen, estén separados, todo lo contrario “la imagen y la palabra están entrelazadas en las prácticas de representación, así como la historia y la memoria deben ser consideradas en su relación mutuamente constitutiva” (Huyssen, 2009, p. 17).

Si aseguramos que la palabra y la imagen no existen por sí solas, sino que se crean a partir de un objetivo específico, estaremos diciendo lo mismo en la relación de la historia y de la memoria. En el caso del cine, hay que resaltar la importancia y la relevancia que puede adquirir a partir del acercamiento al que llega la representación del trauma de las víctimas del conflicto, en una sociedad que se encuentra inmersa en el mundo de la imagen y de los medios de comunicación “las imágenes construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a recordar, permiten transmitir lo sucedido a nuevas generaciones [...] Son en definitiva, valiosos instrumentos de la memoria social” (Feld & Stites, 2009, p. 25).

Aún queda un aspecto por observar si hablamos de cine colombiano de la memoria, y específicamente de cine de la memoria de las víctimas del conflicto. Se trata de la relación que se puede establecer entre la violencia y la memoria. Ricoeur (1999) plantea una relación fundamental, no solo entre la memoria y la violencia, sino entre la violencia, la memoria y la historia. A esta relación le da el nombre de memoria herida, idea que está

directamente conectada con los usos y abusos de la memoria. La memoria herida se da precisamente en la constitución de una memoria colectiva o pública, no existe ninguna comunidad histórica que no tenga relación con la guerra, ya que, en el devenir histórico, todas las sociedades se han constituido a sí mismas y su ley, con y a partir de un acto de violencia, de batalla, que deja como consecuencias grandes daños materiales y mucho más preocupante, grandes afecciones sociales al convertir a los sujetos en víctimas de un conflicto.

2.3 De la víctima

La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (2011), define a las víctimas como “aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido daño por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985, como consecuencia de infracciones del D.I.H. (Derecho Internacional Humanitario) o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos (D.H.), ocurridas en ocasión del conflicto armado interno” (p. 19), además, se tiene en cuenta aquellas personas que no son afectadas directamente, sino que tienen un tipo de relación con quien haya sufrido el menoscabo: “también son víctimas el cónyuge, compañero o compañera permanente [...] familias en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a ésta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida” (p. 20). es decir que están clasificadas como víctimas directas, las primeras, sobre quienes sufren todo el atropello y, víctimas indirectas, como las personas que rodean el hecho o a los sujetos a quienes se les están vulnerando los derechos.

Pero, para entender el concepto de víctima que tratamos en este estudio, se debe partir de una concepción que abarque más de lo que hasta el momento la ley y la institucionalidad han declarado, ya que bajo sus ideas, se han quedado por fuera, como asegura Sergio de Zubiría (2014) “otras situaciones y actos que también atentan contra la dignidad y la calidad de vida

de las personas, pero que, como no están contempladas por la legislación vigente, no son tenidas en cuenta”.

Dentro de esas definiciones y posturas que ahondan en la idea de lo que es ser víctima, encontramos las de Reyes Mate (2008), (un tanto ideal si la tomamos en cuenta desde lo que pasa en Colombia con ellas), quien ha asegurado que las víctimas son sujetos a quienes se les ha causado algún tipo de sufrimiento injustificado, un sufrimiento que ha sido generado por otros sujetos que pertenecen a una misma sociedad, la misma que los deslegitimó por años. Y que, en la actualidad, ha tratado de reubicar en su propio ámbito.

Tal vez en Colombia apenas estemos tratando de comprender el sufrimiento al que se han sometido estos sujetos, pero sería al punto al que debería llegarse si queremos entender y reparar a quienes han sufrido los vejámenes de la guerra, una situación que parece estar en proceso pero a la que aún no se ha logrado arribar.

Cuando Reyes Mate se refiera a la reubicación en el ámbito social, dice que ello no constituye solamente relatar experiencias traumáticas personales, es decir, no son solo sujetos que comunican de diferentes maneras los infortunios que han enfrentado, sino que, además debe concedérseles el ejercicio pleno de su ciudadanía, que habían perdido como consecuencia de la vulneración de sus derechos. Además de otorgárseles un lugar en la historia de su comunidad como garantes de la no repetición de actos violentos que atenten contra la población civil, convirtiendo sus experiencias en acciones ejemplarizantes para la sociedad.

No es necesario entender a las víctimas como sujetos que demandan piedad y compasión, pero no se pueden reducir a una noción limitada por su enfoque político y

jurídico. Sin embargo, las definiciones que comúnmente encontramos sobre víctima tiene que ver con que muchas veces son “herramientas o métodos usados por terroristas para perseguir sus fines e intenciones ideológicas o políticas, en orden a intimidar una población u obligar a las instituciones a hacer o abstenerse de hacer algún acto o tomar una decisión, dejando por fuera los aspectos psicológicos y su lugar social” (Cortés, 2011, p. 137). Estos aspectos excluidos de la definición de víctima son los que retoma Reyes Mate para complementar con ellos esta noción.

Para Reyes Mate, las víctimas son personas que han sufrido tres tipos de daños: daños personales, cuando se piensa en las amenazas, los asesinatos, las extorsiones o la mutilación, ya sea a ellas o a las personas que se encuentran cercanas. Daños políticos, porque se les ha negado la ciudadanía, poniéndolos en un lugar marginal en el que parecen sobrar y, por último, daños sociales, debido a que se fractura su estructura a través de la violencia, desatando empobrecimiento emocional y social. Es imposible pensar entonces a las víctimas, desde una sola de estas roturas, ya que cuando pensamos en los sujetos, no pensamos solo en ellos, sino en la sociedad como sujeto dañado que pide justicia (Reyes Mate, 2008, p. 4). En ese proceso de vulneración y de fractura también se les condenó a la invisibilización; y es que ahora y solo ahora, han empezado a ocupar un lugar importante. Se les ha otorgado su carácter de ciudadanos y además se les ha dado una voz con la que han podido salir de la oscuridad histórica a la que se les había condenado:

“Las víctimas se han hecho visibles. Han dejado de ser el precio silencioso de la política y de la historia. La visibilidad consiste en haber logrado que su sufrimiento deje de ser insignificante, es decir, que signifique injusticia. Se acabó el tiempo en que matar, extorsionar, torturar o amenazar eran excesos circunstanciales que podían borrarse tan pronto como el ejecutor decidiera abandonarlos. Ahora son injusticias cometidas contra inocentes que piden justicia.” (Reyes Mate. 2006. 12)

Pero ¿porque recurrir a la memoria de las víctimas?, se pregunta Reyes Mate (2006), y asegura que es ese carácter de víctima, de reflexionar en torno a un sujeto que ha vivido lo inimaginable, lo impensable, que se abre una puerta para comprender, “reconocer los límites del conocimiento, es decir, que lo impensable ocurrió de ahí, que a la hora de pensar lo fundamental para la convivencia (la ética, la política, la estética) tengamos que remitirnos a lo que tuvo lugar y sin embargo, escapa al conocimiento” (Reyes Mate, 2006, p. 8).

Hacerlos visibles no implica una visibilidad histórica o sociológica en sentido positivista, consiste más en lograr que el sufrimiento de esos sujetos deje de ser insignificante; se ha hecho transmisible un sentimiento individual a un ente comunitario posibilitando así su comunicabilidad. Ya no se piensa en el aislamiento simbólico de las víctimas “sino en su representación, ya no hay una privatización de su dolor, sino que se hace comunicable” (Arias Marín, 2010, p. 35). Y es que, como asegura Gonzalo Sánchez (2008), a muchos de los afectados no se les había tomado en cuenta como sujetos de discurso, sino como personas que deben tener un trato justo, con lo que se lograba, o aún se logra, perder su respeto frente al sufrimiento.

Así pues, el logro de visibilizar a las víctimas son las múltiples posibilidades comunicativas de su verdad y por ende de su representación. Su dolor ha empezado a ser público, ya no se ha privatizado ese sentimiento como lo había estado hasta ahora; los medios de comunicación, los libros y el arte en general, son herramientas que han facilitado observar de muchas formas las historias de esos personajes, ausentes durante mucho tiempo de nuestras realidades.

Entre esas formas artísticas, el cine de ficción, lo que hace inicialmente es tomar a las víctimas para contar o narrar una realidad, pero más allá de revelar a partir de unos elementos específicos esa realidad, lo que hace es que vuelve protagonista sus voces, para hacer pública y comunicable las situaciones de vulneración que el conflicto colombiano ha dejado en sus mentes, dándoles un nuevo rol en el mundo.

Evocar la injusticia cometida en el cine es equivalente a su actualización. Se crea con la idea de encontrar una manera de resarcir el daño causado que, a pesar de ser irreparable, es deber de la sociedad recordarlo y aprender de él. De allí la importancia del cine para construir la comunicabilidad y la representación de la víctima.

Para crear memoria, El cine logra dar voz de manera indirecta a esos personajes. Las víctimas viven y asumen de maneras muy distintas las experiencias de los hechos que los marcaron. Lo que hay que entender es que la mirada de la víctima es necesaria para descubrir la verdad. “No se trata de la verdad de lo que le ocurrió a ella, sino de la verdad relativa a la realidad en la que nos encontramos todos. La víctima, en efecto, ve algo que se nos escapa a los demás, tiene una mirada informativa que es fundamental, una mirada que forma parte de la realidad y sin la cual la captación de la realidad es insuficiente” (Reyes Mate, 2008, p. 18).

Encontramos, entonces, en la representación de la memoria de las víctimas, dos miradas sobre una misma realidad. La del superviviente, capaz de leer lo que no está escrito, capaz de comunicar como testimonio de su experiencia del horror, para llevar a los otros a entender las dimensiones de los problemas del conflicto y, la nuestra, de observadores, que propende por identificar la realidad con la facticidad de situaciones que no hemos vivido, elemento del cual echa mano el cine para su construcción y representación.

En estas definiciones, parece estar implícita la idea del dolor por la que han tenido que pasar los sujetos víctimas, no solo de los grupos armados, sino del mismo Estado. Veena Das (2008) asegura que la memoria se crea infringiendo dolor, marcando el cuerpo (no solamente en sentido literal), y son precisamente esas marcas, a partir de un proceso de comunicación, las que permiten construir una vida social.

En la actualidad, el auge de las representaciones de la memoria del que hablábamos en la introducción de este estudio, se basa en representar el dolor de los afectados para recordar esos hechos violentos. El problema radica en que la memoria y el dolor pueden abordarse desde el exceso o el déficit de estos; Todorov (2000) asegura que los medios de comunicación, gracias a su capacidad de producir información, han contribuido al deterioro de la memoria, razón por la cual ahora se encuentra amenazada, ya no por su supresión como lo hicieron los regímenes totalitarios del pasado, sino por su sobreabundancia.

Ricoeur (2009) por su parte, propone la idea de una memoria justa, que se legitime desde una propuesta ética y política adecuada. Para él, este problema del uso y el abuso de la memoria, está relacionado con la fragilidad de la identidad personal y colectiva. Los abusos que se dan en el proceso de memoria, tienen que ver con los trastornos de identidad de los pueblos, o mejor aún, con una crisis de la identidad que permite la permanencia del sujeto a lo largo del tiempo, además de cómo las amenazas de identidad en el momento en que el sujeto se enfrenta a la diferencia, a la alteridad y al lugar que le damos a la violencia en la fundación de las identidades colectivas (p. 31).

Lo que aquí nos interesa es precisamente el abuso de la memoria que tiene que ver con la relación entre la memoria, la historia y la violencia, como se había mencionado anteriormente. Los abusos de la memoria, pueden estar vinculados a la manipulación del

recuerdo y principalmente a los recuerdos enfrentados de la gloria y la humillación mediante las políticas conmemorativas, en este enfrentamiento, siempre se celebra la victoria de los unos frente a la humillación de los otros, una idea legitimada por el Estado que lleva a convertir la memoria en un instrumento político. Así pues, cuando se instrumentaliza la memoria, lo que se termina haciendo es un proceso de selección, conveniente precisamente para quien esté interesado en la manipulación del recuerdo.

Sin embargo, el anhelo de veracidad de la memoria debe estar relacionado directamente con la moral y la política. En el ámbito moral, se plantea el problema de no olvidar, ya que en la construcción de la identidad colectiva y para conservar las raíces y la tradición es necesario no olvidar. Ricoeur (2009) dice que hay que salvar las huellas y entre ellas “las heridas infringidas por el curso violento de la historia a sus víctimas, no debemos olvidar, por tanto y quizás sobre todo, para continuar honrando a las víctimas de la violencia histórica” (p. 40).

Este tipo de memoria se ha visto amenazada políticamente, debido a la censura y a la manipulación de la selección, llevando a un olvido progresivo. Todorov (2000) asegura que la solución a la problemática de los usos de la memoria se encuentra en el acento que se le pone al pasado, ya que no se debe estar anclado a él: “la recuperación del pasado es indispensable, pero ello no debe regir el presente” (p. 10), es decir, es posible volver al pasado “no para pedir una reparación por el daño sufrido, sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas” (p. 26).

En Colombia, los pasos hacia una idea de exteriorización del dolor parecen apenas estar iniciando: la Ley de víctimas y restitución de tierras (2011) es un acercamiento inicial que se ha hecho desde el plano institucional para tratar de socializar el dolor, pero es claro que otras herramientas de carácter público como el cine permiten que las experiencias personales de

sujetos, muchas veces anónimos, puedan pasar a la vida pública y colectiva, algo que según Veena Das es necesario “para limpiar el cuerpo social de la gran maldad cómplice” que existe (2008, p. 430).

2.4. Cine y memoria.

En lo que respecta al origen del cine, algunos consideran que su aparición coincide con la creación del kinetoscopio por Thomas Alba Edison en 1891-1893. Otros, en cambio, aseguran que fueron los hermanos Lumière con su cinematógrafo entre 1894-1895. Estos son los años de la creación del aparato; el cine en sí aparece luego, cuando, según Andre Gaudreault (2007), se institucionaliza. Para él, el pre-cine representa breves momentos de personas se enfrentaban a su vida diaria; es una cinematografía de atracción, sin embargo, con el registro de la vida humana, se inauguran esas potencialidades de la memoria y de archivo que se le puede otorgar a la cinematografía.

En esos momentos, en las primeras décadas del siglo XX, no se pensó en el cine como un arte para la memoria, a pesar de que el registro de la vida diaria de diferentes tipos de ciudadanos es determinante en el proceso inicial de cine. Con el tiempo se haría preponderante la ficción acerca de esas vidas, lo que desdibuja un poco su intención inicial cuando se integra a ese registro diferentes procesos narrativos, cuando las cintas empezaron a contar historias organizadas aparecen todo tipo de géneros fílmicos, y con ellos formas de la poética del cine.

Los artistas que registraron inicialmente la vida cotidiana lo hicieron con el fin de ofrecer algún tipo de espectáculo, sin embargo, dejaron un registro usado como soporte de archivo. Ana María Guasch (2011) lo había resaltado, argumentando que estas dos formas

artísticas sirven como soporte para la memoria o como máquinas de archivo: “la imagen fotográfica y en su caso la fílmica, como un objeto o un registro de archivo, documentan o testimonian la existencia de un hecho” (p. 28).

EL cine y la fotografía no son las únicas herramientas para la memoria, siempre han existido sustratos externos donde almacenar los testimonios de la vida humana. Estos soportes (que han cambiado con el paso del tiempo) permiten “escribir” visualmente los hechos, para luego activar la memoria. Derrida (1997) llamaba a estos soportes un *hyponmnema* (un lugar de conservación) que es el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria, rescatando del olvido de la aniquilación o la destrucción todas las situaciones archivadas. El archivo es el ente activo en el que se acumulan los hechos; pero hay que aclarar que el solo registro de ellos, bajo un soporte físico no puede considerarse memoria, es imprescindible claro, pero es su carácter selectivo, activo y efectivo, lo que permite su activación frente al archivo “los acontecimientos no son significativos por sí mismos, lo son siempre en su relación con algo, con alguien o en un momento dado” (Grisales, 2014, p.26).

Ahora, el cine no es un banco donde se va guardando o acumulando la memoria, donde se clasifican y se caracterizan de acuerdo con los acontecimientos o los hechos que una sociedad ha vivido, las imágenes que se construyen sobre ella. Más que representar el pasado “son mecanismos que con-figuran, dan sentido a la remembranza colectiva, a la experiencia estética de los hombres que hacen de la sala una prótesis del presente” (Alvarado, 2014, p. 59).

Gran parte de los filmes que tienen como objeto la memoria o que buscan crearla, recurren a archivos reales para ambientar o para representar lo sucedido. En el caso específico del cine colombiano, esas imágenes se han usado relativamente poco, y tal vez eso tenga que ver con la escasez de material visual histórico que poseemos. Un ejemplo claro son las imágenes que

conocemos de la toma del palacio de justicia, la tanqueta ascendiendo por las escaleras, la gente corriendo y el caos total en unos segundos, siempre que se recuerda el hecho se repiten las mismas imágenes, no hay un registro amplio de aquello. De allí la necesidad de recrear esa realidad, crear nuestros propios archivos, no como pretensión de construir o reconstruir la historia, sino para lograr potenciar la memoria colectiva. Guasch (2005) afirma que en el archivo o en la obra de arte en tanto que archivo, los materiales pueden ser encontrados (imágenes, objetos, textos) o también pueden ser contruidos (reales, virtuales, ficticios) (p. 157). De igual manera, Huyssen (2006) sostiene que, si no hay imágenes documentales que sirvan para retratar el horror de los hechos violentos, es necesario crearlas, “crear imágenes del terror: imágenes posteriores que utilicen todos los soportes, los géneros y las técnicas disponibles para combatir la evasión y el olvido” (p. 21), porque uno de los grandes errores del estudio de la memoria actual, es creer en la completa autenticidad de las voces de los testigos y creer que no es posible contarse a partir de la ficción. Como asegura Vicente Sanchez Biosca (2006):

Lo visual (y, muy en particular, la fotografía y el cine) asienta y cristaliza ciertos aspectos de la memoria colectiva, operando por selección entre imágenes, convirtiendo algunas de ellas en emblemas de valores, ideas y, por tanto, mediante abstracción, incluso si esto supone extraviar el sentido concreto de las mismas o falsear su origen. Ya se trate de cine de ficción o documental, el mecanismo es igualmente válido, lo que no contradice que ambos modelos estimulen respuestas diferentes y expectativas también diversas (p.14)

Carlos Fernando Alvarado (2014) sostiene precisamente que el cine colombiano de los últimos años, no ha dejado un registro histórico de los hechos que muchos individuos han olvidado, sino que más bien lo que ha hecho es plantear unas construcciones visuales, con las cuales sea posible olvidar el pasado para sobrevivir en el presente, y así vislumbrar un futuro diferente. Todo ello gracias a la memoria viva, una memoria que se deja oír a partir de las imágenes crudas y realistas que presenta una cinematografía como la del país.

Esas imágenes, asegura el autor (citando a Scheler & Landsberg) tienen la capacidad de generar un encuentro afectivo entre las comunidades, llevándolos a sentir una empatía por lo narrado, es decir, no solamente hay una afección sensorial por el recibimiento de imágenes, sino que en el vínculo del cine y la memoria, se logra una adhesión empática con lo sucedido, lo que lo lleva a la reflexión, logrando así un acercamiento con los otros ciudadanos de su comunidad, ya no para construir la historia, sino para “remodelar el presente desde la memoria” (Alvarado, 2014, 62).

2.5. Ficción y realidad en la representación de la memoria

Pensar en la construcción de lo ficcional en el cine de la memoria, tiene que partir de un análisis amplio de los procesos de representación realista que se vinculan a estas cintas, que de una u otra manera tratan de re-construir la historia desde una perspectiva que vincula lo real con lo imaginario. Y es que las memorias, cuando buscan re-construir el pasado exigen criterios semejantes a la verdad, no una realidad total, ya que no están obligadas a ajustarse a ello. Las memorias parten de diferentes experiencias del presente “y no pretenden ningún modo de análisis de todos los aspectos de la realidad, sino la fidelidad a una parte del pasado determinado” (Pérez Garzón y Manzano Moreno, 2010, p. 26).

Ya sabemos que históricamente el cine se convirtió en una forma de representar la realidad tal como el cinematógrafo la podía captar, gracias a la base fotográfica que posee. Debido a este carácter, según Francesco Casetti, “el cine no podía ser arte, precisamente por construir un instrumento meramente reproductor. Si no posee validez estética, se decía, es porque copia la realidad como tal en vez de asumirla en un juego de particulares y universales” (p. 32), un juego que entremezcla aspectos políticos, sociales y culturales del que la ficción hace parte importante. El cine de ficción sirve como fuente histórica, pero sin apoyarse en los criterios

científicos de esa ciencia, ya que carga su propio lenguaje y su propia manera de presentarse, sigue sus propias reglas “tiene su propia vocación de reconstructor de la realidad. Pero su función no es recrear el pasado tal y como sucedió sino como metáfora o símbolo de un imaginario” (Barrenetxea, 2012, p. 10).

La pregunta sería entonces, ¿cómo el cine de ficción aborda la representación de la realidad de la memoria de las víctimas del conflicto en Colombia? Para solucionar esta inquietud, hay que pensar en las discusiones teóricas que se gestaron a partir del neorrealismo italiano, momento en el que, gracias a la aparición de diversas obras de Rossellini, Visconti y De Sica, teóricos como Guido Aristarco, según Casetti, se encargaron de oponerse a una observación y descripción de la realidad; proponían como mejor opción la narración y la participación de los hechos que acaecían en el entorno. En Latinoamérica esta idea se gestó bajo el nombre de nuevo cine latinoamericano que buscaba la intervención del arte en el mundo social, reflexionando y reflejando la realidad sociopolítica contemporánea.

Esta corriente hizo que se permitiera “ver más allá de la superficie del fenómeno, para recoger sus mecanismos internos y sus razones ocultas. El resultado es un retrato más completo de la realidad, en la que a la interpretación de los hechos se suma la comprensión de sus causas” (Casetti, 2014, p. 38). Lo que busca esta visión, en relación con la ficción y la realidad, es defender la construcción de filmes que ahonden en los hechos, ir más allá de la simple imagen de reproducción para construir una lógica independiente y de allí extraer una lección. (p. 39)

Estas posturas iniciales de las discusiones entre el cine de ficción y realidad, donde podemos empezar a conectar el problema de la representación de la memoria de las

víctimas del conflicto, ya que, como sostiene Igor Barrenetxea “el cine de ficción cumple con el concepto de memoria ejemplarizante, y los documentales, en mayor o menor medida, sabiendo que tampoco son un reflejo de la realidad, en recoger la memoria literal, la experiencia real de aquellos que vivieron o sufrieron la represión o bien el drama de la guerra” (2012, p. 10), idea que se rescata de la postura de Todorov acerca de una memoria *exemplum*, (trabajada en el primer capítulo) cuando se usa el pasado para extraer una lección y así ejercer una acción en el presente, en el que los hechos no le pertenecen a un sujeto afectado, sino a la sociedad.

Separar estos conceptos (cine y realidad), pareciera imposible ya que “el cine se adhiere a la realidad, es más, participa de su existencia... lo hace gracias a una posibilidad técnica que ya permitió la fotografía registrar objetivamente los hechos del mundo. Lo hace también gracias a unas elecciones estéticas que subrayan su capacidad de acompañar el propio discurrir de la vida” (Casetti, 2014, p. 43).

Ana María López plantea el realismo como una categoría vinculante “que se encuentra entre la ficción y la no ficción. Es a través de este que es posible ahondar en las implicaciones que tienen lugar en el debate sobre la manera como se traspasan los límites establecidos por los géneros a partir de la relación con la realidad” (2013, p. 93). En la actualidad, la proliferación de herramientas tecnológicas, el interés, sobre todo en nuestro país por el problema del conflicto, la necesidad de llamar la atención sobre el público y su entorno para podernos entender, han hecho posible que en la construcción cinematográfica encontremos tanto cintas documentales, las que comúnmente asociamos con lo real, y otras tantas de ficción (que tiene mayor distribución) en las que se busca rescatar elementos realistas para tratar de generar procesos de re-conocimiento y rememoración en la comunidad. Como sostiene la

autora, el documental no es el único género autorizado o legitimado para abordar los temas sociales, ya que la ficción, a pesar de tener otras búsquedas distintas, como la estética, el campo comercial y el entretenimiento, igualmente puede tocar estas problemáticas. (2013, p. 95). Hablar de realismo entonces no supone solamente la representación mimética de la realidad, sino un problema que se puede tocar desde dos formas representativas. Según López, esas dos formas son:

el realismo representacional que se orienta hacia lo verosímil fílmico y en el cual la narración no solo tendrá un correcto proceder en sus formas, sino que tendrá contenidos ajustados a las expectativas y marcos de interpretación creados y esperados. Y por otra parte, el realismo estético como concepto de aproximación a la realidad que no está basado en la objetividad de la reproducción del mundo, ni siquiera en el sistema representacional ajustado a la forma en que nos relacionamos con el mundo, sino que está orientado a construir un discurso sobre un momento particular (p. 105).

La idea del realismo estético, de cómo las artes se acercan a la realidad, parece ser inherente a la cinematografía, pero es gracias a la reconstrucción de todas sus posibilidades narrativas y técnicas, que se logra ahondar y mostrar diferentes comprensiones e interpretaciones del mundo, interpretaciones que son las que al final definimos como ficción.

La mayor parte de las películas abordadas en esta investigación apuntan a ese realismo estético, es decir, buscan una representación verosímil de la realidad, a partir de la construcción particular de los directores, que buscan retratar diferentes tipos de personajes en contextos socioculturales concretos, de fácil identificación para el espectador, que logran encontrar una evidente relación entre su realidad y la propuesta fílmica.

Así pues, realizar una división tajante en la que digamos que el cine documental de la memoria aborda lo real, lo histórico y el cine de ficción toca elementos que se encuentran fuera de ello, sería un error, porque los filmes que tratan el tema de la memoria de las

víctimas del conflicto en este caso, parten en muchas ocasiones de ideas de verdad en las que se rescata lo esencial, sin que por ello deban llamarse documentales. Lo que hay que plantear es el concepto de verosimilitud que ya hemos venido mencionando. Para Nichols “en la ficción, el realismo hace que un mundo parezca real, en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico, resulte persuasiva” (1997, p. 217). Verosimilitud diferente a la verdad, y esto fue lo que Casetti aseguró, fue después de los años 60 que empezamos a ser conscientes del sentido de realidad de la imagen cinematográfica y cómo debemos asumirla en relación con su representación. En la ficción “se trata de parecerse a la verdad” (2014, p. 54) no ser verdad.

Y es precisamente esta idea, bajo la que se inscribe el cine de ficción que aborda el tema de las víctimas: parecen verdad los hechos violentos que observamos (algunas inspiradas en situaciones reales) porque hemos escuchado, visto u oído muchos de estos eventos. Parecen verdad los personajes que representan a las víctimas, sin importar si son profesionales o naturales (generando más realismo el segundo caso), porque reconocemos los vejámenes a los que se ha sometido la población civil del país y vemos en ellos el proceso de victimización. Parecen reales o son reales, mejor, los espacios en los que se desarrollan las historias, un territorio que conocemos e identificamos fácilmente como ciudadanos. Estos son algunos de los criterios que hacen posible y necesario abordar y estudiar el cine de ficción, desde la perspectiva del realismo cinematográfico para retratar la memoria de las víctimas del conflicto armado colombiano.

Las representaciones ficcionales de la memoria de las víctimas deslegitimen la realidad, ni tratan de desdibujarla, más bien lo que hacen es mostrar esa parte que no conocemos de nuestra realidad cercana, develando situaciones que se nos escapan al conocer ligeramente los

hechos; todo gracias a que en la ficción hay “un realismo alejado de la “fiel reproducción”, más interesado en el rostro oculto del mundo (su secreto corazón, las situaciones marginales, la lógica de los acontecimientos) que en el calco de los perfiles de las cosas” (Casetti, 2014, p. 103). Pero también hay que entender que, tanto en el cine documental como en el cine de ficción, hay un pacto tácito en la forma en que cada uno debe leerse. Mientras que en el cine documental hay un pacto de verdad, en el que el espectador hace una lectura bajo esa lógica, en el de ficción hay uno de verosimilitud porque el sujeto que ve “finge para sí mismo creer que el mundo de la diégesis es real” (Vallejo, 2007, p. 85), porque le es cercano y porque reconoce particularidades de su realidad.

Las cintas colombianas de ficción del corpus de este trabajo, hacen parte de esa idea bajo la que podemos destacar el cine como reflector de la realidad social, porque “el cine, incluso el de ficción, nos ofrece siempre un retrato de la sociedad que lo circunda” (Casetti, 2014, p.144). En la actualidad, en este país, la memoria es una de las tendencias y necesidades que no solamente las víctimas necesitan observar, sino los ciudadanos, con el fin de entender lo que ha sucedido y sucede aún, porque el potencial del realismo está vinculado a

su capacidad para dar cuenta del mundo en sus capas más profundas y con una relación directa con el momento histórico en el que se produce (...) el cine de ficción puede contar historias que más allá de su realismo inmediato, construyen narrativas en las que la atmósfera y las lógicas de la sociedad son la mejor manera para reconocer una época (López, 2013, p. 195).

Siendo éste uno de los propósitos principales de la realización de los films de memoria, reconocerse y entenderse como comunidad a través de los hechos traumáticos de algunos sujetos, reales o ficcionales, que pueden pertenecer a una sociedad determinada.

2.6. Estética del cine

Hablar de perspectiva estética resulta algo complejo, y más cuando hacemos referencia a lo cinematográfico. Francesco Casetti (2005) por ejemplo, aseguraba que es sobre la base fotográfica desde donde se deben examinar las cosas dentro de una cinta, ya que es gracias a ello que el cine tiene sus potencialidades estéticas. Esto se corresponde con el privilegio que tradicionalmente ha tenido la imagen en el análisis del cine, y naturalmente es importante tener en cuenta la imagen como uno de los hechos estéticos principales dentro de él, pero hay otros elementos que en su construcción deben tenerse en cuenta, como la música, que para Marcel Martín (2002) “en virtud de su función sensorial y lírica a la vez, refuerza el poder de penetración de la imagen” (p. 30)

Casetti asegura, además, que la fuerza del cine radica en que nos da una imagen artística del mundo, una imagen no realista y reconstruida, que parte de lo que el director quiere hacerle expresar sensorial e intelectualmente.

sensorialmente, es decir, estéticamente, según la etimología (dado que *aisthesis* en griego significa sensación), la imagen fílmica actúa con una fuerza considerable que se debe a todos los procesamientos purificadores e intensificadores a la vez, que la cámara puede hacer experimentar en el realismo bruto: en otra época el mutismo del cine; el papel no realista de la música y de la iluminación artificial; las distintas clases de planos y de encuadres, los movimientos de cámara, la cámara lenta, el acelerado, todos ellos aspectos del lenguaje fílmico [...] son otros tantos factores decisivos de estetización (Martín, 2002, p. 30)

El cine es un lenguaje capaz de llevar un relato a partir de “formas” artísticas, vehiculiza ideas (Martín, 2008, p. 24) y las transmite a un público particular que se enfrenta a una realidad estetizada que lo lleva a recordar, a rememorar o a emocionar. Si se toma el cine como un lenguaje, hay que destacarlo como un lenguaje de expresión autónomo y original, que tiene sus propias particularidades y que se manifiestan en la imagen (materia prima de la creación fílmica), productoras de una mirada real, pero a la vez particular, que afecta nuestros sentidos y

toma significado ideológico y moral (2008, p. 31). Esta imagen particular del realizador, expresada a la luz de su propio lenguaje, es lo que Marcel Martín llamó imagen artística, ya que, a pesar de tener ese halo de realidad, el cine es totalmente no realista, una reconstrucción con la que el realizador pretende expresar sensorial o intelectualmente su propia visión (p. 35).

Por su parte Carlos Fernando Alvarado, asegura que pensar en la estética del cine “discurre sobre constantes que se encuentra en la obra y que la problematizan o que de por sí, son problemáticas al momento de enfrentarse a contrastaciones con variables como el grado mimético, el problema de la representación o la apariencia artística” (2010, p. 29), es decir, los elementos que pueden entrar en juego en la conjugación estética cinematográfica, tiene que ver con la imitación de la realidad, las formas como se presentan y la apariencia de ella. Christian Metz proponía que es a partir de los elementos básicos que utilizan los filmes que se puede realizar un estudio estético, pero dichos elementos, deben observarse desde la totalidad, de la unión de forma y contenido que dialogan constantemente en la obra (p. 56), lo que determina que, una conjunción entre los elementos de la técnica cinematográfica, junto con las significaciones que ellos representan, tengan que tenerse en cuenta en el estudio estético y todo ello mediado por la visión del director.

Destacar tanto la forma como el contenido de las obras, llevan a la idea que Danto (2003) resaltó sobre ellas. Para él las obras de arte siempre son sobre algo y por ende tienen un contenido y un significado, refiriéndose a su apariencia y cómo lo que vemos significa. Ese significado “está materialmente encarnado en las obras de arte, que muestra aquello acerca de lo que las obras son” (p. 22). Esto es que el contenido no debe estar necesariamente en la obra, puede ser un proceso de interpretación que hace el espectador de aquello que está observando, pero que nace de los elementos constitutivos de ella. Asegura

además, que su contenido no solo se identifica sobre las bases de sus cualidades visuales, muchas veces, lo que hace que algo sea arte no es nada visible al ojo, porque depende de su significado (p. 30) y lo que ello representa.

En el caso del cine, ese significado está mediado por las elecciones técnicas y estéticas que los directores hacen para su proceso de construcción. Son “un equilibrio dialéctico tanto entre forma y contenido, como entre los elementos específicos de los que hace uso la cinematografía, figuras generadas a través del uso de imágenes visuales e imágenes sonoras, que adquieren un ser en sí” (Alvarado, 2010, p. 35).

Hay innumerables formas de hacer análisis de los *films*, y dentro de ellos, plantea Jacques Aumont (1983) un análisis estético, “la estética del cine es, pues, el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícitamente una concepción de lo bello y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico.” (p. 15). La estética del cine, continua Aumont presenta dos aspectos: uno general que contempla el “efecto estético propio del cine, y otro específico, centrado en el análisis de obras particulares: es el análisis de los filmes o la crítica en sentido pleno del término, tal como se utiliza en las artes plásticas o en la musicología.” (p. 15).

A partir de estas explicaciones, podremos sostener, que en el análisis que se realizará a continuación, de esas cintas que se han convertido en hechos cinematográficos que se vinculan con la memoria de las víctimas del conflicto, tendremos en cuenta los siguientes aspectos técnicos del cine como determinantes: la profundidad de campo, las nociones de plano, el papel del sonido, el montaje y la narrativa; teniendo en cuenta que al final, es la unión de esos elementos lo que hace destacable una obra, ya que, en los aportes que cada uno de ellos haga

al conjunto, podrán lograrse resultados de alta o baja calidad que logren emocionar al espectador.

Como se ha referido anteriormente, la imagen es la base de la creación artística cinematográfica y dentro de ella su composición, todo aquello que está puesto dentro del cuadro de la pantalla, al que los teóricos denominan campo, lo que se muestra a través del cuadro y lo que no se muestra, lo que se halla fuera de campo y que de una u otra manera también determina la construcción fílmica, para obtener un significado.

La profundidad de campo permite poner un punto de vista particular, al que se enfrente el espectador, destacando una imagen tridimensional, que como asegura Aumont (1983), puede variar, ya que la representación de un film supone un sujeto que mira, a cuyo ojo se asigna un espacio privilegiado. Además, esta herramienta, es capaz de dar muchos sentidos a lo representado a través de la variación focal del objeto, dándole nitidez a un espacio específico, lo que le da a los films gran fuerza estética y expresiva.

De igual manera, se deben tener en cuenta los movimientos de cámara y los encuadres, herramientas que también se usan en la construcción del cuadro para reforzar esa idea estética de la creación fílmica. A los encuadres, se ligan adicionalmente los planos, que desde su configuración, le van dando un sentido a cada toma de acuerdo con la intención del autor; esos planos se pueden caracterizar de tres maneras: ya sea por el tamaño (plano general, plano medio, plano americano, primer plano, primer primerísimo plano y plano detalle), por el movimiento de la cámara (plano fijo, travelling, panorámica o zoom) o por la duración (fragmentos breves, largos, lo que llamamos secuencia de planos, o por el contrario planos secuencia).

Otro elemento que debe aparecer en un análisis estético del film según Aumont (1983) es el sonido. A pesar de haber sido tomado inicialmente como un elemento negativo, por restarle posibilidades a la imagen, en la actualidad juega un papel importante, no solo porque refuerza la representación, sino porque ayuda a la construcción del entramado bajo el que se articula una cinta, dando resultados expresivos de formas diversas.

Es imposible pensar en un análisis de este tipo sin el montaje. Según Marcel Martín, determina la organización de los planos bajo determinadas condiciones de orden y duración; su efecto estético principal, por no decir que es uno de los más importantes, radica en la liberación de la cámara que les permitió a los autores, limitada antes por el plano fijo y por secuencias únicas, la reconstrucción de la historia. El montaje es expresivo, porque permite un choque entre las imágenes que produce un efecto en el espectador, además de cumplir una función narrativa, con la cual el espectador puede comprender adecuadamente, los hilos de casualidades y temporalidades que se tejen alrededor de la cinta, ya que, si se tomaran los elementos de manera aislada, no se producirían los efectos que se quieren lograr Aumont (1983).

Es necesario también tener en cuenta la narración dentro de los filmes. Pueden establecer relaciones entre lo narrado y la construcción estética cinematográfica, pues al garbar una escena de tal o cual manera, se puede mutar su sentido o su efecto, como asegura Aumont es a través de un estudio de la narración donde “se puede alcanzar lo esencial de la institución cinematográfica, su lugar, sus funciones, sus efectos, para situarla en el conjunto de la historia del cine, de las artes, e incluso de la historia simplemente” (p. 92).

3. Cine Colombiano: Abordajes sobre la violencia

Gracias a las nuevas miradas del entorno, el cine colombiano de los últimos años ha empezado a tener reconocimiento y a gestarse sobre diferentes temáticas, que se salen de las ideas que habían predominado hasta el momento. Una de ellas tiene que ver con poner a los sujetos que han sido víctimas del conflicto armado, en un lugar privilegiado dentro del relato. Esta idea de un cine que hable de la memoria de las víctimas, que recree sus historias y sus formas de afrontar este fenómeno, parece volverse tendencia en estas creaciones artísticas. Por esto, y para llegar a un estudio amplio de este fenómeno, se partirá aquí de una revisión documental de la literatura académica sobre la relación entre cine y violencia en Colombia. La memoria de las víctimas del conflicto, abordado por el cine, parece constituir un subconjunto del cine de la violencia, un tipo de cine que parte de la construcción de la noción de memoria colectiva que se expuso en el apartado anterior. La revisión partirá entonces de la lectura y análisis de artículos y libros publicados dentro y fuera del país, algunas tesis y otro tipo de publicaciones que se han preocupado por ahondar en esta temática.

Inicialmente habrá que partir de la idea de que, para poder hablar de un cine de la memoria de las víctimas del conflicto en Colombia, deben ponerse en cuestión una de los supuestos que se han gestado a su alrededor, apoyado más por el imaginario social, que por lo que en realidad pasa con nuestra cinematografía. Ese equívoco, parte de la idea de que todo el cine que se produce en Colombia, está relacionado con la violencia, una idea errada y que pertenece a ese imaginario colectivo que se gesta sin ningún tipo de soporte. La investigación *Narrativas del conflicto armado en el cine colombiano*, realizada por la Universidad de la Sabana, arrojó como resultado que desde 1964 hasta 2006 -periodo que

se usó para el análisis- la violencia como tópico sólo es el tema central un 13.4% de las producciones colombianas. En cambio, se destacan historias de acción-aventuras y las comedias y cuadros de costumbres, con 24.6% y 18.3% respectivamente, probando así que en realidad las cintas que pueden llevar la etiqueta de cine colombiano de la violencia son relativamente pocas, situación que aún hoy parece persistir, ya que, el cine que aborda la violencia como temática sigue siendo poco y el que lo hace, plantea unas miradas más personales e intimistas donde la violencia queda relegada al trasfondo escénico.

Sólo tomando como punto de partida este carácter relativamente “minoritario” del cine de la violencia en Colombia se pueden empezar a tejer los entramados y a elaborar un diagnóstico adecuado sobre el cine de la memoria de las víctimas del conflicto.

Una revisión exhaustiva de los estudios académicos sobre el problema de la violencia en el cine colombiano demuestra que ha sido escasamente tratado. Los ejemplos más destacados y dignos de mención son algunas investigaciones en las que se ha hecho un análisis profundo de una pequeña muestra de películas sobre dicho tópico. También encontramos estudios desde diferentes disciplinas de las ciencias humanas (antropología, sociología, psicología, historia), que han tratado de comprender el tema del cine colombiano y su relación con el entorno, la realidad, el hombre, la identidad, la comunidad. En cambio, aquellos textos que abordan el cine desde una perspectiva específicamente artística lo han hecho más a partir la crítica cinematográfica, el estudio de la producción y la clasificación de los géneros. Hay, pues, un divorcio entre el análisis cinematográfico y el análisis del cine como documento de la realidad social. Parece haber un gran vacío en torno a cómo el cine, artísticamente, toca ésta temática, tan necesaria hoy como reparadora y re-constructora de nuestra historia.

En *Cine colombiano y cambio social* de Isabel Restrepo Jaramillo, trabajo de grado que realizó la autora para el Pregrado de Historia, explica la relación del Frente Nacional con medios de comunicación. Restrepo Jaramillo se refiere a la manera en que el cine aborda esta problemática a partir del hecho de que se estaba promoviendo institucionalmente el concepto "cine nacional", con el fin, entre otros, de darle legitimidad a los dos partidos gobernantes.

Otro es el caso de *Cine y Nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*, libro de Simón Puerta Domínguez, en el que se aborda cómo a partir del cine, la imagen que se construye del país, tanto como territorio, como diversidad de los sujetos, teje identidad y aporta a la construcción cultural de la sociedad.

También *Cine, memoria y sociedad*, trabajo de grado del área de sociología de Leidy Paola Peña, en el que, a partir del estudio de tres películas de Víctor Gaviria busca comprender cómo una sociedad como la colombiana se reconoce en la imagen que el director hace de ella.

Estos son algunos ejemplos claros del énfasis social e histórico que se le ha dado a una manifestación artística que surgió en el país en la primera década del siglo XX y que aún hoy no logra conectarse con el discurso del arte al que pertenece.

Solo unos pocos parecen haber tratado de vincular estos dos conceptos, es el caso de *Ética y estética, dos conceptos inseparables en el cine colombiano sobre narcotráfico*, trabajo de grado del comunicador Darío Viana, quien a partir de un análisis de casos concretos, de películas como *Rosario Tijeras*, *Sumas y restas* y *La virgen de los sicarios*, logra establecer una relación entre la estética del cine y su papel en el mundo social,

destaca la idea de que el arte debe ser libre, pero, al mismo tiempo, debe contener un principio ético y propender por (en)causar un trabajo social. Este autor retoma la idea de ver la imagen como una forma de representar no los conglomerados morales de los sujetos, sino como una tendencia del ser humano hacia la perfección que conduce precisamente a una reflexión sobre la realidad, la violencia y el narcotráfico, una porción minoritaria de la construcción cinematográfica.

Otros autores también se han dado a la tarea de analizar las relaciones que se establecen entre el cine, la violencia y la memoria; ellos destacan la necesidad de ahondar y profundizar en esta temática para llegar a una comprensión amplia de lo que sucede con el cine en el país. Escritores como Enrique Pulecio, Juana Suárez y Geoffrey Kantaris, entre otros, son imprescindibles a la hora de tocar este tema, así que se hace necesario analizar sus textos y otros más, para observar los alcances y límites que han encontrado.

Cine y violencia en Colombia, de Enrique Pulecio, parece ser una referencia infaltable cuando se habla de éste tema. Allí el autor recalca el hecho de que el cine colombiano no llegue a una propuesta reflexiva sobre las problemáticas sociales que ha enfrentado, en comparación con lo que han hecho otros países latinoamericanos (como Perú, Argentina, Chile). Estos países “han hecho uso de un lenguaje cinematográfico comprometido con un ideario revolucionario, mientras que las películas colombianas que desarrollan el tema de la violencia apenas resuenan en un débil eco en la historia de nuestro cine” (1999, p. 38).

Si se piensa en el inicio de un cine de violencia, afirma el autor, habría que remitirse a la película de 1915 de los hermanos Di Domenico titulada *El drama del 15 de octubre*, que relata la historia del asesinato del General Rafael Uribe Uribe. La película fue altamente rechazada por el público debido a las atrocidades que se mostraron en la pantalla. Posiblemente este

rechazo causó que el tema no se tocara nuevamente durante casi 40 años, ya que el segundo registro visual que abordó el problema se realizó en 1964 bajo el nombre de *El río de las tumbas*, dirigida por Julio Luzardo. Este film, sumado a los acontecimientos del 9 de abril de 1948, momento del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, puso en la palestra pública nuevamente el problema de la violencia, de la que era necesario hablar, representar y reflexionar a partir de las creaciones visuales.

Pulecio asegura que este film rompió con la tradición de un cine que trataba de seguir parámetros europeos y norteamericanos que apelaban a historias melodramáticas. En esta cinta se trabajó el tema de una manera honesta, teniendo en cuenta un marco político definido, y se representó la violencia de manera indirecta. Se podría decir, siguiendo a Pulecio, que es la primera película con conciencia histórica que se realizó en el país, dado que las anteriores eran completamente ahistóricas.

Esta película, junto a *En la tormenta* (1979), de Fernando Vallejo, reflejan una primera categorización de la violencia a la que el autor llama “violencia bipartidista”, resultado del acontecimiento histórico conocido como El Bogotazo. En el *film* no hay una toma de posición partidista clara, más bien se observa el reflejo de la crueldad “de las deformación de ideas políticas trocadas en leyes de acción privada en la ausencia de toda condición humana” (1999, p. 163). Es decir, lo que Vallejo pretendió, más que encauzar la opinión del espectador, fue tratar de mostrar críticamente cómo los hombres lograban cambiar sus ideas de bienestar por una ideología carente de toda coherencia.

Las otras dos categorías de la violencia que Pulecio expone son la violencia guerrillera, tomada como la prolongación de la primera que nació con un ideal revolucionario socialista, pero que se desdibujó con el tiempo, y la violencia que generó el narcotráfico a

finales de los 80 y los 90, momento histórico que estuvo completamente determinado por personajes como Pablo Escobar y Gonzalo Rodríguez Gacha.

Por su parte Geoffrey Kantaris (2008), en su texto “El cine urbano y la tercera violencia en Colombia”, define de forma similar los procesos de violencia en el país y como ellos se han reflejado en el cine. Para él, éstos fenómenos se pueden observar desde cuatro formas: una violencia original (de igual forma amarrada a los sucesos del bogotazo); una violencia rural, asociada al surgimiento de las guerrillas y paramilitares en los 60, que va a dar como resultado el desplazamiento masivo de campesinos; una tercera a la que Kantaris llama violencia urbana, evidenciada en la pobreza y el desempleo de las poblaciones marginadas en las grandes ciudades, ligada directamente al narcotráfico y la cuarta y última, la nombra globalización de la violencia, resultante del tráfico de estupefacientes hacia otros países.

Para el autor “La violencia no es nunca una causa en sí misma, sino un síntoma... reconocer esto es darse cuenta de la naturaleza sistémica de la violencia, del hecho de que la violencia es tanto un efecto de la representación como un sistema de representación de por sí” (Kantaris, 2008, p. 456). En este artículo, además, Kantaris analiza tres películas que van a representar lo que él llama la tercera violencia o violencia urbana (*Pura sangre*, *La virgen de los sicarios* y *Sumas y restas*), y cómo se puede interpretar ese problema en cada una de ellas teniendo en cuenta el lenguaje y la imagen, quienes juegan un papel primordial a la hora de tratar de comprender y metaforizar el tema:

La violencia no se puede representar sin desplazamientos porque es, de por sí, una dislocación, la expresión misma de un sistema de representaciones que excede y deshace todo marco de referencia. Las películas de la tercera violencia colombiana son la búsqueda de una serie de metáforas a través de las cuales se pueda imaginar, y quizás empezar a nombrar, las tramas y los traumas individuales y colectivos de la Violencia (p. 469).

El objetivo del autor es mostrar ampliamente cómo el cine presenta esa estructura general de la violencia, y cómo ella afecta la vida social de las personas, no hablando directamente del problema de las víctimas, sino proponiendo a partir de esa violencia, una mirada más social.

Sandra Lucía Ruíz en su texto *Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos* realiza un análisis de *Golpe de estadio*, *La toma de la embajada*, *La primera noche*, *Bolívar soy yo*, *La sombra del caminante* y *Soñar no cuesta nada*, un cine que se presenta como narrativas del conflicto armado. Para dicho análisis la autora toma las siguientes categorías: temática (historia y argumento); los puntos de giro cruciales en las historias de las películas; la construcción del espacio (movimientos de cámara, planos); la elaboración del tiempo y del contexto histórico y particular.

Ruíz define el conflicto armado como un problema que tiene raíces ideológicas, que se evidencia también a partir del abandono del Estado, la desigualdad social y la débil identidad nacional. El conflicto se caracteriza por estar ligado al mundo de las drogas y a la ilegalidad, teniendo como actores directos a la guerrilla, los paramilitares, el Estado en general, la población víctima y los medios de comunicación.

En el análisis aborda ocho años (1998-2006) que comprenden el proceso de paz instaurado en el gobierno de Andrés Pastrana Arango y la política de seguridad democrática impuesta por Álvaro Uribe Vélez. Concluye que en este periodo solo el 10% de las películas están relacionadas con el conflicto, cuatro de ellas son de ficción y dos ponen como protagonistas a víctimas, atacados de forma emocional o física (*La primera noche* y *La sombra del caminante*), mostrando lo difícil que es vivir en un espacio bajo el influjo

del conflicto; asegura también, que esa temática nace precisamente por la afección que hay en las zonas rurales, por la falta de identidad nacional y por el abandono estatal.

Sandra Lucía Ruiz además, caracteriza el conflicto en todos estos *films* como irregular y prolongado; irregular, porque en todas hay una forma de reproducción de la violencia, ya sea a través de archivos, imágenes construidas y usadas muchas veces como marco contextual o, como una de las temáticas centrales de las cintas (*La primera noche, La sombra del caminante y Bolívar soy yo*). En cuanto a la categoría de prolongado, hace alusión a que en las películas el conflicto no tiene fin, siempre preexiste y subsiste.

Otra de las conclusiones que se desprende de la investigación mencionada arriba son las pocas referencias que se hallan en los films sobre el problema del narcotráfico, considerado como una de las causas de la violencia. Aquí, en el corpus estudiado, se muestra solo como referencia y como marco contextual; aunque aparece en muchas películas, se hace más por las posibilidades dramáticas que ofrece, es decir, se usa como contexto de las situaciones, lo que ayuda a construir giros narrativos más amplios y que le dan un carácter más de probabilidad a los hechos extremos que se presentan.

Otro texto que trabaja el tema ampliamente es *El cine colombiano sobre la violencia* de Luis Fernando Acosta, quien asegura que los historiadores deben abordar el cine como una forma de observar el pasado, una tarea que, a su juicio, ha sido abordada desde otras disciplinas como el periodismo, la sociología o la crítica. Dice Acosta que el historiador puede abordar el cine de dos maneras: una, como testimonio de acontecimientos y procesos, y otra, a partir de una mirada sobre la evolución del mundo a través de su representación. Ello no implica que solo se tenga que acercarse a él desde el campo histórico, pues al tener un carácter interdisciplinar, es necesario tener en cuenta aspectos artísticos, de mercado, de medios de

comunicación y de transmisor de conocimiento y testimonio social. Asegura Acosta que a partir de los años 60 las formas de producción buscan relacionarse y comprometerse con el tema de la violencia, gracias a la exploración que se hizo de esta misma temática en diferentes países latinoamericanos. El proyecto del nuevo cine latinoamericano buscaba la identidad de los pueblos sobre el monopolio cultural norteamericano, por ello, se buscó a través del cine “un reconocimiento de la sociedad servil, dependiente, explotada y marginada que hacía parte del fenómeno de los países latinoamericanos” (1998, p, 31).

Luis Fernando Acosta plantea también que, en otras actividades artísticas como la pintura, el teatro y la actividad cultural en general, a mediados de los años 50, se estaba iniciando un proceso de sensibilización sobre fenómenos de carácter político y social. En el cine, el medimetraje *La langosta azul* (1954) de Álvaro Cepeda Samudio inició un cambio en el que los personajes empezaron a tener un vínculo muy estrecho con su contexto. Esta cuenta la historia de un extranjero que llega a un poblado de la costa Atlántica en busca de unas langostas radioactivas que aparecieron en la región. Debido a las dificultades para encontrarlas, él inicia una ardua búsqueda que lleva a interactuar con la cotidianidad de todos los personajes característicos de la región, experimentando intensamente el ambiente cultural e histórico de cada lugar.

Gracias a directores como José María Arzuaga, Julio Luzardo, Guillermo Sánchez, Francisco Norden, Ciro Durán y Luis Alfredo Sánchez se hizo referencia específica a la violencia en medimetrajes, largometrajes y documentales. Sin embargo, el auge que tuvo el cine de tema social condujo a que el Ministerio de Comunicaciones prohibiera la exhibición de algunas cintas, “como *Raíces de piedra* – por mencionar un caso- que tuvieran relación alguna con la problemática social y política del país” (Acosta. 1998. P. 4).

En los 80 y 90, gracias a la aparición de Focine, entran en escena nuevos directores y actores que empiezan a enriquecer la labor cinematográfica; a pesar de ello, dos producciones de Dunav Kuzmanich –*Cananguaro* (1981) y *El día de Mercedes* (1985)- fueron censuradas por abordar de una forma muy clara el problema de la violencia política y social que estaba viviendo el país. Luego, Carlos Mayolo y Leopoldo Pinzón, trataron de seguir esta línea con *Carne de tu carne* y *Pisingaña*, ambas con una tendencia a metaforizar hechos que fueron relevantes en la historia de violencia colombiana. Mayolo usó el estallido de un carro cargado de dinamita en Cali, durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, como excusa para hacer una crítica a las instituciones colombianas, mientras que Pinzón relata las secuelas socioeconómicas de la violencia a partir de un personaje que llega a la ciudad en busca de nuevas oportunidades, después de haber sido víctima, él y su familia, de diferentes situaciones violentas en su población.

Por este mismo periodo aparecen diversas cintas que ponen su énfasis en este tópico, y que tratan de resaltarlo con el fin de sensibilizar al público. *Cóndores no entierran todos los días* (1984), de Francisco Norden; *Caín* (1984), de Gustavo Nieto Roa, *Visa U.S.A* (1984), de Lisandro Duque, y *Rodrigo D* (1988), de Víctor Gaviria, tocan de manera directa y alegórica la problemática. También lo hacen algunos films de principios de los 90: *Técnicas de duelo*, de Sergio Cabrera, en 1994; *María Cano*, de Camila Loboguerrero; y *Confesiones a Laura*, de Jaime Osorio, las dos últimas de 1990.

Luis Fernando Acosta, en su ya mencionado estudio del cine y la violencia en Colombia, analiza la problemática en estas películas desde diferentes perspectivas: el momento histórico de 1956 a 1988, las consecuencias que desatan, el carácter de conflicto que se narra; llega a la conclusión de que el cine colombiano de violencia se ha ambientado generalmente en el área

rural, que fue y ha sido la más afectada por este fenómeno por todas las situaciones de barbarie a la que es sometida, además de observar que el problema de la violencia ha sido de carácter permanente, ya que las 18 películas analizadas presentan este tema como preocupación.

El cine de la violencia ha logrado crear un orden simbólico propio, que maneja códigos y referentes extraídos de la historia, pero que han sido estructurados de una nueva manera y con un sentido auténtico en un universo simbólico original (...) debemos reconocer entonces, que la producción cinematográfica nacional, involucrada con esta temática ha trascendido ese choque entre el universo simbólico y el real. Para consolidar definitivamente, un imaginario que adquiere cada vez, nuevos elementos discursivos (Acosta, 1998, p 40).

Por otro lado, Sandra Jubelly García, en su texto *De la imagen al imaginario en el cine colombiano*, realiza una investigación en la que trató de mostrar la relación entre violencia y cine colombiano, la realidad y la delgada línea que existe entre ella y la ficción, además de observar cómo el contacto del cine con el público, ayuda a la construcción de imaginarios.

La autora concluye que parece haber un divorcio entre el cine colombiano y sus espectadores, ya que estos últimos no logran identificarse con lo que la pantalla les presenta. Ello también tiene que ver con que muchas veces catalogan al cine nacional como deficiente, al parecer porque no hay una percepción de un tratamiento con sentido del hecho violento, ya sea por la falta de reflexión o por la generalización en el momento de la representación. Termina García argumentando que hay una necesidad de cine “urgente”, con pretensiones creativas que se aleje del lugar común.

En busca del campo perdido: transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano, de María Luna Rassa, busca mostrar como en el 2010 hay un auge de películas colombianas con un enfoque centrado en retratar el campo colombiano como el

espacio en el que se desarrollan las historias de las víctimas, relegando la ciudad a una idea de marginalidad, en contraste con la centralidad de la ciudad en los comienzos del cine colombiano.

La selección de películas estudiada por la autora (*El vuelco del cangrejo*, *Los colores de la montaña*, *Todos tus muertos*, *pequeñas voces*, y documentales como *Meandros* y *Los abrazos del río*, todas producidas con colaboración del Fondo para el Desarrollo cinematográfico (de la Ley de Cine), están enmarcadas dentro del proceso de seguridad democrática impulsado por el expresidente colombiano Álvaro Uribe Vélez, (2002-2010). Luna Rassa analiza estas obras a la luz de los conceptos de Lefevre de espacio, y el de heterotopía de Foucault, ya que gracias a ellos se pueden examinar fenómenos audiovisuales desde una perspectiva estética y social, tomándola como enlace para unir los procesos que van del espacio representado y su producción, desde el adentro de las imágenes al espacio o contexto real, social.

Concluye la autora diciendo que en la selección de películas que hace, hay un claro interés por mostrar el espacio rural, con poca intervención locativa y donde predomina una mirada romántica, exótica, costumbrista y un poco idílica del lugar (una mirada desde fuera), representación que se resquebraja con la irrupción de la violencia en cada uno de ellos. Observa además la tendencia de poner como protagonista la mirada de los niños sobre el conflicto (sucede en tres de los *films* que analiza), debido a que con ello se logra conmover y generar curiosidad. Se hace evidente también, en estas cintas, una negación de la relación que estos hechos tienen con el ámbito político, evidente en el discurso de los directores, quienes aclaran constantemente que sus films no tienen la intención de denunciar, promoviendo para ellos mismos una autocensura.

El texto de Alejandra Jaramillo Morales titulado *Nación y melancolía, narraciones de la violencia en Colombia (1995-2005)*, explora de manera teórica y psicoanalítica cómo el la literatura de estos años se han encargado de reflejar la idea de una sociedad melancólica, gracias a la pérdida que se asocia con la violencia y la imposibilidad de los habitantes del país para establecer un duelo que les permita la reparación y la construcción de una identidad colectiva. La autora afirma, a través del estudio de siete *films* (*Te busco, Edipo Alcalde, La vendedora de Rosas, Pena Máxima, Golpe de estadio, la virgen de los sicarios y el carro*) que la violencia es un tema recurrente, y trae consigo consecuencias como la pobreza, el abandono, el desamor, el atraso institucional. Aclara, además, la poca estructuración de la temática de la violencia y la disociación de las formas representadas con la realidad, situación que lleva al espectador a sentirse ajeno frente a ellas.

El texto *Realidad y cine colombiano* del crítico Oswaldo Osorio, hace un estudio amplio de la manera en la que las producciones colombianas de 1990 a 2009, han tratado de mostrar la realidad de un país lleno de problemáticas como el narcotráfico, la violencia y el conflicto armado. El autor aclara que, a pesar de la creciente idea de que el cine nacional aborda ampliamente estos temas, la cantidad de películas que lo hacen son pocas. A su juicio, la realidad colombiana es tan amplia que supera estos temas por los que se la ha condenado.

Luego de plantear un contexto histórico, y de hablar de las tres violencias que expone Kantaris, el autor se detiene a observar como la gran mayoría de los largometrajes del periodo en estudio abordan el tema de la violencia desde diferentes perspectivas, unas de manera más superficial y otras de formas más profundas. Dentro de las afirmaciones que realiza, para entender el cine del conflicto, asegura que es evidente en muchas de ellas, el

cambio de la zona rural a la ciudad, además de la idea de que los protagonistas de las cintas se representan como víctimas de los grupos al margen de la ley, que son quienes actúan como antagonistas:

Es el protagonismo de las víctimas la forma en que los directores toman partido y opinan sobre el conflicto. Sus personajes se nos presentan como hombres vencidos a los que les han quitado toda dignidad y esperanza, o como sujetos impotentes ante la crueldad e injusticia de la fuerza impositiva, o también como personas dispuestas a hacer cosas en contra de su naturaleza para poder seguir subsistiendo, o en el último y más frecuente de los casos, son víctimas simplemente porque no sobreviven (2010, p. 33).

También, destaca el autor el tono melodramático y nostálgico de las cintas que abordan el tema, pues se asume el conflicto con toda la gravedad que le es inherente al caso, sin ningún tipo de reparo. Como vemos pues, en el análisis de los más de 90 films que aborda, hay una idea de conflicto que puede jugar con la representación de las víctimas desde diferentes perspectivas.

Juana Suárez por su parte, en su libro *Cinembargo Colombia*, asegura que pocos textos han realizado una investigación que vaya más allá de una clasificación periódica y de un “inventario” de las películas hechas en el país. Señala además que pocos textos profundizan en “la lectura del texto fílmico en relación con su propio contexto” (p. 12). En cuanto al tema de la violencia, la autora piensa que se han dejado atrás asuntos como la problemática del bipartidismo y sostiene que, gracias a la llegada de la Ley de 814 de 2003, ha surgido la necesidad, en nuevos y antiguos directores, de buscar nuevas maneras de narrar el tema a partir de un lenguaje cinematográfico distinto.

Manifiesta Suárez la idea de un cambio de encuadre en cuanto al contenido de las cintas colombianas estrenadas luego de la Ley de Cine. Dentro de esos cambios es fácil observar una “continuidad y evolución del carácter crónico de la violencia, no obstante, se ofrecen una

suerte de contra narrativas con reflexiones sobre el conflicto armado, las consecuencias del narcotráfico” (p. 182) y los lugares de entrecruzamiento de estos dos asuntos propuestos desde una mirada reflexiva, tratando de ir más allá de la misma violencia, sin renunciar a ella como temática.

La película con la que inicia su análisis es *La primera noche*, donde se aborda el tema del desplazamiento forzado. Para Suárez, esta puede representar uno de los cambios en la forma en la que se aborda el tema de la violencia, y es llamar la atención sobre las víctimas, quienes no participan directamente del conflicto armado, pero que se encuentran en medio del fuego cruzado; antes, este tema podía aparecer en algunos films, pero siempre había sido tomado como algo secundario. Es posible que narrativa y estéticamente la cinta no represente una gran renovación en sentido fílmico (continúa Suárez), pero sí hace que, por primera vez, claramente se pueda posar la mirada sobre la víctima.

Otras de las producciones que la autora analiza son: *Sumas y restas*, cinta en la que se hace evidente el momento de efervescencia en el que los ciudadanos se hicieron partícipes del narcotráfico, tanto en el centro como en la periferia (situación donde se halla el giro estético cuando se presencia la multiplicidad de la ciudad) y todas aquellas situaciones que se pueden tejer alrededor de las ciudades. En *Bolívar soy yo*, un personaje pretende reivindicarse con un país que ha sido azotado por la violencia. Esta realidad se muestra a través de diferentes imágenes noticiosas de los hechos que han marcado la historia del país y a partir de la confusión entre ficción y realidad dentro de la misma ficción.

La autora continúa su análisis con *Yo soy otro*, una cinta que esboza una idea del postconflicto, donde el cuerpo humano es una metonimia del cuerpo social, pero que se aleja del público debido a su lenguaje y a su autoreferencialidad. *El Colombian dream*, una

representación que explora una construcción visual distinta, abarrotada y multiplicista, tanto en personajes como en historias, aborda el tema de la violencia a partir del narcotráfico y su vínculo con la sociedad y el dinero, pero de una forma banalizada y poco profunda.

Por último, habla de *La sombra del caminante*, *film* en el que es posible identificar una mayor problematización de la idea de la víctima del conflicto, como algunas renovaciones estéticas (narración, color, tiempo, sonido etc.). En las seis cintas que Suárez analiza parece haber diferentes formas de empezar a ver a violencia en este periodo, pero claramente son *La primera noche* y *La sombra del caminante* las que se legitiman como representaciones claras de las víctimas, sobre las que gira toda la narración y la construcción estética de los films:

Estos nuevos enfoques plantean que si bien no es posible ni obligatorio dejar la violencia atrás o de lado, sí es posible encontrar otras historias y otras formas de contar (...) en particular, la necesidad de encuadres que sobrepasen lo meramente anecdótico, reparando que en la historia actual de la violencia persisten pasados complejos, dolorosos y conflictivos y que reaparecen sin permitir el olvido. Es ahí donde se debe ampliar la mirada (Suárez. 2009. P. 204).

El crítico Pedro Adrián Zuluaga, quien en su texto *Cine Colombiano y reencuadres de la(s) violencia(s)* analiza cómo la Ley de Cine de 2003 plantea una nueva visión y una nueva forma de representar la violencia en el país, que ha trascendido el problema del bipartidismo y del Frente Nacional, promoviendo producciones más creativas, y una posibilidad mayor de una industria cinematográfica colombiana, aún hoy muy incipiente.

Zuluaga define este nuevo cine como un cine moderno, basándose en que las construcciones empiezan a ser más autoconscientes; exigen un espectador más activo y comunicativo; son realistas en la caracterización del contexto y de los personajes y, son construcciones en las que se desdibuja la línea entre documental y ficción, situación que incomoda fuerte y directamente al espectador.

En su análisis, Zuluaga trabaja películas como *Los colores de la montaña*, *Silencio en el paraíso*, *postales colombianas* y *Porfirio*, asegurando que, en algunas de ellas, la violencia queda relegada a un segundo plano, destacando las historias de personajes individuales: “estas películas son demostraciones de que el cine en particular, y el arte en general, no se producen en un vacío social, sino que al contrario interrogan al mundo y, en el mejor de los casos, ayudan a entenderlo (p. 111). En este ensayo, además, se tocan otros títulos y se hace un análisis sobre las herramientas de uso del lenguaje cinematográfico, sobre las que se pueden notar las ideas del cine moderno que él establece.

Luis Fernando Ordoñez Ortega, en su artículo *La historia impronunciable: conflicto armado y cine colombiano después de la Ley de Cine*, como su título lo menciona, analiza de qué manera el cine colombiano de ficción se ha enfrentado a esta temática luego de la aprobación de la Ley de Cine. Dice que es interesante observar que muchas de las cintas estrenadas en los primeros años de este último siglo y que aborden este tópico, son óperas primas (*La sombra del caminante*, *Retratos en un mar de mentiras*, *El páramo*, *Porfirio*, *los colores de la montaña*, *Pequeñas voces*, *Todos tus muertos*, *La sirga* y *Operación E*).

Para el autor, la visión del cine colombiano a partir de la Ley de Cine, se ha caracterizado por el uso de un nuevo lenguaje, más cuidado, más contemplativo, por el uso de actores naturales y la preocupación por mostrar un paisaje rural bien fotografiado, que se enfrenta a la dificultad de evidenciar el conflicto del país. Entre las cintas más representativas de este proceso destaca *La sirga*, donde no se muestra el conflicto de manera explícita, pero desde donde se hace evidente esa lucidez de un nuevo cine con una mirada renovada, proceso que ya había iniciado *La sombra del caminante* y otros tantos

films que aparecen en un momento de coyuntura gubernamental en el que parecía negarse la existencia del conflicto.

Aclara Ordoñez que la labor de destacar este tipo de cintas y de analizarlas a luz del conflicto en el que vivimos no es solamente del director, sino también de los espectadores que deben ser activos y críticos frente a lo que ven, igualmente de los historiadores que están obligados a valorar en los montajes cinematográficos otra forma de hacer historia y por ende generar memoria de todos los hechos y acontecimientos que han marcado el devenir de Colombia.

Se observa con claridad que la idea de un cine de la memoria de las víctimas del conflicto tiene que partir de esa mirada de la violencia sobre la que se han gestado los estudios que observamos, teniendo en cuenta que son pocas las cintas que logran ahondar en este tema a pesar de la queja constante de la audiencia sobre su recurrencia. Hay que tener en cuenta, además, que el análisis del cine colombiano desde una perspectiva más artística, es decir, desde su lenguaje, parece no ser el interés principal de la gran mayoría de los trabajos que se han realizado, ya que, observando detenidamente, la centralidad ha estado puesta en categorías que determinan la narración, la relación que existe entre ellas y el mundo social, político y antropológico.

Es evidente también que, en los textos más recientes, se halla esa idea de transfiguración y de reflexión más amplia sobre el tema de la violencia, a pesar de que sea un tópico fácil de identificar alrededor de la historia del cine del país, ahora parece que se está llegando a tocar superficialmente la idea de un cine que habla de las víctimas y que por ende, trabaja sobre la memoria. Este argumento que empieza a esbozarse en las investigaciones, está planteado apenas como una gran posibilidad de análisis.

Es posible rastrear esa mutación, desde la misma selección de películas que hacen los autores para sus trabajos, pues un alto porcentaje de las investigaciones tienen como referentes constantes films como *Sumas y restas*, *La virgen de los sicarios*, *La vendedora de rosas*, *Golpe de estadio* y *Bolívar soy yo*, mientras que los trabajos que plantean el cambio que se va dando a partir de la nueva forma de representar la violencia, recurren constantemente a cintas como *La primera noche*, *La sombra del caminante*, *Los colores de la montaña* y *Porfirio*; otras apenas si son mencionadas en algunos de estos trabajos, como *La sirga*, *Todos tus muertos*, *El vuelco del cangrejo* y *Retratos en un mar de mentiras*.

Y es precisamente desde estos postulados acerca de la necesidad de analizar esas ideas de un nuevo cine, de un reencuadre de la violencia a la que se ha visto abocado el cine, que es menester explorar el hecho cinematográfico colombiano referente a la memoria de las víctimas del conflicto. Desde el punto de vista artístico hay visos de que algo está pasando, algo está mutando en relación con estos tópicos, pero que aún hoy esta transformación no parece haber sido profundizada ampliamente.

Hay que indicar también que esta mutación no se ha observado solamente en el hecho cinematográfico, sino que diferentes manifestaciones artísticas como la pintura, la fotografía y la instalación, en los últimos años, se han volcado sobre el interés de retratar la memoria, tanto de carácter colectivo como individual. Todas estas creaciones han buscado construir “poéticas de la memoria que metaforizan la naturaleza del recuerdo y el olvido, a través de sus soportes, escenificaciones y procesos” (Hernández y otros, 2014, p. 9), en pro de reparar, recordar o re-significar esos eventos.

Esta problemática “parece ofrecer una oportunidad idónea para intentar la imprescindible y difícil conexión entre arte y sociedad (2014, P, 9). Pero re-construir la

memoria (y sobre todo si hablamos de una memoria que tenga que ver con las víctimas del conflicto), parecería ser un trabajo que debería abordarse en un clima posbélico, es decir, un momento en el que la guerra ha parecido terminar y que ha dejado sus vestigios regados en testimonios, personajes y espacios sobre los que es necesario volver. La historia del conflicto colombiano parece ser la excepción, ya que luego de 66 años de haber iniciado (tomando como punto de partida el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, el conocido Bogotazo) aún hoy, parece no terminar, “hablar de memoria generalmente remite al pasado; pero en el caso de Colombia, construir una memoria es tanto más urgente, porque su pasado trata aún con el presente” (Tiscornia, 2009, p. 30).

Teniendo en cuenta lo anterior y partiendo precisamente de esas falencias que hay entre el cine y la memoria, cabría preguntarse desde una perspectiva artística ¿Cómo se ha abordado la memoria de las víctimas del conflicto, en el cine colombiano de la última década (2003-2014)?.

4. Análisis de las cintas del cine colombiano de la memoria de las víctimas del conflicto

4.1. Selección de cintas

La elección de la muestra de esta investigación está determinada por los siguientes criterios: se seleccionarán las películas colombianas estrenadas en el periodo 2003-2014 y que aborden como tema principal la historia de personajes que han sido víctimas del conflicto colombiano. Se tomará como corpus el cine de ficción producido en estos años por varias razones, la primera tiene que ver con la ampliación del espectro cinematográfico que se dio en el país a partir de la creación de la Ley 814 de 2003, que se plantea como objetivo principal

Propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia. Para la concreción de esta finalidad se adoptan medidas de fomento tendientes a posibilitar escenarios de retorno productivo entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en movimiento hacia su común actividad, a estimular la inversión en el ámbito productivo de los bienes y servicios comprendidos en esta industria cultural, a facilitar la gestión cinematográfica en su conjunto y a convocar condiciones de participación, competitividad y protección para la cinematografía nacional. (Ley 814 de 2003, p. 1).

Gracias a esta Ley se logró crear el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, con el que se empezaron a otorgar incentivos a las cintas producidas en Colombia, créditos, mejora en las condiciones de exhibición de las mismas y beneficios a aquellos empresarios del sector que apoyen la creación cinematográfica del país, tanto con apoyo financiero como de exhibición. Estas condiciones, que se muestran aquí a grandes rasgos, determinaron que a partir de ese año la producción cinematográfica diera como resultado anual una cantidad igual o superior a más de 10 cintas. El Anuario estadístico del cine colombiano, publicado por el Ministerio de Cultura en 2012, muestra como en 2003 se estrenaron un total de 5 películas, mientras que en 2011 y 2012, se alcanzó la cifra de 18 y 23 respectivamente. “El aumento en la cantidad de películas colombianas

estrenadas anualmente ha sido notorio desde la puesta en marcha de la Ley del Cine. Entre 1993 y el 2003, el promedio de películas estrenadas fue de 3,3 películas al año, mientras que entre 2004 y 2012 se cuadruplicaron los estrenos pasando el promedio a 12,3 películas.” (Ministerio de Cultura, 2013, p. 12).

Esta situación, junto con la aparición de directores jóvenes, dedicados a pensar la actividad cinematográfica de una manera más reflexiva, desató un avance técnico y estético, además de la ampliación de los temas sobre los que era posible la construcción, entre ellos y como hemos visto, la nueva forma de mirar el conflicto desde una perspectiva en la que las víctimas ocupan un lugar central, idea que también se inaugura en el cine colombiano en ese año, con la cinta *La primera noche* de Luis Alberto Restrepo.

Las cintas que aquí se estudian van en esa dirección, largometrajes de ficción, donde las víctimas entran a ser protagonistas de los hechos, sin importar si el conflicto es evidente o no; cintas en las que tanto la construcción estética como la narrativa están marcadas por esos personajes que han sido vulnerados de diferentes maneras y que hacen parte de lo que en Colombia se estableció como víctimas a partir de la Ley de víctimas y restitución de tierras de 2011. Aquellas cintas que no desarrollan ampliamente esta temática, o que la abordan de manera secundaria, han sido excluidas de este estudio. Películas que aparecen en un campo liminar como *Apocalypsur* (2007) de Javier Mejía, en la que se aborda más el tema desde el narcotráfico; *La playa D.C* (2012) de Javier Arango que hace hincapié en las tradiciones de los pueblos afrodescendientes; *Estrella del sur* (2013) de Gabriel González Rodríguez, en la que se destaca un conflicto barrial; *Lo azul del cielo* (2013) de Juan Alfredo Uribe, que relata la historia de un joven que se hace victimario, al igual que *Mateo* (2014), que pasa de victimario a víctima, más desde un problema de delincuen-

cia común que desató el conflicto armado, no se abordarán debido a que el espectro se ampliaría y no podríamos centrarnos en esas víctimas de los actores armados del conflicto.

Se descartan además los cortometrajes, ya que su producción es bastante amplia y de difícil acceso, situación similar a la que se presenta con los documentales, que tampoco se tendrán en cuenta, debido a que el interés está puesto no en la representación histórica de los hechos, sino en la memoria bajo la que se pueden inscribir las cintas a través de la ficción. Como plantea Ricoeur al hablar de la historia y la memoria (expuesto en el capítulo anterior), la primera consiste más en “un conocimiento que depende de las «fuentes» y que trata de lograr cierta «evidencia documental», cuyo grado de fiabilidad ha de ser medido. Tiene por objeto la pretensión explicativa de la historia y, en función de esto, trata de determinar el tipo de científicidad propio de dicha disciplina” (Ricoeur, 1999, p. 42). Mientras que la memoria tiene que ver con lo sustancial de los hechos, como algo que capta desde lo emocional y que tiene que ver con sí misma, permitiendo construcciones distintas, no relacionadas con la verdad sino con la pretensión de ella. Si transponemos esta idea al documental y a la ficción, podríamos decir que, mientras el primero tiene ese ideal de documento histórico, que explica y ayuda a su construcción, el cine de ficción interpreta de diferentes formas los hechos, para retratar, desde una mirada particular, lo que le es esencial a esos acontecimientos (discusión que ya dimos y ampliamos en el primer capítulo).

La muestra escogida es la siguiente:

La primera noche (2003), de Luis Alberto Restrepo; *La sombra del caminante* (2004), de Ciro Guerra; *Karma* (2007), de Orlando Pardo; *PVC-1* (2008), de Spiros Stathoulopoulos; *La milagrosa* (2008), de Rafa Lara; *Retratos en un mar de mentiras* (2010) de Carlos Gaviria; *Saluda al diablo de mi parte* (2011), de Juan Felipe Orozco; *Todos tus muertos* (2011), de Carlos Moreno; *Los colores de la montaña* (2011), de Carlos Arbeláez; *Silencio en el paraíso*, (2011), de Colbert

García; *Postales colombianas* (2011), de Ricardo Coral Dorado; *La sirga* (2012), de William Vega; *Porfirio* (2012) de Alejandro Landes y *Jardín de amapolas* (2014) de Juan Carlos Melo. A excepción de *La primera noche* (2003), que se encuentra en el límite de la creación de la Ley de cine 814 de 2003, todas estas películas han sido apoyados de alguna manera por el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, tanto para la escritura del guion, como en la producción, la postproducción, la promoción o la participación en festivales.

Hay que destacar adicionalmente, que la muestra escogida recoge y retrata de manera importante, cómo los sujetos han sido vulnerados en diferentes regiones del país, así como el campo y la ciudad, teniendo en cuenta que la primera es la que más se ha puesto en imágenes. En la costa colombiana surge el desenlace de la historia de *Retratos en un mar de mentiras*; en el centro se aglomeran casi todas las representaciones, *Los colores de la montaña* en Antioquia, *La primera noche*, *La sombra del caminante*, *Saluda al diablo de mi parte*, *PVC-1 Silencio en el paraíso* y *Postales colombianas* Tienen como eje central Bogotá y sus pueblos cercanos, *Karmma* los llanos orientales, *Todos tus muertos* el Valle; por último la región sur, *La sirga* y *Jardín de amapolas* en pasto, mientras que *Porfirio* se ubica en Leticia. Lo que nos ofrece un retrato amplio de como las vulneraciones han afectado a los sujetos a lo largo de nuestro territorio.

Otra de las características de la muestra escogida, involucra las diferentes edades y etapas de la vida en las que un sujeto puede ser vulnerado, dándonos claridad de que puede ser víctima cualquier ciudadano, sin ningún tipo de restricción de edad. Hay cintas en las que las víctimas son niños (*Los colores de la montaña* y *Jardín de amapolas*), adolescentes (*silencio en el paraíso*, *La sirga* y *retratos en un mar de mentiras*), adultos (*La primera noche*, *Postales colombianas*, *PVC-1*, *La milagrosa*, *Saluda al diablo de mi parte* y *La sombra del caminante*) y, por último, aquellos que se enmarcan ya en la tercera edad (*Karmma*, *Todos tus muertos* y *Porfirio*).

Observando ampliamente la muestra escogida, se resalta también la importancia de representar cómo la violencia ha atacado a todas las clases económicas del país, pues se hace evidente que para ser víctima no importa el dinero o a veces es gracias a él que se victimiza a los sujetos. Hay que aclarar además que la mayor parte de la población vulnerada son las clases bajas y sobre ellas se cierne la mayoría de las películas aquí trabajadas (*Los colores de la montaña, Jardín de amapolas, silencio en el paraíso, La sirga y retratos en un mar de mentiras, La primera noche, La sombra del caminante, PVC-1, Saluda al diablo de mi parte, Porfirio y todos tus muertos*). La clase medias solo se representa con un film (*Postales colombianas*) y la clase alta pone su cuota con *Karmma* y *La milagrosa*).

Para realizar el análisis, las películas se clasificaron por temáticas de acuerdo a los diferentes procesos, tipos y efectos de la victimización que allí se muestran, lo que da como resultado el establecimiento de las siguientes categorías: desplazamiento, falsos positivos, secuestro, relación víctimas-victimarios, extorsión y el futuro de las víctimas (donde se muestra que pasa con ellos luego del hecho que los victimiza), bajo las que se ilustra también ampliamente el espectro de las diferentes formas de victimización que se han dado en el país. Cabe aclarar que algunas cintas se incluyen en varios de estos tópicos porque abordan varias de estas categorías.

4.1.1. Desplazamiento forzado

El desplazamiento forzado es uno de los flagelos que más personas ha victimizado en el país. Según el *Informe Nacional de Desplazamiento Forzado en Colombia 1985-2012* y de acuerdo con el Registro Único de Víctimas (RUV), en este periodo han sido expulsados de su territorio 4.790.317 personas de 1.117 municipios, lo que alerta que aproximadamente el 10% de la población colombiana lo ha sufrido.

La Ley 387 de 1997, define a los desplazados como

Toda persona que se ha visto forzada a migrar dentro del territorio nacional abandonando su localidad de residencia o actividades económicas habituales, porque su vida, su integridad física, su seguridad o libertad personales han sido vulneradas o se encuentran directamente amenazadas, con ocasión de cualquiera de las siguientes situaciones: Conflicto armado interno, disturbios y tensiones interiores, violencia generalizada, violaciones masivas de los Derechos Humanos, infracciones al Derecho Internacional Humanitario u otras circunstancias emanadas de las situaciones anteriores que puedan alterar o alteren drásticamente el orden público (Artículo 1°).

El desplazamiento es un tema que atraviesa la mayor parte de las películas observadas (5 de 13) como tema directo, mientras que hay otras que lo abordan de forma indirecta, esto quiere decir que se ha tomado como uno de los ejes centrales bajo el que se inscribe un cine de la memoria de las víctimas en los últimos 12 años. De todas las formas de victimización, esta ha sido la que más damnificados ha arrojado durante la historia de la violencia colombiana. Entre las películas que tratan el tema se cuentan: *La primera noche*, *Retratos en un mar de mentiras*, *Los colores de la montaña*, *La sirga* y *Jardín de amapolas*, aunque es claro que en otras cintas como *La sombra del caminante* este fenómeno se toma como secundario.

Las dos primeras obras que aparecen durante el periodo 2003-2014, y que apuntan a esta temática, presentan la historia del desplazamiento tejida alrededor de las relaciones amorosas que se establecen entre los personajes principales, de tal manera que la historia amorosa, como eje central, fortalece el dramatismo del desplazamiento, en el caso de *La primera noche*, Toño y Paulina; en *Retratos en un mar de mentiras*, Marina y Jorge. En ambas se presenta el amor como una dificultad más relacionada con el desplazamiento, que tiene que ver no solamente con perder la tierra, sino perder su vida completamente, se abandona el territorio, pero además las relaciones que la tierra ha permitido construir. En *La primera noche*, un amor casi imposible en el que Paulina huye a la capital con Toño debido al ataque de los paramilitares a la región, a pesar de que antes habría preferido una relación con el hermano de Toño. Una vez en la capital, el resentimiento de

Toño hacia Paulina por haber escogido a su hermano impide que se construye el amor; por su parte, ella, trata de mantener una relación cordial con él, dándole algunos matices de cariño, situación que no se resuelve gracias a la decisión que ella toma de prostituirse.

En *Retratos en un mar de mentiras* nos encontramos con Marina, una joven que ha sido desplazada de alguna región del Caribe y que se refugia en un barrio periférico de la ciudad de Bogotá, junto a su abuelo, su tía y su primo. Este último, Jorge, escucha que se está restituyendo el territorio a las personas desplazadas y decide embarcarse en un viaje con su prima para recuperar las escrituras, y por ende el territorio que les pertenece. En ese viaje, Marina, un personaje distante y hasta cierto punto infantil, todo debido al trauma que le ha dejado la violencia, posee la capacidad de ver a los muertos. Ella es la única que no ha podido olvidar, los muertos se encargan de reconstruir la historia:

Los fantasmas que le cuentan la verdadera historia del pueblo, lo que está detrás de la calma y el olvido en el que se sumergieron sus habitantes. Utilizar la figura de lo fantasmal para entender la historia personal de Marina transforma la percepción que como espectadores tenemos de los acontecimientos que suceden en la pantalla. Los distintos encuentros con los fantasmas de las víctimas funcionan como un catalizador de las distintas voces que han ido desapareciendo y que son los mejores testigos de la violencia y el desplazamiento que han sucedido en el pueblo. (Fonseca, 2013, p. 32).

En el camino hacia su destino, Marina empieza a sentir algo por su primo, quien parece no serle del todo esquivo frente a los nuevos sentimientos que en ella van surgiendo. Además, ese viaje es el que hace que “Marina reviva su tragedia y que de alguna manera haya una sanación, en el sentido en el que ella ya puede asumir lo que le pasó. Esa confrontación con la realidad es una cosa que el país necesita: enfrentar el horror” (Castro citando a Gaviria, 2010, p. 79). Lastimosamente, cuando esa relación parece estar tomando el matiz que Marina espera, el destino y la misma violencia, terminan separándolos.

Hay una necesidad entonces, de mostrar cómo los personajes que son afectados por este fenómeno se relacionan con los otros, porque no son solo sujetos de desplazamiento, sino que son personas que tienen dificultades en las relaciones que se establecen entre ellos y sus familias o parejas. La historia del triángulo amoroso de *La primera noche* “traza el cataclismo en las zonas rurales de Colombia y pone de manifiesto el desmembramiento de las familias campesinas” (Suarez, 2009, p. 183), lo que refuerza la idea de que el drama de los desplazados es doble, dejar la tierra, pero al mismo tiempo desligarse de las relaciones familiares y amorosas. Lo que intentan estas películas y específicamente *La primera noche* es mostrar “cómo la violencia te impide incluso querer, amar, aunque es lo mínimo que un ser humano puede pedir” (Restrepo, 2003, p. 36). Mostrar a través de ese amor, cómo se desatan unas circunstancias particulares en las que la pérdida del territorio no es lo único importante, sino también en cómo eso afecta las relaciones que se establecen entre los personajes, teniendo en cuenta su alto grado de dificultad. Así pues, podría asegurarse que esas parejas, representan un gran porcentaje de las familias desplazadas del país, a las que además de generarles dolor por la tierra perdida, también se les resquebrajan las relaciones que se establecen entre ellas.

Esto se resalta en las otras tres cintas con igual contundencia: los personajes están inmersos en un espacio en el que tiene que desligarse no solo de la tierra, sino de las personas. En el caso de *Los colores de la montaña*, aparece la pérdida de las relaciones a través de los ojos de un niño. Manuel pierde a su padre porque éste tomó la decisión de no hacer parte del grupo armado que se estaba tomando el territorio. De igual manera ve cómo sus compañeros de escuela van dejando su pupitre vacío, lo que se traduce a una huida y una pérdida más. Hasta la profesora, quien llega a transmitir un mensaje de paz, también debe irse porque ese tipo de ideas no son permitidas. Finalmente es el mismo Manuel, al final, quien termina huyendo de su tierra con su madre.

La recurrencia de la pérdida en las relaciones que establece el personaje es perderlo todo y a todos. Carlos Cesar Arbeláez aseguró en una entrevista que “Los Colores de la Montaña cuenta la historia de un desplazamiento, no de unos desplazados, desde la mirada infantil (...) No he querido hacer una película sociológica que explicara el conflicto armado colombiano, ni antropológica, ni mucho menos un film político que tomara partido por alguno de los bandos” (Mayolo, 2011). Y no lo explica, es verdad que es una mirada distinta, porque nos muestra un niño que representa la forma en la que los pequeños han enfrentado la violencia del país, cómo desde esa óptica, a la que poco cuidado se le había puesto, se nos revelan como aislados de la problemática porque poco la conocen, poco la enfrentan, la violencia los rodea pero ellos la miran como si esos eventos no los involucraran, a pesar de que en realidad terminan siendo conscientes de cada uno de los hechos que los victimiza. Esta mirada logra conmover y ayuda al espectador a reconocer la realidad en la que se huye de la guerra, pero en la que también se pierde el vínculo emocional que se ha construido.

En *La sirga*, Alicia pierde a su madre en un atentado en el que quemaron su casa, pero no son sus únicas pérdidas, pues luego su amigo, o con quien estaba empezando a relacionarse nuevamente, el Milinchis, es asesinado por su primo debido a que colabora con los paramilitares guardándoles las armas. Por último, está *Jardín de amapolas*, que “llega con la propuesta de seguir explorando el conflicto a través de las pequeñas víctimas, de las historias mínimas que se configuran como el gran dolor nacional” (Murillo, 2012, p. 48). Simón perdió a su madre y a sus hermanos cuando guerrilleros asaltaron su casa, así que él y su padre deben huir; en el pueblo al que llegan conoce a Luisa, con quien empieza a forjar una gran amistad; al final, ella y sus padres son asesinados por sospechas de colaboración con los guerrilleros. Así pues, asistimos a la representación del desplazamiento forzado en el cine colombiano desde una doble pérdida, lo que ayuda a

acentuar el dramatismo de las cintas, el desmembramiento físico y emocional de los personajes, en el que se representa el drama privado de cada uno de ellos, un drama que no deja de ser social, en el que reconocemos nuestra memoria.

Estos personajes que no reconocemos porque podría ser cualquiera, representados por actores profesionales en los dos primeros casos, y por actores naturales en los últimos tres, demuestran que, con el paso de los años, hay una necesidad de realzar el realismo y la empatía que la gente debe tener con estos personajes que nunca ha visto, que no conoce, porque puede ser cualquier colombiano que ha perdido su tierra y su familia. Esto refleja lo que, a propósito de *Los colores de la montaña*, sostiene Juan Carlos Arias Herrera. Él asegura que el cine es la voz de quienes están destinados a no tenerla, los personajes son sujetos que no tienen voz y reflejan la existencia de una “parte sin parte, de una infancia sin voz. Sin embargo, no lo hace simplemente por centrar su narración alrededor de niños. Si la infancia ocupa un lugar fundamental en la película es porque ella extiende esa ausencia de voz a todos los personajes de la historia” (Arias, 2013). Es decir, todos los participantes de la historia, de ésta y de las demás, son sujetos que callan y callan a la luz de lo que está sucediendo, no les pertenece nada, y al hacer visible esa población que no tiene voz a través del cine:

La imagen se transforma en un monumento: no el documento de la historia tradicional, sino aquello que guarda memoria por su misma existencia, lo que habla directamente, por el hecho de que no estaba destinado a hablar. [...] El monumento es lo que habla sin palabras, lo que nos instruye sin intención de instruirnos, lo que conlleva memoria por el hecho mismo de no haberse preocupado más que por su presente (Rancière citado por Arias, 2013).

Cuando nos referimos a un cine de la memoria, lo estamos haciendo pensando (y como se refiere en el primer capítulo) no en la historia objetiva, sino en lo esencial de los hechos, que es lo que revelan estas cintas del desplazamiento, pues ninguna de ellas hace referencia directa a un hecho específico que los colombianos conozcamos, ni a unos personajes determinados, es cine de

memoria porque refleja y pone en diálogo la situación a la que se ha enfrentado la población colombiana, generalizándola y logrando reflejar una historia que se hace colectiva. Luis Alberto Restrepo, al respecto dice que

Intentamos meter un poco la tragedia de los campesinos colombianos en el universo más pequeño posible. O sea, remitirla la vida de dos personajes (...) pretendimos algo concretamente, fue tratar de encontrar una anécdota pequeña que nos permitiera decirle a la gente que la violencia nos está haciendo mucho daño y está ahí y nos estamos negando a verla (...) la violencia en Colombia se nos ha convertido en una cuestión de cifras (...) pero el cine nos permite aterrizar eso en una historia pequeña, humana y eso es abrirle una ventana a la gente para que mire un mismo problema desde otro punto de vista (Restrepo, 2003, p. 35).



Fotograma 1: plano general. La sirga. Composición e importancia del paisaje. Imagen del recuerdo de la pérdida de la casa y la madre de Alicia

Frente a la construcción de la imagen, hay que resaltar las grandes diferencias que existen. Cada una tiene distintos elementos que resaltar, tonalidades, angulaciones, planos etc. Pero es posible encontrar un gran denominador común en todas (a excepción de *La primera noche* que les da más rele-

vancia a los personajes), y es la importancia que se le otorga al espacio a partir de la recurrencia del plano general en la construcción fílmica. ¿Pero qué dice eso en términos de memoria? Claramente en estos filmes (y como veremos en otros más adelante) esta elección determina la importancia que, no solamente para los colombianos, sino para los desplazados, tiene el territorio. Fotografiar el paisaje de esta manera es mostrar al espectador lo que se ha perdido, la melancolía que genera dejar el espacio en el que se ha cimentado la vida, y si ese espacio se retrata con cuidado y de una forma bella (buena distribución del espacio en la composición, ubicación adecuada de los elementos, elección de vistas panorámicas y gran angulares), el sentimiento de pérdida de ese territorio se acrecienta y permite instaurar un sentimiento general de dolor por la tierra y por

quien la pierde. Como lo hace por ejemplo *La sirga* (fotograma 1), *Los colores de la montaña*, *Retratos en un mar de mentiras* y *jardín de amapolas*. Reconocemos allí el territorio debido a esa importancia que se le da al paisaje, casi siempre rural, de climas diferentes y accidentes geográficos diversos, de las elecciones que hacen los directores al construir la fotografía de sus cintas. Por el contrario, en *La primera noche*

La búsqueda de paisajes majestuosos se pierde varias veces en abruptos cortes de edición (...) pero la película transmite en una forma transparente la preocupación genuina, solidaria, humanitaria de un director que detiene el ritmo de la saga de películas sobre la violencia en Colombia a partir de los actores del conflicto, y hace posar la mirada del espectador sobre las víctimas inmediatas del mismo (Suarez, 2013, p. 183).

A pesar de que gran parte de la historia se desarrolle en la zona rural, aquí se representa la ciudad, a la que los personajes se tienen que enfrentar en la oscuridad, no solo de la noche, sino de la escasa iluminación con la que se trabaja (fotograma 2). Predomina el claroscuro, apelando a lo opaca que se va tornando la vida a partir de la noche del ataque, ni siquiera la tarde es luminosa, los tonos oscuros se van tomando la ciudad y de igual manera a los personajes, denotando así como la vida de los desplazados va adquiriendo esos matices. Pasan de vivir



Fotograma 2: iluminación, en la primera noche. Predominio de la oscuridad. Momento en el que Paula y Toó se enfrentan a la ciudad.

con cierta libertad y felicidad en su territorio a enfrentar un mundo hostil y negro que los rechaza. Esas elecciones tonales no solamente las hace *La primera noche*, sino también *los colores de la montaña* en la que se muestra, a medida que se va acrecentando el conflicto y los desplazados van huyendo, una transformación en los colores, pues estos se van perdiendo. “La decisión estéti-

ca de oscurecer sus colores a medida que la película avanza muestra el tono dramático que se quiere imprimir a la significación de los entornos rurales, que se ancla en la región sin dejar de estetizar su propuesta realista” (Luna, 2012, p. 156), se atenúa la imagen del desplazado, pero de igual manera se atenúa la vida para recordar las pérdidas.

Retratos en un mar de mentiras apela más al contraste de los tonos marrones, opacos y grises. La fotografía y el ambiente muchas veces se muestran nubados, a pesar de que haya sol no brilla. Al inicio, la oscuridad de la vida de Marina en ese barrio periférico de la ciudad, que la excluye como lo hace la urbe con la gran mayoría de los desplazados, contrasta con esos momentos que parecen felices por retornar y recuperar la tierra, durante el viaje los tonos varían y se va acrecentando la oscuridad en la medida en que aparecen soldados y grafitis de la guerrilla en la carretera. Hasta el final en el que, así como se va apagando la vida de su primo, se va apagando el día, (Fotograma 3) dejándole el mar para lavarse de todos esos traumas, del desplazarse, volver y perderlo todo nuevamente. Se retrata la desesperanza, la poca viabilidad de las soluciones que el gobierno les plantea y (en este caso la Ley de Restitución de Tierras) que apuntan a mejorar la calidad de vida de las personas que, como ella, han tenido que abandonar su hogar.



Fotograma 3: retratos en un mar de mentiras. Tonalidades. Se va oscureciendo y apagando el día, así como la vida del primo de Marina.

La sirga y *Jardín de amapolas* son grabadas en la misma región: en Nariño. Hay “una mirada fresca en el simple hecho de involucrar otras regiones del país que parecieran estar olvidadas en la denuncia” (Murillo, 2012, p. 48), lo que hace que en la construcción visual de ambas se resalte un paisaje frío y nubado (fotograma 1 y 4), gracias a los tonos azulosos de la fotografía.



Fotograma 4: Jardín de amapolas. Paisaje de Nariño frío y nubado. Los dos personajes principales visitan la

Esta elección marca una diferencia no solo territorial sino emocional, porque el mismo lugar resulta hostil para los protagonistas, dan una sensación de suspenso, porque es esa misma adversidad la que refiere el conflicto, no los hechos directamente, la imagen habla por ellos. Pedro Adrián Zuluaga a propósito de *La sirga* dice que

No es solo una película sobre un personaje, es sobre la manera como éste se integra a una geografía física y humana de múltiples capas. La primera y más superficial es la aparente belleza y beatitud del paisaje, detrás de las cuales se esconden memorias, historias, susurros. La película, con su delicado trabajo de fotografía, se mueve equilibradamente entre esa belleza natural, pero se niega a entregarnos fáciles postales turísticas. A cambio, nos enfrenta a miedos imprecisos que se concretan mediante el uso de la niebla como expresión material de la indefinición. (Zuluaga, 2012).

Precisamente la fuerza de estas películas es decir sin decir, mostrar sin mostrar en la construcción de la imagen, En *La sirga* más que en *Jardín de amapolas* (donde la victimización se amplía, porque aborda otros temas, como la masacre, las minas antipersona). “no es una película del conflicto y su crudeza. No es una reflexión sobre la violencia, la injusticia o el desplazamiento; pero es una historia de todo esto a través de los ojos de Alicia” (Murillo, 2012, p. 79). Vemos en el filme el uso de angulaciones cenitales, contrapicados, paneos lentos de cámara, en general, “la primera impresión que deja *La sirga* es lo pulcro y bien cuidado del tratamiento fotográfico, sobre todo a pesar de las dificultades de la locación” (Murillo, 2012, p. 79). Debido a esa construc-

ción logra transmitir las emociones que un desplazado puede sentir al llegar a un territorio que acrecienta el temor, el suspenso y la angustia por la pérdida de la vida (hablando de territorio y familiaridad) pero que se guarda en la memoria viva no solo de Alicia, sino del país.

El montaje, como se expuso anteriormente, es uno de los recursos que hace que podamos fijar un tiempo y un espacio específico, de acuerdo a las intenciones que se planteen se construye la historia de manera lineal o no. Teniendo en cuenta las cintas expuestas, hay que destacar cómo este recurso ayuda a potenciar el ritmo en unas películas, mientras que en otras se matiza. Las dos primeras, *La primera noche* y *Retratos en un mar de mentiras* recurren al flashback, lo que las convierte en relatos dinámicos y rápidos, ya que los recuerdos, que en *La primera noche* son veinticinco, colaboran con el juego que se establece en la representación entre el campo y la ciudad y entre el pasado y el presente, llevando y trayendo al espectador de un lugar a otro para que vaya armando las piezas y descubra así, no sólo las razones por las que los personajes enfrentan esa realidad en la que han perdido no solo la tierra, sino el amor que ellos no pudieron construir; “si hubiéramos contado la historia linealmente y viendo la historia del campo y después la parte de la ciudad, tal vez se hubiera dado con menos fuerza” (Restrepo, 2003, p. 35).

Ese juego, similar a lo que pasa en *Retratos en un mar de mentiras*, que va de la ciudad al mar, en el que al final se hace un flashback paralelo, es lo que realza la importancia de los hechos violentos, de la transformación que han tenido los personajes, y de la rapidez con la que cambia la vida, no solo de los personajes, sino del espacio, en el que ella “en medio del más afligido grito, enfrentando sus más profundos miedos, exorciza los demonios de su memoria” (Castro, 2010, p. 78). Es la importancia del pasado retratada de esta manera (que en *La sirga* se representa de forma negativa), la que determina un interés especial por recuperar las huellas que han marcado a esos personajes y por ende la realidad del país, un pasado que siempre está presente, porque re-

cordemos que la memoria tiene que ver con el presente más que con el pasado, porque es a partir de él que reactivamos la rememoración.

En *Los colores de la montaña*, por el contrario, las secuencias en la película son claras, algunas más cortas y otras más largas, pero se hacen evidentes en los cortes que siempre se van en un fundido a negro, luego de lo cual comienza una nueva secuencia, es decir, se genera una división por capítulos relativamente clara. Este recurso le da una tranquilidad a la cinta y un poco de extensión; no se presentan los hechos y las escenas rápidamente, sino que se van dando de forma pausada, evidenciando que las situaciones violentas no llegan de golpe. Muchas veces el desplazamiento no es inmediato, pues somos testigos de cómo poco a poco, paso a paso, los nuevos jefes del territorio los van forzando a abandonarlo.

Se hace necesario resaltar cómo con el paso del tiempo las cintas van perdiendo el ritmo y se van concentrando más en un ideal de contemplar la imagen para que ellas hablen más de la tierra que se abandona, lo que se logra completamente con *La sirga*, gracias al montaje, los cortes logran pasar inadvertidos, la longitud de las secuencias demuestran ese interés por la observación del paisaje, en el que “la niebla se convierte en protagonista dramático que acompaña la angustia y zozobra de los personajes” (Murillo, 2012, p. 79) poniendo al espectador a pensar en el espacio, como algo determinante en el proceso de desarraigo.

Las tres primera cintas desarrolladas en este periodo (2003-2014, *La primera noche*, *La sombra del caminante* y *Retratos en un mar de mentiras*), juegan con el hecho violento, pues es en ese momento, en el que tanto cámara, como montaje, acelera el tratamiento y van generando expectativa, desconcierto y exasperación en la representación, porque es gracias a esos elementos que se logra imprimir la preocupación que esos personajes viven; quien observa logra entender la confusión y el dolor que puede generar la pérdida de una realidad que no lo ha tocado directa-

mente, pero que reconoce como suya, de su territorio, de su memoria. Por el contrario, en las últimas dos, el hecho violento no se hace evidente, no se muestra. En *Jardín de amapolas* hace que ese momento violento “secundario”, la masacre de Luisa y su familia, se construya en cámara lenta, donde se atiende a una esfera diferente del tiempo, que parece detenerse y dar espacio a la reflexión sobre “la denuncia del conflicto, involucrando al espectador en la cotidianidad y los desprendimientos obligados de muchos campesinos” (Murillo, 2012, p. 48).

En relación a la música de esta primera muestra en general, se puede observar cómo gracias al uso de los acordes básicos de guitarra que generan nostalgia, las canciones de música popular con las que nos reconocemos como colombianos y que van desde una ranchera, pasando por un rock y llegando a los toques de música caribeña que causan emoción, se nos vuelven los hechos más reales, más tristes e increíbles. Estas cintas resaltan el regionalismo, además un patriotismo amplio frente a esos eventos violentos que son tan nuestros. La música tiene el poder de reforzar esas ideas y ninguna de las cintas aquí expuesta es ajena a ello: *La primera noche* usa como recurso el sonido ambiente y la música incidental es hecha a partir de violines y guitarras eléctricas, mientras que las canciones que suenan en algunos hechos, aparecen como elementos de lugares particulares, donde se destaca la música popular.

En *Retratos en un mar de mentiras* las gaitas, los tambores, los instrumentos de viento y las voces negras se hacen evidentes durante todo el recorrido, con lo que se busca poner gran acento, ayudado con la imagen, en la cultura costera del país. Esa música llega al clímax en el momento mismo de la fiesta tradicional del pueblo de Marina. Además de estos sonidos, se destacan cantos gregorianos o de iglesia que se amalgaman con la configuración religiosa que el personaje principal tiene, rescatando también la idiosincrasia y las creencias particulares de los colombianos. Éste ritmo se explota completamente, en la escena en la que se conjuga el presente con el pasado, en el

que los ruidos, no solamente de la música religiosa, sino de los gritos y el caos que vivió Marina, incomodan al espectador potenciando la idea de la pérdida. Es tal la relevancia de la música colombiana y la caracterización que se quiere hacer con ella del territorio que, en un momento, casi al inicio del viaje, se escucha de fondo el himno nacional mientras se pasan imágenes del paisaje colombiano, generando así un gran ese sentido de patriotismo que referíamos anteriormente.

En *Los colores de la montaña* desde la primera escena, la música le da un aire bucólico a lo que sucede. Además del sonido de la naturaleza y los animales que se hace importante para resaltar la idea de la ruralidad. También hay momentos en los que la música infantil predomina, sobre todo en aquellos donde los niños buscan distraer su atención frente a lo que sucede alrededor. Hay unos ruidos muy comunes y estrepitosos, por ejemplo, el rayo que cae en la noche, como anunciando que a partir de ese momento las cosas irán peor, o los gritos de la marrana cuando huye y se estalla la mina, o los disparos que oye Manuel mientras trata de ordeñar la vaca y que son los disparos del asesinato de su padre. Esos ruidos son puestos en un tono mucho más alto, rompiendo así con esa tranquilidad que vivieron los personajes al inicio y que recuerdan los asaltos que muchos espectadores no han presenciado, pero de los que se ha hecho eco durante toda la historia del país.

La sirga logra plantear un sonido que parece no parar nunca, el silbido del viento que a veces se hace incómodo, y que se alarga eternamente, le da un gran toque de realidad y de interés al paisaje, cambia “el ruido del tráfico y los disparos, por las cigarras, el crepitar del fuego y el sonido del agua chocando contra las balsas” (Murillo, 2012, p. 79). Lo que se suma al silencio de la noche, trastocado por las ranas y el sonido de los animales en la laguna. Los motores de la lancha que rompen con ese silencio que debería imperar, hacen que entendamos que algo pasa, pues un lugar que podría ser completamente silencioso, conjuga sus ruidos naturales de una manera tan

grande que no dan tranquilidad, sino que incomodan y generan suspenso, porque algo se oculta detrás de todo ello. A pesar de no haber mucha música, sí hay una escena donde la cultura tradicional de la región se roba el protagonismo, y es cuando los compañeros de la cooperativa van a *La Sirga* a hacer una fiesta. Allí la música de aire andino vuelve y realza esa idea del reconocimiento de las diferentes culturas que encontramos en el país y que develan la idea de que ninguna parte del territorio nacional se ha escapado de éste fenómeno. Algo que se resalta de forma similar en *Jardín de amapolas*, donde se inicia con esas tonalidades andinas, se transforma en música nostálgica para acabar resaltando nuevamente la región a partir de sus sonidos. Asistimos así a un aspecto cinematográfico que acompaña a la imagen y que logra instaurarse de acuerdo al contexto de la imagen que se nos presentan, pero que reactiva ampliamente el compromiso con la tierra, con el territorio al que pertenecemos y cómo estos hechos van acabando no solamente con las esperanzas de los sujetos, sino que también van en detrimento de la música, porque es perder la tierra y las personas, pero también quiénes somos y lo que somos.

En conclusión, vemos en las representaciones cinematográficas del desplazamiento todo tipo de personajes, niños, adolescentes y adultos como protagonistas de las cintas, todos ellos desplazados o en proceso de desplazamiento del área rural de diferentes regiones, que han sido afectadas por el conflicto armado. Se pone gran acento en el paisaje en las construcciones fílmicas, debido a esa idea del desarraigo, pero como lo planteábamos, nace del conflicto emocional entre los personajes y se acrecienta con la pérdida de la tierra, una tierra inicialmente idílica, pero que con los acontecimientos termina por convertirse en un problema más para los sujetos que allí viven. Estas son cintas que muestran la importancia del pasado en el presente y cómo todos los elementos que se construyen a su alrededor ponen en diálogo nuestra memoria, porque es preci-

samente en el compartir con los otros, en usar el lenguaje de cualquier manera y este caso a través de la imagen, que la memoria se hace social.

Estas representaciones, que van tomando fuerza, abren la puerta a muchos subtemas que a partir del desplazamiento se debería abordar, para poder tocar el problema desde todas sus dimensiones: la mujer sola que debe huir con sus hijos, el anciano que está más arraigado aún a la tierra y a su historia, la representación del desplazamiento intraurbano tan común hoy en las grandes ciudades y el exilio como otra forma de desplazamiento. Hoy nos queda claro que el gran porcentaje de desplazados que conocemos están representados en estas cinco cintas, campesinos y personas de bajos recursos, sobre quienes se cierne el horror de la guerra y quienes logran generar emoción e identificación al momento de poner en diálogo nuestra memoria.

4.1.2. Secuestro

Si el desplazamiento ha sido la mayor forma de victimización que se ha presentado en Colombia, y la que más se ha representado a través del cine que hemos planteado en esta investigación, podría decirse que el secuestro ha sido la segunda forma de victimización más sufrida por la sociedad civil. Como veremos a continuación, en ésta nueva reconfiguración del cine de la violencia, que se preocupa por la historia de la víctima como eje central para construir memoria colectiva, se ha representado dos veces desde el 2003. El Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), en su informe *Una verdad secuestrada*, define el secuestro como una “Situación ocurrida en territorio colombiano en la cual una persona es privada ilegalmente de su libertad en contra de su voluntad para obtener algún provecho de ella o de un tercero a cambio de su liberación” (CNMH, 2013, p. 5). En dicho estudio, se asegura además que, en Colombia, de 1970 a 2010, 39.050 personas fueron víctimas de secuestro, en estos datos se tuvieron en cuenta, la trata de personas, la pesca milagrosa, la toma de rehenes y secuestros de menos de 24 horas. Este fenó-

meno se masificó entre 1996 y 2005, siendo los hombres la mayor parte de la población afectada: 78%, dedicados a la administración pública (19,30% del total) seguido por el sector agropecuario con el 19,14%. De la totalidad de los secuestros el 84% son por motivos económicos perpetrados en su mayoría por las FARC (CNMH, 2013).

Estos datos ilustran de forma clara porqué las dos cintas que se inscriben dentro de esta investigación, que abordan el tema, son un reflejo de cómo se trata de recordar los hechos del mayor porcentaje afectado. En ambos casos las historias giran en torno a dos hombres adinerados, uno hijo de un senador (*La milagrosa*), y el otro un hacendado de los llanos orientales (*Karmma*). Ambos puestos en cautiverio por razones económicas, ambos raptados por las FARC, ambos llevados al monte por dinero. Esto no quiere decir que las cintas revelen hechos que el espectador pueda reconocer, a pesar de que las dos aseguren al inicio que están basada en hechos reales, sí se vuelve sobre la memoria de este flagelo, al presentar a las víctimas con una descripción fiel a la que se tiene en cuenta como la mayor parte de la población afectada.

A pesar de que en ambas la estructura del personaje principal es la misma, las circunstancias y condiciones del secuestro son diferentes. Por un lado, *Karmma* cuenta la historia de cómo Santiago Valbuena, hijo del hacendado, contribuye con el secuestro de su padre sin darse cuenta, pero luego es él mismo quien emprende la búsqueda y el rescate del hombre. Por el otro está *La milagrosa* en la que Eduardo Villareal, el joven hijo del senador, es tomado como rehén en una pesca milagrosa y mantenido en cautiverio hasta que su padre decide aceptar una operación militar para su rescate.

En ambos casos hay una representación distinta de la que habíamos visto hasta el momento, porque es un hombre que posee tierras y dinero (igual que Eduardo en *La milagrosa*), es la puesta en escena del otro lado de la victimización. No son personas que vivan en barrios marginales, ni

desprotegidas por el Estado, todo lo contrario, es la búsqueda de los directores por mostrar que, víctima no son solo las personas de bajos recursos, pues nos recuerdan que frente a la guerra muchas veces el dinero tampoco importa y que ellos también pueden ser parte de este gran problema.

Lo que llama la atención de las cintas en relación al secuestro, es que la guerrilla no se revela como un grupo completamente negativo, ya que a pesar de tener que mantener en cautiverio al anciano, en el caso de *Karmma*, no significa maltratarlo, todo lo contrario, hay una imagen de los actores armados humanizados. Tania, la guerrillera que cuida de él, es el mejor ejemplo, pues desdibuja la idea que aún hoy el país tiene de la mayoría de los rebeldes. En *La milagrosa* esta idea toma más fuerza al remontarse a la construcción de la infancia de los guerrilleros que secuestran al joven, ellos dos también víctimas de la violencia que azotó al país y en la que no por decisión propia terminaron inmiscuidos. Así pues, estas son dos películas que tratan de representar no la maldad directa de los grupos armados, sino las circunstancias en las que ellos tuvieron que vivir, que no los exculpa completamente de los acontecimientos, pero que sí hacen repensar la complejidad del problema antes que señalarlos a todos con el mismo dedo.

Otra particularidad de ambas cintas es el tono reflexivo que desarrollan, pues a través de diferentes elementos (la voz en off en *Karmma* y las reflexiones de Eduardo en *La milagrosa*), se le pone gran acento a cómo, a partir de un vejamen como éste, las personas logran transformarse, pues se muestra el secuestro como una oportunidad de reflexionar sobre la poca importancia que el dinero tiene frente al proceso de victimización.

Hay, en todo caso, una gran diferencia entre las cintas. En *Karmma* se le da gran relevancia a la familia disfuncional del hombre: la mujer interesada, la hija drogadicta, el hijo en malos pasos, se retratan con la preocupación habitual que cualquier familia tendría frente a esta problemática;

por el contrario en *La milagrosa*, a pesar de que hay escenas en las que se hace evidente la preocupación familiar, el acento está puesto en el hecho mismo del secuestro y en las relaciones que Eduardo establece con sus secuestradores, por quienes terminará sintiendo gran afecto, especialmente por Mayra con quien entabla una relación y quien lo ayuda a escapar del enfrentamiento, reforzando aún más la idea que se exponía anteriormente sobre la forma en que se representa el victimario, optando nuevamente por la idea del amor romántico como excusa narrativa para resolver la cinta.

Frente a la construcción estética, *Karmma* tiene un buen manejo técnico y usa adecuadamente los elementos que el cine permite desarrollar. La fotografía está bien cuidada, se sale del rango experimental, tal vez por ser de carácter más comercial. A pesar de los grandes problemas argumentales y de verosimilitud que posee, “se evidencian unos valores de producción, es un asunto del que se debería pasar de largo a la hora de hacer un juicio sobre ella, pues lo importante es qué se logró con el buen uso de los recursos técnicos, qué consiguieron decir y estéticamente qué propone” (Osorio, 2007, p. 33).



Fotograma 5 y 6: Karmma. Cambio de tonalidad de la imagen, del inicio al final. Momento en el que el hacendado es libre. (5) y secuestrado (6).

Desde el inicio se intuye, gracias a la construcción a través de planos generales, un interés del director por mostrar la cultura llanera, además de algunos planos detalle, en lugares que hacen

alusión a esta cultura: el arpa, la carne asada, el baile (todo inicia durante una fiesta). Se refuerza esa idea, con el uso de la música de la región, las maracas, las voces alargadas y agudas que acompañan las situaciones, que configuran el acento de la preocupación por resaltar el territorio con sus particularidades.

Inicialmente, en la cinta predominan los colores brillantes y fuertes, que se ponen en contraste con los atardeceres de la región, esos colores que parecen tan llamativos y festivos, van disminuyendo con el paso del tiempo y se van volviendo oscuros, llegando a establecerse en el momento del conflicto central. Ello desata precisamente una opacidad total, no solo en la casa del hacendado, sino en la selva en donde está el sujeto con los guerrilleros; (fotogramas 5 y 6) a través de esta transformación se van transfigurando los personajes (el hijo, la hija, el viejo), rescatando la idea que planteábamos anteriormente de la forma cómo un hecho violento puede cambiar la visión de la vida. Parece que recordar también se convierte en un evento transformador, no solo de quienes viven la situación sino de quienes la observan desde afuera como espectadores.

Adicionalmente la película tiene cambios de ritmo constantes, que va de imágenes lentas a rápidas y cortas, pero que de una u otra forma no trastoca el tiempo. Recurre a pocos flashbacks, dos aproximadamente, en los que se muestran imágenes del hombre en su casa en relación con su familia, para poner en diálogo y recordarnos el dolor, que en este caso no es solo de la víctima, sino de quienes esperan su libertad.

Y allí está el punto culmen de la cinta en relación con el proceso de victimización: la reflexión (no precisamente la de los personajes) sino aquella que se puede observar si nos centramos en el conflicto armado, la delincuencia y la falta de justicia. Por ello se hace evidente la intención de mostrar el dolor de las familias de los secuestrados, el papel del Estado, la relación de los campesinos con los grupos armados, el abuso de las mujeres en el interior de esos grupos y la difícil

travesía que deben enfrentar las personas en cautiverio, a parte de las condiciones de destrucción y abandono de los pueblos que quedan en medio del fuego cruzado.

En *La milagrosa*, de igual manera, y a pesar de ser el secuestro el eje central, se exploran las diferentes caras de la guerra: la mujer que es llevada desde pequeña a la guerrilla, el guerrillero que es víctima de la mina quiebra patas, el sinnúmero de asesinados de diferentes maneras, ya sea por los paras, la misma guerrilla o el ejército. Y es por ello que, en la construcción visual, predominan los planos medios, en la que el rostro de los sujetos toma protagonismo, no simplemente para mostrar sus emociones, sino también para darle cara a las diferentes formas de victimización que se pueden gestar alrededor del secuestro.

Dentro de la cinta hay poca iluminación, sobre todo en las escenas que se retratan después del secuestro donde predomina la oscuridad, ya que gran parte de las situaciones mostradas se dan en la noche. Además, las imágenes que se muestran en el día, presentan un tono marrón, es decir, se graba con un filtro en el que predomina el sepia, (fotograma 7) como tratando de volver la imagen más nostálgica a partir de la referencia a unos hechos viejos, pasados, que sucedieron en algún momento de la historia, pero que es necesario recordar para no olvidar qué significa ser secuestrado.



Fotograma 7: La milagrosa. Oscuridad y predominio del tono marrón en la construcción. Momento de suspenso de enfrentamiento entre guerrilla y soldados.

El montaje de esta película sugiere muchos cambios de ritmo, inicialmente vemos escenas que se cortan rápidamente debido al contrapunteo que se establece entre la historia infantil de Eduardo, Mayra y su hermano, pero disminuye y vuelve a un ritmo normal; estos cortes que se hacen

de manera rápida en los enfrentamientos, donde se dificulta identificar a todos los sujetos participantes, aceleran la construcción fílmica y le dan dinamismo, éstos cambios referencian la dificultad y el caos que se vive en una situación en la que el fuego cruzado es el protagonista, permitiendo que el espectador comprenda el sentir de lo que dibujan los acontecimientos.

La música juega un papel muy importante en la película, ya que, en su desarrollo, es posible escuchar a varios artistas del país, casi todos del rock, lo que les da fuerza e impacto a las situaciones mostradas. Es de destacar, que cada una de las canciones que se usan, tienen letras que refieren a historias del país, del conflicto, de las víctimas y del dolor, reforzando la fuerza emocional que se desata bajo este tipo de acontecimientos.

Con estos dos filmes, asistimos a una variación en la representación, tanto de víctimas como victimarios, los primeros contruidos a partir de la idea de que ni siquiera el rango social es determinante al sufrir un flagelo como el secuestro y los segundos como aquellos que no podemos entender como desalmados, sino como personas que a partir de su situación social e histórica, muchas veces han debido participar del conflicto, así no estén completamente convencidos de seguir perpetrando la guerra. Unas configuraciones en la que los rostros de los sujetos son destacables, junto con las relaciones familiares que pueden establecer, para reflexionar y transformarse, porque en el juego de la victimización, algo cambia en quienes han sido protagonistas de estos hechos.

4.1.3. Falsos positivos

Las ejecuciones extrajudiciales o como se les conoce popularmente, falsos positivos, se refiere aquellos asesinatos arbitrarios cometidos por entes del Estado, para justificar y ganar prebendas por su desempeño y por los buenos resultados que arrojaban al dar de baja a miembros de los

grupos armados al margen de la ley. La Directiva Ministerial 029 de 2005, proponía “una retribución en dinero o en especie, previamente establecida por el Gobierno Nacional, a una persona indeterminada por informaciones oportunas y veraces [...] que conduzca a la captura o abatimiento de cabecillas de las organizaciones armadas al margen de la ley” (Ministerio de Defensa Nacional, Nov 2005, p. 2). Adicionalmente, planteaba criterios de valoración para el pago de recompensas, de acuerdo al nivel del asesinado o frente a la recuperación de armamento o material explosivo.

Dicha directiva, dictada en pleno auge de la política de seguridad democrática implementada bajo el Gobierno de Álvaro Uribe Vélez, desató que las fuerzas armadas iniciaran una serie de asesinatos de miembros de la población civil, que poco o nada tenía que ver con el conflicto a fin de reclamar la recompensa. El escándalo estalló en 2008 con la aparición de 19 cadáveres de jóvenes pertenecientes al municipio de Soacha, desaparecidos en circunstancias extrañas. Según el informe de Human Rights Watch (HRW), entre el 2002 y el 2008

La ejecución de civiles por brigadas del Ejército fue una práctica habitual en toda Colombia. Soldados y oficiales, presionados por superiores para que demostraran resultados “positivos” e incrementaran el número de bajas en la guerra contra la guerrilla, se llevaban por la fuerza a sus víctimas o las citaban en parajes remotos con promesas falsas, como ofertas de empleo, para luego asesinarlas, colocar armas junto a los cuerpos e informar que se trataba de combatientes enemigos muertos en enfrentamientos. Estos casos de “falsos positivos”, cometidos a gran escala durante siete años, constituyen uno de los episodios más nefastos de atrocidades masivas ocurridos en el hemisferio occidental en las últimas décadas. (HRW, Junio de 2015, p. 1)

No hay aún claridad de la cantidad de víctimas que generó este flagelo, sin embargo, se puede destacar que durante el gobierno de Uribe Vélez el aumento de esta práctica fue evidente. Varios son los entes que se han encargado de hacer el estudio para el que no se logra tener un dato contundente. “Según el Centro de Investigación para la Educación Popular, el número de víctimas asciende a 1.613 entre 1990 y 2009. La Fiscalía, por su parte, reporta 2.799 víctimas de este comportamiento, mientras que la Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos de la

Organización de las Naciones Unidas habla de 3.000 víctimas entre 2004 y 2008” (Cárdenas y Villa, p. 2).

Lo que sí es claro es que marcó el alma de los ciudadanos y se quedó grabada en la memoria de las personas. Y este dolor, es precisamente el que retoma Colbert García en su primer largometraje, *Silencio en el paraíso* (2011), en el que trae al presente las imágenes de estos jóvenes de Soacha, gracias a que elige un espacio y unas situaciones similares a las que se plantearon en los hechos reales: el lugar, la forma en que Susana, la mujer que los recluta, aparece y desaparece del barrio, las promesas de una mejor oportunidad y el momento en el que son llevados a la zona rural para su ejecución. Esta cinta refuerza el derecho a recordar y a no olvidar lo sucedido, a partir de unas elecciones técnicas y estéticas particulares. Diferente a lo que hace *Postales Colombianas* (2011), la otra cinta que toca el tema que, a partir de una perspectiva cómica, hace alusión a lo que hubiera pasado si esas ejecuciones extrajudiciales se hubieran cometido en contra de otro tipo de población.

Silencio en el paraíso retrata la vida de Ronald, un joven idealizado a partir de su configuración personal: no tiene vicios, es trabajador, romántico, soñador, en fin, es la imagen de un sujeto al que hay que admirar por todas las cualidades que posee. Él vive en un barrio marginal de Bogotá, un universo alejado de la ciudad, excluido por la pobreza y las carencias materiales y espirituales. “[la película] Describe con mucha precisión y capacidad de observación esta cotidianidad del barrio y lo hace a través de una estética cercana al documental” (Parra, 2012, p. 38). La idealización del personaje y su condición de marginal refuerzan la emocionalidad que se produce en el espectador, pues este personaje, como cualquier otro ciudadano, recuerda que nadie está completamente ajeno al conflicto, que cualquiera pudo haber sido la víctima de esta calamidad. Adi-

cionalmente, observamos nuevamente un drama amoroso, se retrata como un camino de conquista: se asciende hasta el amor y él lo impulsa a la búsqueda de mejores oportunidades.

En este mundo marginado, un grupo de jóvenes delincuentes ejercen como autoridad del barrio, se dedican a cobrar extorsiones y son quienes desencadenan la peripecia del personaje. Quitar su bicicleta, única herramienta de trabajo que posee, lo que induce a que Ronald termine embarcado en un viaje que le promete mejores oportunidades. Al final, no solamente los malos serán sacrificados, porque si hay algo que nos trae a la memoria esta cinta es que la guerra no conoce la diferencia entre buenos y malos.

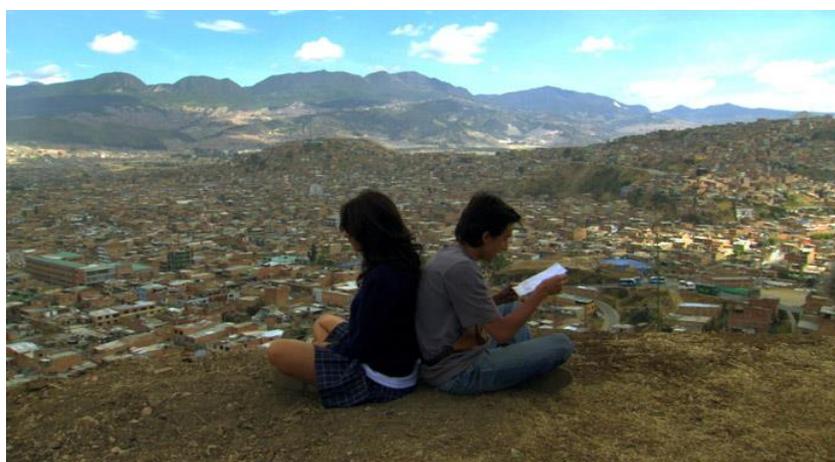
La construcción del film está basada en el momento previo al asesinato. Se construye la vida de los personajes a partir de unas situaciones cotidianas, que los conduce a la aventura que terminará con sus vidas. Es esa elección la que precisamente marca el dolor de quien es capaz de ver y reconocer a partir de la rememoración de los hechos lo difícil que resulta enfrentar esta situación. La película “se compromete con los personajes y sus pequeños sueños, para luego hacernos sentir la fuerza de la maldad que los destruye. En esta película es notable, en relación con el cine que afronta estos mismos espacios y grupos sociales, la empatía y solidaridad del acercamiento, sin los distanciamientos y deformaciones así no sean los específicos sino la generalidad que se conoció en los medios de comunicación” (Zuluaga, 2013, p. 118).

En la cinta predomina el tono amarillo de la tierra del barrio, que se acentúa con el bajo contraste y la ampliación de la gama cromática, dándole un tono más realista a la cinta. Es común que tanto las casas, como las calles y el ambiente, se observe con un halo de polvo, una de las cosas que representa la marginalidad del barrio en el que viven, unas vidas plagadas por la falta y cubiertas por una capa que los invisibiliza: “el problema de la exclusión social es el enorme riesgo que tienen los jóvenes pobres de pasar de una situación de vulnerabilidad a la invisibilidad y

de esta a una trampa mortal” (Parra, 2012, p. 39). Una idea que se vuelve recurrente si apelamos a lo que significaba ser falso positivo: esta nos recuerda que son precisamente esos sujetos invisibles, para la sociedad y el gobierno a quienes se les llevó por la fuerza a hacer un papel que no les correspondía.

Tal vez por ello haya un gran predominio de los planos generales y de las panorámicas, en las que el barrio toma protagonismo, como si fuera un personaje más, ya que ese es el espacio fun-

Fotograma 8: Silencio en el paraíso. Importancia de las panorámicas y del barrio para darle un tono más realista. Momento en el que Ronald le lee a lady la carta que le escribió.



damental de la acción, pero no solamente él, sino todos los habitantes, pues la cantidad de personas que transitan y que van y vienen en cada plano, es interminable, de ahí la importancia de ver el espacio como el lugar que no les da oportunidades a los sujetos que como ellos, viven en ese lugar. “Con un tratamiento realista en la puesta en escena y la fotografía, y con una cámara que sabe cuándo estar en la soltura del hombro y dónde ubicarse para conseguir un buen encuadre, esta película sigue de principio a fin a un joven que bien puede representar todo lo bueno y lo malo de este país. Lo bueno estuvo siempre en él y lo malo en una de esas oscuras sendas por las que se ha encaminado Colombia.” (Osorio, 2011)

Ese realismo se refuerza con los sonidos exteriores que se emiten en la cinta, pues no hay grandes momentos musicales, más bien se presenta el sonido ambiente como predominante, ya que el barrio es un entramado de ruidos, bocinas, niños, carros, algarabía en general, que desatan incomodidad y resaltan aún más la marginalidad de la que los personajes quieren salir a partir de nuevas oportunidades. La construcción audiovisual de la película, retrata la sociedad colombiana en este tipo de barrios, hace una fotografía general de lo que somos, una fotografía social que nos lleva a analizar lo que la violencia ha dejado en nuestra memoria, trayéndonos nuevamente al presente, porque “no hay memoria sin cuerpos ni espacio. No solo se poseen recuerdos de ciertos acontecimientos, sino del propio cuerpo ubicado espacialmente en un territorio determinado” (Alvarado, 2014, p. 68). Muchas veces, es gracias a las elecciones que se hacen en la representación del espacio que se permite “el acto de recordar, no tanto un pasado ausente, sino la huella del pretérito en el presente” (p, 68).

Por el contrario, *Postales Colombianas* Juega un poco con el tema, pues desdibuja esos personajes que fueron víctimas, mostrando cómo hubieran sido las ejecuciones extrajudiciales si el objetivo estuviera centrado en la clase media intelectual. Las protagonistas son mujeres, todas amigas e involucradas en situaciones diferentes que, al final, son víctimas de hombres de diferentes perfiles, todos enviados por un abogado, que es el vocero del “jefe de todo” (como llama al presidente, claramente haciendo alusión a Álvaro Uribe, gobierno que más ejecuciones extrajudiciales hizo en toda la historia). Este tipo de elementos, como las referencias indirectas a un gobierno que acaba de terminar, los personajes masculinos caricaturescos y hasta estúpidos, no recuerdan precisamente el hecho, sino que ponen el acento en el “qué hubiera pasado si...”, idea que de una u otra manera enfrenta al espectador con su realidad anterior.

Al ser una cinta de bajo presupuesto, la calidad técnica no es la mejor, pero se destaca el uso de los diálogos feministas y críticos del país, frente a una cámara que no se mueve durante grandes intervalos. Gracias a ello la imagen no se hace contemplativa, sino que refuerza la idea del discurso que posee este tipo de personas que, en realidad, no se registraron como víctimas de este conflicto. La presencia de la noche y el uso de interiores, resalta la idea de querer entrar en la intimidad de los personajes, unos personajes que parecen absurdos para abordar un tema tan delicado, como queriendo jugar un poco con nuestra memoria, a pesar de tener un final de igual manera trágico. La hostilidad de la película “se parece a la realidad de muchas vidas colombianas, sin duda, así que en relación con esa emoción la película tiene sentido; sin embargo, el tema bajo el cual se cobija la cinta no es ningún chiste” (Correa, 2012, p. 36). El espacio se hace poco llamativo (a excepción del momento en el que el abogado enviado por el “jefe de todo” se cierne sobre la ciudad en una terraza, agrandándolo y dándole un aire de Dios), ya que el acento está puesto en los personajes y más que en ellos, en la naturalidad con la que desarrollan sus discursos. Por eso no es una cinta emocional, ni mucho menos, es una comedia negra que gana fuerza gracias a su montaje en el que se desubica al espectador. La estructura es interesante “como propuesta narrativa y como una alternativa de producción: varios cortometrajes que poseen unidad en sí mismos y un largo corto al final que le da sentido de largometraje a las piezas previas” (Correa, 2012, p. 36). (La primera que logra hacerlo de esta manera, si hablamos de este cine que resalta la memoria de las víctimas). Los cortes que se dan son abruptos, pues las imágenes se transforman sin una secuencialidad clara en algunos momentos. Se juega con el tiempo recurrentemente, combinando el flashback y el flashforward, yendo del presente al pasado y viceversa, exigiéndole al espectador, repensar el pasado y el presente como dos formas que integran la memoria, para poder comprender los hechos completamente.

Por último, hay que destacar la división a modo de capítulos o como lo llamaba Pedro Adrián Zuluaga, a modo de *sketch* (2014, p. 118) en el que la improvisación se hace evidente y el dinamismo vuelve a la cinta, lo que se conjuga con los sonidos que parecen exagerados y burlescos, sobre todo cuando suceden las escenas en las que se anuncia la tragedia, allí aparecen tonos de suspenso, pero en realidad no pasa nada luego, un anuncio de una maldad que no llega. Es ese juego doble de mostrar que todo lo trágico puede estar enmarcado en medio del absurdo, porque a pesar de hablar de un tema tan delicado, la película prefiere omitir casi por completo, gracias al fundido en negro y al bajo sonido de los disparos, la presentación directa del acontecimiento trágico; lo que no deja de recordarnos que cualquier sujeto pudo haber sido víctima de esos sucesos, sin importar la clase, la inteligencia y las circunstancias del día a día, así como en general la frialdad de quienes actúan bajo el impulso de una recompensa, y de un proyecto político sustentado en la opinión.

Así pues, la categoría de los falsos positivos que se inaugura en 2011 con estas creaciones, nos ofrece dos visiones distintas de la misma problemática, con más cuidado y más fiel a los hechos reales: *Silencio en el paraíso* ya que logra traer al presente el dolor de la muerte de sujetos inocentes que poseen poco reconocimiento social y político debido a su invisibilidad ciudadana y que, buscando mejores condiciones de vida, encontraron la muerte. En palabras del director, contribuye a la memoria de un país que olvida muy fácil (Correa citando a García, 2012, p. 38) ya que tanto ella, como *Postales Colombianas* (siendo más cómica y burlándose un poco de los hechos) logran recordar unas configuraciones particulares que se vuelven generales cuando reconocemos esta forma en la que el cine puede representar y “transfigurar” la historia para hacerla más nuestra, para comprenderla mejor.

4.1.4 Extorsión

Después de indagar y tratar de clasificar la película que se presenta a continuación y que se refiera a un hecho en particular, que todos los colombianos conocemos, hace que clasificarla resulte complejo. La categorizamos como extorsión, porque éste delito es cometido, tanto por grandes actores de violencia como por la delincuencia común. El código penal Ley 599 del 2000 define la extorsión como “El que constriña a otro a hacer, tolerar u omitir alguna cosa, con el propósito de obtener provecho ilícito o cualquier utilidad ilícita o beneficio ilícito, para sí o para un tercero” (Ley 599, artículo 244, 2000). Lo que se suma a las diferentes modalidades que durante los últimos años se han ido incrementando “La extorsión es un delito que afecta la libertad tanto como la propiedad y la integridad física. Se debe considerar como una de las múltiples formas de coaccionar la libertad individual (...) toma formas muy variadas. Los diferentes métodos que utilizan los victimarios para infundir temor y presionar el pago varían en forma y frecuencia, dependiendo de la influencia territorial de los criminales, los sectores productivos objeto de extorsión” (PNLDP, 2014, p. 34).

El informe Soborno y Extorsión: obstáculos para la construcción de paz y la superación del conflicto en Colombia asegura que entre 2003 y 2010 se denunciaron alrededor de 12.653 casos de extorsión (17), lo que demuestra que es un flagelo que también ha marcado la historia del país ampliamente, pero que, por ser un delito “menor” no ha tenido la atención, no solo por parte del cine, sino del gobierno, que realmente se merece.

A pesar de no poseer tanta fuerza como el desplazamiento o el secuestro, la extorsión logró una representación cinematográfica fuerte con *PVC-I* la cinta de Spiros Stathoulopoulos, que ya desde su mismo título nos está dando una referencia directa a un arma (recordemos que los nombres son siempre iniciales y número: AK-46, M-16). Ésta tal vez sea una de las pocas que se re-

fiere a un personaje específico y a unos hechos fácilmente reconocibles y recordables en el país (junto con *Porfirio* sobre la que volveremos más adelante), pues está rememorando la historia del collar bomba puesto a la señora Elvia Cortés De Pachón, a quien el lunes 15 de mayo de 2002 cuatro delincuentes le pusieron un collar bomba en su casa, luego de envenenar el perro y de amordazar a su esposo y sus hijos.

La cinta relata la historia de una familia campesina que es atacada y amedrentada por un grupo de delincuentes, quienes en su afán por conseguir 15.000.000 de pesos instalan un collar bomba en el cuello de Ofelia, la madre de la familia. Después de la amenaza, los delincuentes huyen dejando un casete donde exigen el dinero y advierten que no pueden comunicarse con la policía. Haciendo caso omiso, Ofelia le ordena a su hijo que llame a su hermana para que se comunique con los uniformados mientras ella trata de llegar al pueblo con su esposo, cuando se logran comunicar, un uniformado les informa que los esperará en medio del camino; luego de un recorrido tortuoso, que se asemeja al viacrucis que vivió Jesucristo (las tres caídas, las referencias de “tengo sed” y “dios porque me has abandonado), llegan al lugar del encuentro, en donde Jairo, el uniformado que atiende a Ofelia, intenta desactivar el collar hecho con tubos de PVC; mientras tanto llegan al sitio la Cruz Roja, el ejército, la policía, la familia y un sinnúmero de curiosos, testigos de la alegría inicial, ya que al parecer lograrán desactivar el artefacto, pero que luego, observan atónitos el momento en el que estalla la bomba y donde tanto el policía como Ofelia, fallecen.

El hecho real se registró en la mañana; al medio día el subteniente de la Dijín Jairo Hernando López trató de auxiliar a la mujer en la vía que lleva a Chiquinquirá. Hay grandes similitudes entre los hechos reales y la representación fílmica dándole ese carácter de hiperrealismo que el mismo director platea, a pesar de que sea una creación ficcional que recrea la manera cómo Stathoulopoulos pensó que los personajes se sintieron enfrentando el evento. Él asegura que el

filme es “un sesenta por ciento es ficción y un cuarenta por ciento es real. Los puntos clave de la película están inspirados en los hechos reales, pero los aspectos de la intimidad de la verdadera familia fueron respetados al máximo y cambiados por elementos que funcionaran dramáticamente” (Stathoulopoulos entrevistado por Parra, 2008, p. 89). Los delincuentes pidieron la misma suma de dinero, también dejaron un casete con la grabación donde daban todas las indicaciones; el policía que ayudó a Elvia era un joven que se negó al traje antiexplosivos y quien acababa de ser padre, situación que también se ve en el filme, cuando llega con su esposa y su hijo recién nacido, además de las circunstancias de la muerte y el diálogo que ellos sostienen: la necesidad de agua, la invitación a almorzar apenas terminaran el proceso, la frase ¡no me deje morir! y la discusión del dinero que los campesinos no poseían. Precisamente aquí, podemos recordar lo que Jesús María Ruiz plateaba acerca de la memoria, con su carácter de selectividad, ya que no se recuerda todo fielmente a los hechos, como se mencionó en el primer capítulo, solo aquella porción del mundo que en un momento sea significativa serán tomados para la acción de recordar.” (Ruíz, 2008, p. 58)

Cabe anotar que esta situación desencadenó la cancelación de una reunión de carácter internacional, mientras se daban los diálogos del proceso de paz en el gobierno de Andrés Pastrana, lo que llevó al congelamiento de los diálogos y la zozobra por su continuación. Los diálogos de paz acabaron posteriormente y no se pudo determinar quiénes fueron los autores del crimen. Las consecuencias no se anotan dentro de la cinta, pues el hecho queda completamente aislado del contexto político bajo la que se establece, a pesar de que es a partir de él que se puede comprender el sentido total de algo tan atroz, que puede resultar inverosímil para el espectador desprevenido que no sabe que se tejió alrededor de una historia real.

A partir de esta situación, tan reconocida en el país, se logra traer al presente la idea de la inocencia de los sujetos que son víctimas de este tipo de delitos. Un personaje como Ofelia, una mujer en apariencia trabajadora, tranquila, que no está involucrada de ninguna manera en el conflicto, refuerza la mirada del espectador sobre la ingenuidad de quienes terminan vinculados en este tipo de hechos. “Mi intención era que quedara en la memoria y no se desvaneciera. Porque me parece injusto que alguien muera y la gente no se acuerde, no le dé el respeto que merece. No es sólo una crítica a la violencia, sino también a la insensibilidad, a la falta de empatía” (Stathoulopoulos para Semana, 2008, p. 107). Aparte de esto, la preocupación familiar, el desespero de su esposo y sus hijos, despiertan sentimientos de reconocimiento frente a cómo es el trauma de las familias frente a este tipo de situaciones.

Debido a que la película es grabada en un único plano secuencia con *steadycam*, (uno de los grandes logros de esta cinta) el movimiento se hace doblemente brusco, lo que refuerza el realismo y el aire documental que rodea la cinta. Esta decisión que tomó el director es bastante arriesgada, pues en los 85 minutos de duración, se recurre a diferentes estrategias para poder darle dinamismo a lo que vemos. La cámara que va y viene de un lugar a otro, lo largo de los planos en ausencia de sonidos nos llevan a la idea de asemejar tanto la situación a lo sucedido, es más, algunas de las escenas que el director construye, hacen parte de las fotografías que se conocen de la historia (fotograma 9, imagen 1). En algunas ocasiones la cámara se independiza, para disminuir el ritmo de los acontecimientos, permitiendo así una pausa que deja descansar al espectador frente a la brusquedad de algunos momentos. Estos indicios, sugieren muchas veces a la cámara como un personaje más, en algunos momentos aliada con los bandidos, en otros como espectador sin participación, potenciando el sentido documental que hemos venido abordando.

Adicionalmente el manejo de cámara tan variado le da un toque enérgico tan alto, que incómoda, porque presenciar este tipo de situaciones no es algo que pueda tornarse agradable, todo lo contrario, refuerza lo repugnante que resulta la situación para todo aquel que pueda observar en la simultaneidad de tiempo y espacio, las atrocidades que la violencia ha generado a los campesinos del país.



Fotograma 9: PVC-1. Angustia de Ofelia, mientras llega la policía antiexplosivos para desactivar la bomba. Imagen similar a la real



Imagen 1: de Elvia Cortés de Pachón, en el momento en el que el subintendente de la policía trataba de desactivar la bomba

Evidentemente no se usa iluminación artificial, se presenta una escasez de luz a nivel fotográfico, porque cuando se ingresa a espacios oscuros, se hace un cambio de exposición abrupta, lo que dificulta al inicio el poder identificar lo que sucede. Aparte hay un predominio de la opacidad del cielo, que es posible también sentir en la fotografía pues, aunque en algunos momentos se vean rayos de sol, la penumbra es mayor, construyendo así esa idea de negatividad y de suspenso en lo que vemos, un suspenso que se acentúa con los sonidos de la bomba que sobresalta por momentos, añadiendo tensión y temor, las campanas que van anunciando no solo el paso del tiempo, sino también el final del día, y con él, el final de la vida. Ese aire fúnebre, sumado al silencio que se vuelve protagonista en escenas en las que todos quieren ignorar lo que está sucediendo, le da mayor sentido a la muerte, porque si hay algo particular aquí, es que el silencio se escucha. Al final, el estallido inesperado de la bomba sorprende y el pito que deja el aturdimiento

de la detonación queda en los oídos del espectador, para hacerlo más real, un sonido fuerte, ensordecedor e incómodo.

Como vemos, se destaca el filme por varias razones: una, por abordar una temática que poco se ha tocado en este tipo de representaciones; dos, porque elige un hecho real tan vinculado a la historia del país, y porque a partir de él y el uso del plano secuencia en la búsqueda de realismo, hace revivir segundo a segundo la preocupación, el temor, el dolor, la desolación y la tristeza que los hechos violentos vuelcan sobre los sujetos inocentes que se ven vinculados sin razón, al conflicto. “Es una especie de cine desnudo concentrado en lo esencial, un relato envolvente, e intenso en tiempo real, captado con *steadycam*. El director califica su estilo de hiperrealista”. (Parra, 2008, p. 87).

4.1.5. Relación víctima-victimario

Pensar en la relación que se establece entre víctima y victimario resulta un tanto complejo, sobre todo porque allí parece estar implícita una idea fundamental para el posconflicto, es decir, cuando social y culturalmente se deba enfrentar a quien ha causado dolor a la población civil, ya sea por decisión propia o por órdenes del grupo armado al que pertenece el victimario. Esta relación se ha empezado a explorar desde dos perspectivas en el cine colombiano: cuando los reinser-tados o desmovilizados se reencuentran casualmente con su víctima y establecen una relación cercana con ella (*La sombra del caminante*) o, por el contrario, cuando esa víctima no ha olvidado el flagelo que lo convirtió en una cifra más de este tipo de población, y por ende, trata de cobrar venganza (*Saluda al diablo de mi parte*).

El proceso de desmovilización inició en los años noventa, cuando grupos armados como el M-19 y el EPL se acogieron al plan de desmovilización que se organizó a través de la Oficina Na-

cional de Reinserción. En el 2003 se crea el Programa para la Reincorporación a la Vida Civil (PRVC) del Ministerio del Interior y de Justicia con el decreto 1624 de 2002, al que se acogieron cerca de 2.505 personas.

Las políticas de reinserción van mutando junto con cada gobierno, transformándose de una política de corto a largo plazo, ya que el acompañamiento requiere un mayor seguimiento. Junto a este cambio, la denominación también varía, no se nombra como reinserción sino como reintegración total, bajo la que se establecen los parámetros y dimensiones que se deben abordar en este proceso (educación, formación para el trabajo y apoyo psicosocial, sino que también se les ayuda a impulsar sus proyectos productivos). El 3 de noviembre de 2011, nace la Agencia Colombiana para la Reintegración (ACR), de conformidad con el Decreto 4138 de la Presidencia de la República (ACR). El informe *La Reintegración en Colombia, Hechos & Estadísticas* asegura que del 2003 al 2015, 48.612 personas llegaron a iniciar el proceso de reintegración, lo que indica una gran acogida por parte de los desmovilizados, ya que del total, el 84% ingresaron de manera voluntaria (RCHE, 2015, p. 1).

Es posible entender este proceso como una forma de reingresar a la vida civil, con algunas prebendas que el Estado brinda. Cabe aclarar que en las representaciones cinematográficas donde asistimos a las relaciones que se establecen entre víctimas y victimarios este proceso no se hace evidente. Tal vez en *La sombra del caminante* no lo notamos porque es una cinta que aparece en el momento en el que se empieza a modificar la ley que planteaba la reinserción y la desmovilización, y además porque el silletero no es estrictamente un reinsertado, es un sujeto que debido a los eventos que él mismo ha provocado, no ha logrado inmiscuirse en el mundo social, tampoco pretende hacerlo, es más bien la representación subjetiva de quienes han pasado por esos procesos que no pretenden ningún tipo de ayuda del Estado sino de sí mismos para lograr volver a in-

gresar en la dinámica social. Mientras tanto, en *Saluda al diablo de mi parte*, el interés está más centrado en la acción que gesta la víctima en contra de su victimario, donde se deja de lado el carácter social del proceso de reintegración. Claramente Ángel es un reintegrado a la vida civil, pero ese proceso no se hace evidente en ningún momento. Lo que de entrada demuestra que estas dos representaciones, a pesar de renovar y mostrar lo complicado que resulta este tipo de relaciones, no llenan el vacío que existe frente a lo que las políticas de reintegración pretenden.

La sombra de caminante es el primer largometraje de Ciro Guerra que inaugura esta difícil conexión, planteada momentos antes de que se declarara la ley de reintegración como una de las propuestas fundamentales del gobierno para superar el conflicto, pero donde se habían dado ya visos de una apuesta política sobre la desmovilización, “corresponde a un periodo gubernamental (el de Álvaro Uribe) marcado por múltiples y oscuros procesos de desmovilización y reinserción tanto de guerrilleros aislados como de grupos paramilitares” (Suarez, 2009, p. 193). Los protagonistas de esta representación son Mañe y El Silletero, el primero tiene mutilada una pierna que perdió en una toma guerrillera en un pueblo del Cesar. Allí fallecieron sus padres, lo que lo obligó a emigrar a Bogotá en busca de mejores oportunidades (una alusión más al desplazamiento forzado). Vive con muchas carencias en una pensión, pero su gran problema está puesto en los ataques que le propinan constantemente los malandros del barrio. Adicionalmente, debido a su inexperiencia laboral y a su minusvalía física, ni el Estado, ni la empresa privada logran vincularlo a algún empleo, excluyéndolo aún más. Se ve obligado entonces a vender en las calles algunas figuras de origami para poder pagar la pensión.

El Silletero es un hombre enigmático, de ahí que no se le dé un nombre. Usa unas gafas extrañas, de soldador, que lo resguardan del sol, pero que además representan el símbolo de la vergüenza que lo aqueja por los actos violentos que cometió en el pasado, oculta sus ojos y su mira-

da, no es capaz de observar de frente esa realidad a la que se enfrenta, que de una u otra forma es consecuencia de sus actos (fotograma 10). Así que para poder excusarse trata de ayudar a los otros, cargándolos en su espalda y transportándolos a donde ellos quieran ir. La imagen de “cargar” o “llevar”, hace alusión a ese peso que tiene su conciencia, a eso que lleva en la espalda desde que salió de la selva para llegar a la ciudad y de lo cual él no ha podido perdonarse: “es la posibilidad de que una persona que haya hecho algo terrible en su pasado, encuentre en su carga la redención” (de la Calle, 2004, p. 74). Porque hay algo muy claro y es que no busca la absolución de nadie, nunca la pide, ni siquiera lo insinúa, tanto así, que al encontrarse frente a frente con su víctima jamás le pide perdón.

Hay un interés del director por mostrar la relación entre víctima y victimario y cómo el segundo termina asumiendo el papel del primero, es decir, como quien ataca se convierte también en víctima del propio conflicto que él ayudó a gestar “todos son presentados finalmente como víctimas del conflicto, quienes se muestran inmersos en sus espacios como víctimas sociales” (Ruíz Moreno, 2007, p. 56). En el desarrollo de la película no hay una construcción visual del conflicto, es decir, se habla de él, pero no se muestra, lo conocemos de forma indirecta, como por ejemplo los cascos de balas que aparecen en el delirio de Mañe, al que llega después de consumir alucinógenos, además de las declaraciones que el silletero le enseña, en las que una mujer relata de forma desesperada algo que sucedió en la población en la que ella vive. En ese momento, parece traerse un pedazo de realidad (las declaraciones parecen ser reales) para confesar lo que ha sucedido. Es como la representación de la representación lo que nos trae ese conflicto directamente, una representación que a manera de archivo, trae al presente los hechos por los que fue victimizado Mañe. Así se devela el secreto del silletero, ya que es gracias a él, que el otro perdió su pierna y su familia.

Lo importante aquí termina siendo la relación que se teje entre ambos y cómo cada uno logra ejercer un gran poder sobre el otro, es una relación diádica, en la que hay ayuda por parte de ambos lados, no hay juzgamiento, no hay venganza, pero si hay conflicto; se repiensa cómo la víctima y el victimario logran enfrentar su pasado de una manera en la que cada uno asume su papel. “El film es una idealización que invita a pensar sobre esa situación humana que aún podría ser posible como contracara del olvido y el cinismo: que el asesino mire su crimen, junto con el rostro de su víctima, para poder descubrirse nuevamente a sí mismo. Y que la víctima lo mire a su vez, para empezar a perdonar” (La Rota, 2013, p. 224), un ejemplo de reconciliación que sorprende, porque eso es lo que busca el país hoy.

Contrario a lo que pasa aquí, en *Saluda al diablo de mi parte*, ésta relación se construye desde la venganza y el dolor. Leder es un millonario que estuvo secuestrado junto a su padre, quien en cautiverio asesinaron y descuartizaron, mientras que a él lo dejaron impedido para caminar. Asistimos en este filme a la representación de lo que pasa luego, porque, como sucede en muchas de las cintas aquí expuestas, el conflicto no se revela. Lo que trata de argumentar es la relación que se establece entre Leder y Ángel, uno la víctima y el otro el victimario y cómo esos papeles terminan invirtiéndose ya que, en la búsqueda de venganza, Leder asesina a la esposa y secuestra a la hija de Ángel para obligarlo a acabar con todos los que participaron en su secuestro.

No se expone la historia como un hecho real, pero hay una alusión indirecta a la historia del narcotraficante Carlos Lehder, famoso en los años 80 y 90 por ser quien armó una flotilla de aviones al servicio de los capos del narcotráfico. Él fue secuestrado durante unos minutos por el M-19 en 1981, logró escapar de sus captores inmediatamente, pero fue herido en una de sus piernas, lo que le generó problemas para caminar. Conviene recordar además que luego participó en la organización y financiación de grupos paramilitares. En la cinta, a pesar de que el personaje

principal aparece en silla de ruedas, posee todo un arsenal comunicativo y planea como todo un experto su venganza, lo que hace pensar inmediatamente en la conexión que existe entre estos dos personajes. Lo que importa aquí es cómo la víctima no logra perdonar y lo que hace es prolongar aún más la violencia. Oswaldo Osorio sostiene que, si bien el interés de esta película es “desarrollar un sólido thriller, con la venganza como su base, sus realizadores tienen la inteligencia y determinación de proponer como origen de esta venganza los procesos de desmovilización en el país, así como el debate de fondo sobre la impunidad de los victimarios frente al reclamo de justicia por parte de las víctimas” (Osorio, 2011).

Durante el desarrollo del filme se hace evidente la necesidad de mostrar, cómo a pesar de que los reinsertados tratan de rehacer su vida, la población civil los sigue condenando. A pesar de tomar la decisión de abandonar las armas siguen cargando el peso de su pasado. No importa que hayan tratado de reconstruir sus vidas, ya que tanto el Estado, como algunas víctimas, se encargan de que resulte imposible el proceso, porque como se hace evidente en la película, lo que no les cobró la justicia, las víctimas están dispuestas a hacerlo.

Estéticamente, *La sombra del caminante* le apuesta a algo diferente, el uso del blanco y negro en la fotografía en un momento en el que eso no parece ser determinante y en el que predomina el color. Ésta decisión que conlleva una sensibilidad mucho más nostálgica; tanto en la construcción de los personajes como en los mismos hechos de la historia, rodean la cinta de una melancolía poética. “Una Bogotá retratada en blanco y negro, que ofrece un contexto apropiado a la historia, al sostenerla en un juego de sombras y claros, que responden a la conciencia interna de esos personajes, a su mundo sin colores, sin alegrías” (La Rotta, 2013, p. 225), porque precisamente retrata cómo termina siendo la vida tanto de las víctimas como los victimarios: gris, triste, sin esperanza, una oscuridad bajo la que a veces se pierden los personajes, con la intención de mostrar el

ocaso de la vida de ambos, seres invisibilizados por la sociedad debido a su condición. Además, como asegura el director “Me parece que el blanco y negro convierte esa calle que ves todos los días en Bogotá, en algo que no es solo esa calle sino algo más. Quería que se viera más como documento” (Guerra entrevistado por de la Calle, 2004, p. 74).

En la representación se juega con los primeros planos de los personajes, (fotograma 10) a los que se les da gran protagonismo, todo gracias a que son ellos y no el resto de los ciudadanos que aparecen en esa gran urbe, sobre quien recae el problema. De alguna manera los individualiza en medio de la masa representada. Los planos generales son fundamentales para mostrar la ciudad “violenta” y “marginalizadora” que, a partir de los cortes rápidos, construye el agite y el descontrol de un espacio que excluye tanto a la víctima como a su verdugo. Juana Suarez sostiene que el



Fotograma 10: La sombra del caminante. Indumentaria del silletero, importancia del primer plano de los personajes y blanco y negro de la imagen.

director “deja que la ciudad hable desde su centro y su margen” (Suarez, 2007, p. 193), porque son todos los aspectos del lugar, lo que realza el realismo y el tono documental que se le imprime.

Desde una visión mucho más comercial, *Saluda al diablo de mi parte* arranca con una entrevista en blanco y negro, en la cual Léder habla con una periodista a quien, a manera de

testimonio, le relata lo sucedido durante su secuestro; imagen que regresa al final como un flashback, donde la periodista le asegura que él aún está secuestrado por su mente, pues esa sed de venganza no lo deja avanzar ni reconciliarse con su pasado. Esa elección plantea la necesidad de poner la realidad de la víctima por fuera de la ficción, ya que aparecen como escenas desde las

que se reconstruye la historia, recurriendo a un falseo de archivo que se conjuga perfectamente con la estructura de la cinta, el thriller de venganza.

Durante todo el filme predomina la oscuridad y adicionalmente un filtro marrón que le otorga una sensación apocalíptica. Estas elecciones recuerdan cómo a través de la violencia, la ciudad se revela como un espacio en el que las personas han perdido la esperanza de vivir. Esto armoniza con las situaciones de los personajes, que construyen un juego de ida y vuelta: quién es el bueno, quién es el malo y quién es el peor, (de Ángel a Diablo, como el juego del nombre y el apodo) porque la víctima no es la representación del daño, es la imagen de la venganza y la prolongación de la violencia. Para él la reparación que plantea el gobierno no libera del dolor. La paz no se puede dar bajo la impunidad de quienes han hecho la guerra, por eso asegura que el perdón es un acto personal más no estatal. Por otro lado el victimario está construido con el ideal de establecerse como ciudadano, un sujeto solitario que no logra construirse como tal, ya que no se le brinda la oportunidad de hacerlo, aún no se le ha perdonado, se sigue catalogando y señalando como delincuente, destacando así un cuestionamiento sobre la viabilidad de las políticas que pretenden mejorar las condiciones de los reinsertados.

Hay gran juego de planos, plano general para mostrar esos espacios abyectos en los que suceden muchas de las situaciones. El primer plano, y primerísimo primer plano para ponerle fuerza a las expresiones de los personajes, además de usarse el foco como detonante de sus emociones. Es decir, a partir de ésta construcción se logra dar importancia a los sujetos que viven en un mundo que parece estar cerrado para ellos, ya que no han podido avanzar después de haber hecho parte de las situaciones violentas del país. La cámara se convierte en un elemento dinámico que destaca las escenas de acción gracias a los cambios de ritmo que realiza, generando así tensión y pánico frente a una relación que se presenta problemática desde su planteamiento, lo que se coordina con

la música de suspenso, el sonido del pito del rastreador que le instalan a “el diablo”, los gritos y los tiroteos que se dan en tonos más altos. Ni la ciudad ni el espacio toman protagonismo desde ésta perspectiva, ya que parece muda, acabada, muerta.



Fotograma 11: Saluda al diablo de mi parte. Importancia del primer plano y el foco. Adicionalmente el color oscuro y marrón. Momento en el que Leder amenaza al diablo para asesinarlo.

Por ese carácter dinámico, la cinta se mueve entre las secuencias largas y pausadas, frente a las cortas de acción donde a veces se hace difícil configurar lo que sucede, esa contraposición de ritmos en el montaje, es la que ayuda a mantener la tensión durante la película; tiene picos y caídas que se asimilan a partir de la relación de los sujetos, que a pesar de estar vinculados a dos procesos diferentes (víctima y victimario), ambos se tienen que enfrentar con la idea de prolongar el hecho violento u olvidarlo.

En *La sombra del caminante*, El montaje revela la idea de la relación que se establece entre los personajes, una relación que va en aumento al igual que el ritmo de la cinta: inicia con cortes pausados para llegar luego al reflejo de las situaciones importantes donde aumenta el movimiento. Es decir, se toma su tiempo en la construcción de las acciones, variando la presentación donde el clímax es alto: el “sueño-flashback” que tiene Mañe, una alucinación. Al final, vemos un proceso de “desaceleración de la temporalidad, para dar paso a unos diálogos medidos y que dan parte al espectador para ser parte de la contemplación que proponen los personajes” (Suarez, 2007, p. 193).

Hay una gran carga nostálgica en la música, (muy acorde a la representación en blanco y negro) hecha con una melodía de piano, no distrae la atención sino que ayuda a estructurar la vida de los personajes llenos de tristeza y abandono, sonidos que en algunos momentos se suprimen porque se enfatiza la posibilidad de comunicación: “el sonido diegético y la banda sonora no interfieren en los diálogos entre Mañe y Mansalva, sino que abren un espacio para subrayar sus reflexiones sobre la muerte y el pasado” (Suarez, 2007, p. 193). Estos ruidos se acrecientan cuando son rechazados y maltratados por la comunidad y el Estado que los sigue victimizando. También hay un gran predominio de sonido ambiente de la ciudad, carros, vendedores ambulantes e instrumentos que tocan artistas callejeros, reforzando así ese toque de realidad del que se hablaba antes, presentando la ciudad no de una manera escenificada, sino en exceso real.

Como vemos, estas dos representaciones ilustran claramente las dos formas en las que se puede establecer dicha relación, ambas con elecciones de géneros y formas diferentes (una de autor, la otra mucho más comercial, una dramática, la otra de acción) y cómo pueden variar las formas en las que tanto las víctimas como los victimarios pueden confrontarse. A pesar de no ser una muestra amplia de esta problemática, podemos decir que es el inicio de un tema aún por explorar en el que se debe buscar un punto medio, allí donde tanto los primeros como los segundos puedan reconstruir y reflexionar acerca de los acontecimientos que los une, para que el momento del encuentro genere otras imágenes que confronten de igual manera el pasado y el presente.

4.1.6. Imagen de las víctimas luego del flagelo

En Colombia el total de personas que han sido afectadas por la violencia, según el Registro Único de Víctimas (RUV) al 1 de enero de 2016 es de 7.603.597 personas, de un total de 48 millones de habitantes aproximadamente, más de un 10%, de los cuales se han atendido o reparado 6.078.068. Esto parece indicar que hay un amplio margen de atención y reparación a las víctimas.

¿Pero qué pasa con aquellos que no son atendidos o a los que el Estado no les ha dado su carácter de víctima? Sobre esta pregunta parecen edificarse estas dos representaciones cinematográficas, que nos develan cómo luego del hecho violento algunas de ellas siguen siendo ignoradas u ocultadas por el Estado: *Todos tus muertos* y *Porfirio*.

En la primera, se cuenta la historia de Salvador, un campesino que vive con su mujer y su hijo en una vereda del municipio Andalucía del Valle del Cauca. Uno de esos días, en los que se despierta para comenzar con su rutina diaria, va al maizal y encuentra una montaña de muertos en medio de su cultivo. A partir de ese momento empieza una correría por el pueblo para informar a las autoridades de los hechos.

Se altera la vida de un cultivador y este hecho, que de lo absurdo parece pertenecer al terreno de la ficción pura, nos conecta con la aparición de las formas de violencia que se dan en el conflicto colombiano y que no siempre se leen en clave trágica. Inmediatamente surge la pregunta política de qué papel juegan las autoridades estatales en estos crímenes de grandes proporciones. Pero la película no entra en la crítica directa (Luna, 2012, p. 157).

En esta cinta, Salvador se encuentra con la indiferencia y la corrupción política, que conduce a ocultar a las víctimas para que no afecten el orden normal de las elecciones que se celebran ese día. Es la idea recurrente de no prestar atención a los hechos para mitigar la reacción del pueblo frente a los actos violentos.

Algo similar sucede en *Porfirio* en la que se retrata, ya no el ocultamiento de las víctimas, sino la falta de atención a las que las tiene sometidas el Estado. Esta historia, basada en hechos de la vida real, expone a un hombre que pasa los días en su casa bajo una rutina agobiante. Su invalidez causada por una bala que le dio en la columna en medio de un enfrentamiento ha hecho que quede confinado a una silla de ruedas. Mientras espera la indemnización del Estado, Porfirio trata de ganarse la vida vendiendo minutos. Al final decide comprar una granada, se sube a un avión y

lo “secuestra” para llamar la atención del Estado (situación que no se retrata, pero que se narra a partir de una canción que el personaje canta al final de la cinta).

La historia parte de un evento que sucedió el 12 de septiembre de 2005, cuando Porfirio Ramirez, quien se representa a sí mismo en la película, decidió secuestrar un avión de Aires cuando viajaba de Florencia Caquetá a Bogotá para exigir la indemnización a la que tenía derecho por haber sido víctima de una bala perdida (evento que está implícito) en una operación antinarcóticos en Playa Rica, un municipio cercano a Florencia. El hombre hizo desviar la avioneta y negoció durante 4 horas con los entes gubernamentales, que le prometieron un dinero que nunca llegó, en cambio estuvo prisionero un tiempo por ese delito.

Gracias a las elecciones del director, el filme llega a un alto grado de hiperrealismo, al usar al mismo protagonista de la historia para volver a contarla desde el ámbito de la ficción. No es un documental porque se están recreando de alguna manera los hechos, se ficcionaliza lo que sucede a partir de muchos rasgos reales, generando una confrontación con la realidad a partir de las emociones del personaje; en palabras de Oswaldo Osorio:

Su vocación por retratar la cotidianidad de un hombre en silla de ruedas raya con el documental. De hecho, Porfirio es Porfirio y el drama que vemos en la pantalla es su vida misma. No obstante, todo en esta cinta es evidente que está planificado en cada detalle. Empezando por la fotografía, tanto los cuidados encuadres como el uso de la luz, porque con los unos y la otra se logra una estilización que da cierta belleza a lo que podría verse como fealdad y marginalidad (2011).

Todos tus muertos es una alusión a la gran cantidad de víctimas que hay en Colombia a pesar de que no se cuenten los hechos que las generan. El director aseguró que la historia nace de una crónica que no se publicó sobre el “problema que tenían dos alcaldes que entraron en una disputa por quién se hacía cargo de unos muertos que aparecieron en sus tierras, justo en época de elecciones” (Moreno en Semana, 2011). Vemos en el pueblo los carteles de los desaparecidos por

todas partes, desaparecidos que parecen no estar en la pila de muertos, pero que hacen parte de la desaparición forzada tan presente en nuestra realidad. Hay una idea general y es la del derramamiento de sangre de muchos víctimas que no se sabe quiénes son, ni de dónde vienen, ni quiénes son los responsables. Lo que despierta una pregunta que muy pocos se han hecho y menos aún se han preocupado por resolver, una forma de victimización que no tiene tanto que ver con lo que ocurre con las vidas de las personas, como con lo que ocurre con sus cadáveres, no desde la violencia directa ejercida sobre los cuerpos, sino en esa dimensión jurídica irregular, y como las conveniencias políticas pueden jugar un gran papel en su desaparición y en la falta de claridad sobre su reconocimiento.

El carácter de hiperrealismo que se le atribuye a *Porfirio*, tiene mucho que ver con la dimensión estética que maneja “Su aproximación elude la espectacularidad para concentrarse en la reconstrucción del tiempo interior del personaje y la relación con su entorno más inmediato” (Zuluaga, 2014, p. 117).

La película está grabada en formato cinemascopio (la imagen se presenta mucho más ancha de lo normal) y, se observa el predominio de planos generales en los que el sujeto muchas veces entra y sale del campo, es decir, la cámara permanece quieta mientras que los que se mueven son los sujetos. “La cámara toma distancia, se emplaza de manera neutral, no con el propósito de permitir que la historia se desarrolle ante ella sin su inherencia, sino para capturar el cuerpo actuante” (Yepes, 2014, p. 38). El cuerpo se vuelve protagonista a partir de los planos medios y los primeros planos, pues la intención es incomodar al espectador, así mismo como se incómoda y le duele al personaje el movilizarse de esa manera; se logra reconocer el dolor y la impotencia de quien ha sido víctima en el pasado, pero al que ningún ente gubernamental ha mirado.

El juego con las angulaciones cenitales para mostrar a Porfirio postrado en cama (fotograma 11) y de Nadir para evidenciar cómo mira al cielo por su postura, construyen una cámara que a partir de su inmovilidad, como la del personaje, refuerzan la experiencia de invalidez y el sentimiento que eso genera en quien se enfrenta a la imagen: “consigue transmitir el sopor e impotencia de un hombre que trata de tener una vida normal, que espera con paciencia la ayuda prometida de un Estado que nunca le cumple a personas como él” (Osorio, 2012, p. 46).

Por estos rasgos de la imagen podemos advertir una fotografía cuidada y bien pensada, en la



Fotograma 12: Porfirio. Primer plano cenital del personaje, aumenta el sentido de inmovilidad e invalidez.

que se les da prelación a los sentimientos de Porfirio al igual que al espacio en el que vive, ello logrado a partir de la construcción de cámara con pocos movimientos, que más bien se ubica en un espacio como testigo de lo que acontece a su alrededor. Y aunque la película tenga colores brillantes, se resalta un filtro amarillo claro, dando un poco de calidez y de intimidad a aquello que se nos está revelando:

la vida íntima de un personaje a partir de su discapacidad y como tanto el Estado como el espacio lo siguen marginando.

Todos tus muertos recurre a una combinación de planos y ángulos muy particulares. Hay escenas que van del plano general al primer plano en recorrido, dando una idea del día a día del protagonista, que debe ponerle cara a una situación que lo saca de su cotidianidad, como es enfrentar a los muertos de éste país, una situación que a él no le corresponde, pero que, como ciudadano, debe enfrentar. Además, se usa el ángulo cenital constantemente, construyendo una idea de esa

mirada superior que algunos entes gubernamentales tienen sobre los ciudadanos y los muertos. La cámara se pone en trípode y se usa la grúa para las imágenes desde arriba que se hace de los muertos, logrando así magnificar la problemática a la que poca atención se le ha prestado desde la cinematografía.



Fotograma 13: Todos tus muertos. Importancia del espacio, el maizal, el color amarillo y el clima. Momento en el que el Alcalde busca como deshacerse de los muertos.

Debido a que gran parte de la cinta se desarrolla en el maizal, Hay gran predominio del amarillo en las imágenes, otorgándole gran poder al espacio y a la plantación; una luz reforzada por el sol inclemente que hace sudar a los personajes, no solo por el calor, sino por el nerviosismo al que todos están enfrentados sin que nadie sepa qué hacer con los muertos. “En esta película la sequedad del terreno transmite la sensación de un grupo de personas que por defender sus propias causas se ha quedado estéril de humanidad” (Luna, 2012, p. 157). Y es esa misma sequedad proyectada por la luz, hace que, en los otros escenarios, los colores claros se vean lavados, no muestran todo su brillo sino que el efecto solar, hace que nada, ni siquiera la situación, pueda revelarse claramente.

Algo que asemeja a estas dos cintas es el montaje, construidas a partir de secuencias alargadas, en los que el tiempo parece congelarse, concediéndole al espectador una extensa contemplación de la fotografía, en la que es posible identificar hasta el más mínimo detalle de los elementos allí presentes. Esto sumado al clima que se retrata en ambos largometrajes, plagados de tedio, rutina y exasperación, transmite de alguna manera ese acaloramiento excesivo, además de la impotencia frente al manejo que Estado le da a quienes han sido vulnerados.

Para terminar, cada una de estas películas, a partir de su sonido naturalista, alientan más aún ese halo de realidad que se haya en las representaciones. Por un lado, en *Porfirio* se destaca no solo el sonido del barrio y lo que lo rodea, sino los ruidos de su esfuerzo, su respiración, su agite frente a los movimientos que se le dificultan, un esfuerzo que resulta triste e incómodo. Adicionalmente, es de destacar aquellas escenas donde el tedio llega a su máxima expresión y él recurre al canto para mitigarlo, un canto en el que muestra su dolor y en el que va develando una a una sus emociones. De igual manera en *Todos tus muertos* no hay música de ningún tipo que ambiente las escenas, por ser una zona rural, se destaca el sonido del ambiente. En el escenario donde están apilados los muertos, el ruido de las moscas se roba el protagonismo, lo que carga aún más ese espacio de un aura fúnebre interrumpido por el sonido del celular del alcalde, que abruptamente acaba con la tranquilidad.

En general podría decirse que *Porfirio* pretende relatar la historia de un sujeto que siendo víctima ha sido olvidado por el Estado, pero quien aún espera, de alguna manera, le restituyan su derecho con una mejora en sus condiciones de vida. Es el reflejo del dolor de una vida encarcelada, porque a pesar de que la puerta de su casa siempre esté abierta, él no tiene la posibilidad de liberarse, desea volar y por esa razón mirando el cielo constantemente pero no puede escapar de allí, de esa realidad que lo consume y lo atormenta.

Con esta cinta asistimos nuevamente a la búsqueda de poner el acento en una pequeña historia para reflejar ese dolor, una historia que todo el mundo conoció y que detalla la realidad de forma extrema. “Porfirio es una de las tantas víctimas del conflicto colombiano, como todas esas que desfilan y son contadas por decenas día a día en los noticieros y que no significan nada para casi todos” (Osorio, 2012, p. 46). Comprendemos entonces, la gran problemática de lo que pasa con las víctimas después de ser vulneradas, llevadas a tal punto de desesperación, que deciden tomar

la ley por sus manos, convirtiéndose sin pretender en delincuentes o victimarios. Una historia en la que no es necesario exhibir ni el pasado, ni el futuro, porque él con su rostro cuenta lo sucedido, igual que con su canto final, donde narra las peripecias del futuro que no se retrató.

Y Todos tus muertos buscan por el contrario no poner el acento en un sujeto, sino en la gran cantidad de víctimas que hay en Colombia, los cuerpos sin nombre o NN que es necesario desaparecer para no alterar el orden público. Una representación que juega con lo teatral gracias al énfasis en las actuaciones, a los pocos escenarios usados, a la falta de diálogos constantes, que llega al clímax cuando al final se deshacen de todos los muertos en otro sector, en donde todos se ponen de pie y le agradecen al público como al final de una función. Unos muertos que miran y juzgan a los vivos porque los últimos no están dispuestos a hacer justicia, todo lo contrario, buscan desaparecerlos porque ya son tantas las víctimas que parece ser necesario deshacerse de ellas: son un estorbo para el Estado.

4.2. Conclusiones del capítulo

En estas representaciones queda claro que, para conjugar una idea de la memoria de las víctimas del conflicto, el cine ha construido imágenes que buscan de una u otra manera resaltar el papel que estos sujetos han tenido en la sociedad: “trabajos cinematográficos que no recuperan la historia, sino que se valen de su propio lenguaje para configurar la realidad de la memoria” (Alvarado, 2014, p. 69). Una memoria puesta en el contexto social colombiano, que se hace colectiva a partir de la comunicación que se da cuando son exhibidas para el público.

Todas estas cintas juegan un papel importante, pues rescatan la construcción de diferentes tipos de victimización a partir de recrear escenarios, tanto rurales como urbanos. Algunos son espacios de los que tienen que huir los personajes, otros a los que deben llegar, pero escenarios que

terminan volviéndose protagonistas a partir de las elecciones que hacen los directores, como el predominio de los planos que logran describir ampliamente esos lugares. De las catorce películas seleccionadas, tres eligen el entorno urbano, cuatro ambos entornos (urbano y rural), y seis prefieren el campo como el espacio de representación, donde se destaca una belleza que la ciudad no posibilita: “lo rural ya no es víctima de la evocación nostálgica, de la aproximación costumbrista y no pocas veces caricaturizada, o de una mirada miserabilista” (De la calle, 2004, p. 74), más bien se construyen como espacios en los que los sujetos son vulnerados, espacios de terror y de exclusión, pero que hacen parte de la vida del arraigo los sujetos. La urbe se propone de igual manera como un lugar que los acoge, pero que al mismo tiempo los aísla, ya que esos sitios en los que cohabitan, donde se refugian, siempre están apartados. Por el contrario, cuando ellos asisten y se muestran en la centralidad de la ciudad, siguen siendo discriminados, un emplazamiento retratado de forma oscura y problemática a donde se extiende el ambiguo mundo de las víctimas.

Al mismo tiempo, los creadores eligen retratar el proceso de victimización junto a las relaciones afectivas que pueden surgir entre los personajes de las historias. En todas las propuestas hechas por estos directores vemos un interés amplio por representar de qué manera esos procesos involucran a quienes rodean al sujeto protagonista, convirtiéndolos en víctimas indirectas: la familia, los amigos, la pareja, lo que lleva a aumentar el carácter dramático de las historias.

No podemos decir que haya una tendencia a ocultar o resaltar los hechos violentos, ya que esa no es precisamente su pretensión. Las ideas sobre las que se construyen estas cintas tienen que ver con el reflejo de los personajes, frente a ese espacio que los victimiza; algunas desde una óptica directa, donde lo vemos junto a los acontecimientos que lo convirtieron en tal (ocho), y otras en las que ese evento queda insinuado (cuatro). De esas catorce películas solo dos anuncian que parten de hechos reales, a pesar de que todo esté rodeado por la ficción; cinco están relacionadas

directamente con algunos eventos que recordamos los ciudadanos, mientras que las otras siete aluden a situaciones generales que son comunes en el conflicto. Estas cintas ponen el acento en lo que varios directores han dicho con respecto a la representación, entre ellos Luis Alberto Restrepo y Carlos César Arbeláez, quien asegura que trató de humanizar a los personajes, “al mostrarlos como seres comunes y corrientes, no como meros datos o cifras, que es a lo que nos tienen acostumbrados los medios” (Arbeláez en Kinetoscopio, 2011, p. 56).

Otras ideas que podemos destacar, es que en la configuración general los montajes han sido variados, los ritmos de las películas están íntimamente ligados con la historia que cuentan, algunas con espacios más alargados y otros más cortos, que buscan generar diferentes emociones en el espectador. Por ello encontramos construcciones en las que el flashback o el montaje bilineal se hace presente (en nueve de las catorce representaciones), para resaltar eventos pasados, sueños y alucinaciones, demostrando así la importancia que se le ha dado al juego narrativo en la escritura del guion, para que las historias se salgan de la linealidad de tiempo y espacio y se generen ritmos variados. Las elecciones musicales, muchas veces conectadas con la selección del montaje, hace posible identificar una necesidad de poner gran acento en lo que nos hace colombianos, rescatando la idea del patriotismo, ya que, los tonos en aquellas donde la música se hace indispensable (hay otras en las que el silencio tiene más significado) juegan con las armonías regionales y los instrumentos que como ciudadanos del país reconocemos, para que ese efecto de rememorar genere una identificación mayor y pueda trascender.

Es interesante observar como en estos largometrajes, la figura de la víctima se revela desde varias perspectivas, ya que encontramos a los protagonistas representados desde diferentes edades y géneros; en ellas cinco de los protagonistas son hombres, 3 mujeres y en dos casos el acento está puesto en las parejas que, en medio de su relación, tienen que enfrentarse a los procesos de victi-

mización. Además, se revela una tendencia a mostrar la visión de niños y jóvenes en cuatro de esas construcciones visuales, demostrando así que los flagelos de la violencia han sido ejercidos sobre todo tipo de población. De igual manera se hace evidente que, en el desarrollo de las películas, los estratos sociales bajos han sido los más afectados, con 10 muestras, mientras que las clases altas y medias se instauran con índices más bajos, tres en el primer caso y una en el segundo.

Para terminar es necesario retomar la mirada del victimario, que en el proceso histórico, él mismo ha sido protagonista de hechos de victimización, o por el contrario, las víctimas terminan convirtiéndose en su contraparte debido a las situaciones que les toca enfrentar. En 10 de las cintas, la victimización se extiende no solamente a manos de la sociedad, quienes los siguen excluyendo, sino del Estado que poca o ninguna atención les ha brindado.

5. Cine de la memoria, ¿para qué?

Las diferentes representaciones cinematográficas que hemos estudiado en el capítulo anterior, nos enseñan una variedad de recursos técnicos y estéticos usados por los directores, para acercarse al problema de la memoria colectiva. Todos estos recursos revelan un esfuerzo del arte cinematográfico por mantener vigentes las causas que producen el sinnúmero de víctimas en Colombia. Ha quedado claro que, en el desarrollo de sus construcciones artísticas, el vínculo entre el personaje y su contexto histórico ha sido determinante en el relato de las historias. Sin embargo, y a pesar de que puede parecer innecesaria la pregunta, para ahondar en el problema, queremos preguntarnos ¿para qué? o ¿por qué se hace necesaria la construcción de un cine de la memoria de las víctimas del conflicto en Colombia?

Para responder el para qué de los diferentes procesos artísticos de memoria, se debe partir de la idea de que hay una sociedad civil que necesita llevar a cabo estos actos, que jurídicamente lo ha reconocido desde el 2011, con la aparición de la *Ley 1448 de víctima y restitución de tierras* que ahonda en el derecho a la verdad, a la justicia y a la reparación a la que ciudadanos tienen derecho. No es fundamentalmente el Estado quien determina cómo la sociedad debe construir su memoria, sin embargo, debe servirle a la comunidad para que esos actos tengan lugar, por lo que la libertad de los artistas ha encontrado en el problema de la memoria, y lo que implica como acto de verdad, una posibilidad estética.

Sobre dicha ley es necesario considerar que contiene tres condiciones fundamentales frente a la víctima. La primera, la verdad, hace referencia al esclarecimiento de los hechos, los motivos y las circunstancias en las que se cometieron los actos violentos frente a las víctimas. La segunda, la justicia, atiende a la idea de cómo el Estado debe encargarse de investigar de tal manera que se

conduzca, no solo al esclarecimiento de las violaciones contempladas en esta ley, sino también identificar a los responsables e imponerles la sanción respectiva. Tercero, las víctimas tienen derecho a ser reparadas de manera, adecuada, diferenciada, transformadora y efectiva por el daño que han sufrido como consecuencia de las violaciones causadas. La reparación comprende las medidas de restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición, en sus dimensiones individual, colectiva, material, moral y simbólica (2011, p. 15).

Las representaciones artísticas han desarrollado sus trabajos a partir de una reparación simbólica contemplada en dicha Ley. Gonzalo Sánchez, en el informe *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, aclara que observar el conflicto desde una visión política abre las puertas para lograr una transformación y una superación, de la misma forma que reconocer, reparar y dignificar las víctimas que dejan el conflicto armado. Esclarece que frente al dolor de los demás “la indignación es importante pero insuficiente, reconocer, dignificar y humanizar las víctimas son compromisos inherentes al derecho de verdad y a la reparación, y el deber de memoria del Estado frente a ellas” (2013, p. 14).

Cuando hablamos de reparación no nos referimos a las acciones simbólicas como tal, o a las construcciones que se hacen en nombre de ellas, sino a cómo las víctimas son capaces de verse allí, para que se activen diferentes procesos en los que participen las comunidades y se logre una expresión de esa memoria compartida: “la reparación no ocurre por la existencia del objeto o medida, sino en el proceso alrededor del objeto” (IIDH, 2011, p. 28). Y es lo que pasa con el cine colombiano, pues alrededor de él, se gestan diferentes procesos de identificación que permite una visibilización y una comunicación de los hechos, se le da rostro a las diferen-

tes formas de victimización para que no solo los sujetos se reconozcan allí, sino que la comunidad identifique y comprenda las formas en las que sus conciudadanos han sido afectados: el reconocimiento hace parte fundamental del proceso de reparación, con el que se hace posible reflexionar y exorcizar los demonios del pasado y pensar así en la esperanza del futuro.

Si planteamos el cine como uno de los “instrumentos o artefactos de la memoria” como aseguraba Jorge García en su texto “Exordio a la memoria colectiva y el olvido social”, la estaríamos reduciendo al carácter de archivador, estos instrumentos a los que el autor se refiere, fueron configurando a partir de la evolución temporal y de las condiciones, que, en el siglo XX estallaron gracias al boom de la tecnología, pero que a pesar de este constante cambio, su intención de comunicar situaciones que no deben recaer en el olvido permaneció,

El siglo XX, por su parte, asistió a una innovación tecnológica que trajo consigo la conservación de imágenes en movimiento con todo y su discurso expresado: es el caso del cine. Este avance tecnológico posibilitó, también, que se almacenaran de distintas formas las experiencias vivenciadas por sociedades enteras, y que se pudieran expresar a generaciones que aún no estaban presentes: es decir, que se proyectara hacia el futuro. De esta manera, el cine se convirtió en artefacto memorioso que guardaría lo mismo hazañas y cotidianidades que sueños o pesadillas, hasta las aspiraciones de un mundo distinto plasmado en relatos y secuencias o las tragedias sufridas por naciones completas. (García, 2005, p. 6).

Pero más que tener en cuenta este tipo de representaciones contemporáneas como instrumentos de memoria, que permiten conservar las experiencias del pasado, estas cintas colombianas, en general, posibilitan la comunicación de los hechos “otorgando, también, sentido a ciertos acontecimientos del pasado, sin el cual se caería en el desuso y la desmemoria” (García, 2005, p. 6). Como planteábamos en el primer capítulo, es gracias al lenguaje que se llega a ese acuerdo social con lo real, donde se logra que cobre sentido para la comprensión del mundo. Es decir, la comunicabilidad que hace posible el cine, permite darles significado a los hechos del pasado, no transmitiéndolo como una situación particular, sino con todo su sentido.

Así pues, es deber de la memoria y por ende de una cinematografía que apunte al trabajo con ella, instaurar una búsqueda, no solamente de ese significado, sino de la justicia. Ricoeur nombra esta finalidad como una memoria justa “la justicia que, al extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es este mismo proyecto de justicia el que da al deber de memoria la forma del futuro y del imperativo” (2010, p. 120). Es decir, un proyecto de memoria no es solo la recolección de la información para convertirlos en archivos, su obligación es plantear la deuda que se aloja en las injusticias por las que un país como el nuestro ha tenido que pasar y con ello sus víctimas, permitiendo su evocación a partir de la pantalla cinematográfica para reparar en lo posible sus pérdidas morales y materiales, en otras palabras, una obligación de recordar surge como un imperativo moral para el reconocimiento de las víctimas y sus relatos de los acontecimientos (Toro, 2008, p. 52).

Pero, qué es la justicia para Ricoeur. El autor plantea que la virtud de ella es que se dirige hacia otro: “el deber de la memoria es el deber de hacer justicia, mediante el recuerdo, a otro distinto de sí” (2010, p. 121) a los que se les adeuda lo que somos, pues el deber de la memoria no se limita solamente a conservar la huella material, a la escritura de ello o a cualquier registro que podamos hacer, sino que nos obliga a pagar la deuda de los que están o no, hay una prioridad moral que corresponde a esas víctimas, esas víctimas que no somos nosotros sino los otros (2010, p. 121).

Hay un deber de recordar orientado hacia el pasado, que pueda permitir a cualquier sociedad en transición, reconocer el conjunto de sus víctimas y establecer responsabilidades frente a sus demandas, como medidas básicas para tratar de construir una democracia incluyente y deliberativa. Un deber que pueda facilitar la reconstrucción de una memoria colectiva derivada de la interlocución entre múltiples voces y el deseo colectivo por trascender situaciones de dolor. En suma, una justa memoria (Usos y abusos p. 60).

Tzvetan Todorov por su parte, plantea que los hechos pasados pueden adoptarse de dos maneras, uno en el que los sucesos se presentan de forma literal, en el que el recuerdo permanece sin ningún tipo de movimiento y no conduce más allá de sí mismo, es decir, se toman las causas, las consecuencias del hecho y los involucrados, generando presión sobre ellos como los directamente responsables estableciendo una continuidad entre el pasado y el presente, extendiéndolo a todos los lugares de la existencia sin lograr superarlo. O bien puede tomarse como una situación general que puede servir para comprender situaciones nuevas, en contexto y con personas diferentes:

La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte -y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública-, abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección. (2000, p. 11)

En el momento en el que se usa el pasado para construir un *exemplum*, una lección, este se convierte en un principio de acción del presente, lo que destaca la memoria ejemplar como potencialmente liberadora de los acontecimientos. Así pues, asistimos a la contraposición de la memoria (a secas), como la memoria literal, frente a la memoria justa, (ligada directamente con la justicia, valga la redundancia). Esta última permite retirarle la carga individual al recuerdo, ya que no le pertenecen al sujeto que lo padeció o que fue afectado por los hechos, se vuelve público porque hace parte de la colectividad, pues es en ella donde se puede hablar de justicia general. Adicionalmente, esa memoria justa debe pretender la creación de situaciones mucho más equitativas, en la que las responsabilidades y la reparación resulten más adecuados e imparciales para la sociedad, ya que, como aclarábamos en la idea anterior, es allí donde podemos hablar de justicia.

Retirar esa carga de dolor a los ciudadanos que han sido afectados por desplazamientos, masacres, asesinatos, secuestros etc., tiene que partir precisamente de la idea de que son experiencias privadas que se convierten en problemáticas porque no son fáciles de comunicar y mucho menos cuando son las víctimas quienes deben hablarlo. Uno de los logros del arte es ese precisamente “ser capaz de abrir tal experiencia, en fundar desde ella algo común, de una experiencia común; es decir, el arte funda lo común, es fundación de lo común” (Grisales, 2014, p. 28). El arte se convierte entonces en la manera de narrar lo inolvidable a través de su representación, ya que se presenta como un registro abierto que no se deja clausurar en un único sentido “el arte puede convertirse, más bien, en una respuesta capaz de ser solidaria con las memorias fragmentadas de un pasado que, en tensión con el presente, se resiste tanto a ser resuelto como a ser sacrificado” (Acosta, 2014, p. 45). Hablar de ello, de lo acontecido, de la problemática, del dolor, es lo que convierte esos eventos en experiencias colectivas, porque si llegara a callarse, si las atrocidades que ha experimentado un sujeto se quedan para sí, lo que se cultiva es el olvido: “si la memoria colectiva opera como marco mayor y como instrumento de construcción del lenguaje, en el olvido social se despliega el silencio, no se pone en juego el lenguaje. El presupuesto parece ser: si algo se quiere mandar al olvido de ello no hay que hablar” (Mendoza, 2005, p. 12).

Con el proceso de comunicabilidad que logran estas cintas, no se está haciendo alusión a que el grupo, la comunidad o el sujeto víctima no se ancle al pasado, todo lo contrario, hay situaciones en las que no solamente el individuo se ata a él porque no logra superar el hecho doloroso, sino que vive en el tiempo pretérito, reprimiendo así el presente “Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por

la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin?” (Todorov, 2000, p. 12).

Teniendo en cuenta estas ideas es posible observar cómo el cine colombiano de la memoria de las víctimas, pasa de ser una representación del dolor individual, o de una memoria literal, a una memoria justa. Gracias al proceso comunicativo que se da a través de la pantalla, se vincula a la comunidad con el recuerdo. Aquí el público juega un papel primordial, porque conduce la transformación del pasado en el presente. A pesar de que esos eventos sean singulares y que para un sujeto cada uno de los sucesos vividos no puedan compararse con otros, es ese mismo proceso de comparación, que no excluye la unicidad ni la particularidad del dolor, lo que lleva a fundamentar la memoria ejemplar. Todorov se pregunta si es posible sostener que un fenómeno es único si no se le ha comparado con algo, para él, si pasamos de la observación de los acontecimientos y los comparamos, seguramente llegaremos a un entendimiento mayor de cómo ese evento puede catalogarse como único. El carácter de incomparabilidad de un acontecimiento, imposibilita una política de justicia. Así, “si el suceso es único, podemos conservarlo en la memoria y actuar en función de ese recuerdo, pero no podrá ser utilizado como clave para otra ocasión; igualmente, si desciframos en un pasado suceso una lección para el presente, es que reconocemos en ambos unas características comunes.” (2000, p. 15).

Construyendo una relación de estos conceptos, con los acontecimientos que en el cine colombiano se han destacado a partir de la memoria, podremos decir que tanto en el desplazamiento, como los falsos positivos, el secuestro, la extorsión, la relación entre víctimas y victimarios y el futuro de esos personajes, que se explicaron en el capítulo anterior, vemos situaciones que se vuelven únicas, porque puestas cada una en un lugar en el que se pueda compa-

rar con la otra, emerge la singularidad necesaria para que sean dignas de una política de justicia, una unicidad, es decir, es necesario comparar para señalar su carácter exclusivo, porque “la memoria tiene que ver más con una capacidad para relacionar” asegura Adolfo León Grisales, y si el arte tiene algo que ver con la memoria, es precisamente desde ese lugar; lo que necesariamente nos obliga a entender y a usar como ejemplo esos eventos que evitan la repetición.

Pongamos dos casos particulares, *PVC-1* y *Porfirio*, historias que como vimos hacen parte de situaciones que parecen increíbles (únicas): el collar bomba que conmocionó al país y que apela a la infamia bajo la que se tejen los actos de los grupos armados y el secuestrador de aviones, título que se le otorgó a Porfirio debido a los acontecimientos que desató la búsqueda de su reparación. Independientemente de si esas representaciones son reales o ficcionales (sabemos que algunas elecciones les dan más realismo que a otras) es posible entender su carácter de extraordinario, ya que, poniendo uno junto al otro logramos observar esas cualidades que relacionan los eventos dándoles el carácter de únicos, no solamente para ellos como protagonistas de la historia, sino para la colectividad que la observa.

Cabe aclarar que, al pensar en una memoria ejemplar, partiendo de la comparación y te- niéndola como un principio de acción del presente, se generalizan los acontecimientos, pero de forma limitada. Cada uno de ellos, y en el caso de las barbaries cometidas contra la población civil colombiana, estas representaciones no hacen que se desvanezca la identidad de cada hecho, solamente se relacionan entre sí para destacar diferencias y semejanzas, conservando así viva la memoria del pasado “no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas” (2000, p. 26).

Recordemos además que Todorov proponía que esos procesos de comparación no tienen que ver con explicar mediante relaciones casuales, ni tampoco con perdonar, sino que se convierte en un proceso mucho más complejo. Hay una concepción errada al pensar que los actos de memoria buscan el perdón. Como lo expuso Derrida, “el perdón perdona solo lo imperdonable”, algo que es imposible por sí mismo. En el caso colombiano, hablar de una memoria para el perdón parece aún insuficiente, un don que ofrecen las víctimas directas a los victimarios, se revela utópica en el proceso de la memoria debido a que muchas de esas víctimas ni siquiera existen; “desde que interviene un tercero se puede a lo sumo hablar de amnistía, de reconciliación, de reparación” (Derrida, 2006, p. 12), pero en ningún momento de perdón. Y tal vez esta situación es la que se plantea en un país como el nuestro, en el que las políticas de Estado (actuando como tercero), trata de reparar los vejámenes a los que se ha enfrentado la población civil. Así se busca “pagar” la deuda que el país tiene con legislaciones como la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. Lo que no significa en ningún momento que la deuda contra los afectados haya quedado saldada y menos aún perdonada, porque “para perdonar es preciso, por un lado, que ambas partes se pongan de acuerdo sobre la naturaleza de la falta, saber quién es el culpable de qué mal hacia quién, algo ya muy imposible” (Derrida, 2006, p. 16) en cualquier territorio; por ende, el cine colombiano trabajado aquí, no busca el perdón, sino el reconocimiento, la visibilización, el ejemplo y la no repetición.

Mèlich por su parte, plantea dos formas de memoria: la tautológica y la alternativa. La primera se refiere a recordar algo sabido, el conocimiento que podemos adquirir en el pasado a partir de la lengua, es decir, lo que la lengua sabe. La segunda, también llamada memoria judía, es la que hace posible recordar el mundo de los vencidos, en ella hay una dimensión sim-

bólica de la realidad que se fundamenta en el otro, a saber, un tipo de memoria que es capaz de trascender la historia para poder juzgarla, “desde este punto de vista, pues, el pasado no está definitivamente clausurado, cerrado. La historia está abierta, y dispuesta a ser juzgada” (p. 9).

Los postulados de Mèlich parecen ser un poco análogos a lo planteado por Todorov. Ambos proponen dos tipos de memoria en la que, por un lado, una puede usarse para vivir en la historia pasada o cerrada, memoria como recuerdo o, por el contrario, hacerla presente. Asegura Todorov que “tenemos que conservar viva la memoria del pasado”, para que con ella podamos lograr entender los hechos en el ahora. “la memoria no es simplemente el recuerdo del pasado que nos permite actuar y analizar “ejemplarmente” el presente y desear un futuro más justo, un futuro, en definitiva, mejor. De ahí que la memoria sea tiempo y en el rememorar esté implícita la novedad y el cambio” (2000, p. 12).

Juan David Villa, citando a Elizabeth Lira, asegura que pueden destacarse dos formas de memoria resistentes: “la que documenta los hechos para la denuncia, que son bases para las comisiones de verdad o procesos judiciales y la memoria social que toma la forma de la poesía, el arte, los rituales, los símbolos, que es una memoria viviente y un documento cultural, que tiene valor en el imaginario social y en la construcción de un referente, de identidad personal y colectiva” (2014, p. 250).

Así se convierte la memoria en una herramienta para recuperar el sentido de la humanidad, que los colectivos necesitan para acabar con los procesos de vulneración y “dan paso a la oportunidad más trascendente de lo humano: la esperanza” (Arboleda y Castrillón, 2013, p. 460). Los actos de memoria, entre ellos el cine como constructora de ésta, supera los hechos para acrecentar las promesas de un futuro mejor. En el primer capítulo, cuando referíamos la

idea de que la memoria tiene que ver más con el futuro que con el pasado, nos referíamos a que la memoria se plantea como un evento “que nos hace pensar y analizar el presente para un futuro más justo y más humano” (2013, p. 466).

El deber de la memoria entonces debe plantearse en el presente, un lugar en el que la mínima justicia que debe otorgárseles a quienes, como en las representaciones analizadas en este texto han sido vulneradas tanto por entes ajenos al Estado o por el Estado mismo, es la obligación de recordarlos, y siendo este un minúsculo derecho, es necesario representarlos de muchas formas para que no lleguen a terminar en el olvido. Ese es uno de los papeles fundamentales del cine colombiano de la memoria, representar para recordar, uno de los pequeños eslabones que se espera se pueda unir, para comprender y reparar a quienes han sido afectados por la violencia.

Noël Carrol asegura que una de las funciones del arte de la memoria es conmemorar el pasado para el presente, argumenta que precisamente rememorar no solamente eventos, sino personajes, ayudan a mostrar la importancia que, para la cultura de una comunidad, tiene dichos eventos o situaciones, “*contributing thereby to the definition of cultural identity and indicating the direction in which the culture should continue. Memorial art transmits the ethos of a culture. It celebrates the honored dead, underscoring their virtues, and calls upon the living to emulate them*”¹ (2010, p. 167). Es decir, es a partir de la construcción de diferentes formas artísticas de carácter público, como se puede comprobar la importancia de la memoria de esos sucesos, provistos de una clara función social. Gracias al direccionamiento en el que es posible conjugar las habilidades de las

¹ contribuyendo así a la definición de identidad cultural e indicando la dirección en la cual la cultura debería continuar. El arte de la memoria transmite el ethos de una cultura. Celebra los muertos a los que honra, enfatizando sus virtudes, y le pide a los vivos que los emulen.

personas a partir de emociones y conocimiento, se vuelve accesible la forma de vida común de una cultura, recuperándolas para la memoria y haciendo perceptibles sus valores.

Las imágenes construidas desde este ideal en el que se reconocen los sujetos de una comunidad, parecen estar excluyendo las situaciones violentas y por ende a las víctimas, ya que habla de obras que ensalzan las virtudes de las comunidades que habría que tomar como ejemplo. En Colombia la memoria también podría asociarse a estos procesos y personajes: la independencia, el nobel de literatura, el reconocimiento internacional de deportistas y artistas etc. Pero es claro que poseemos una memoria negativa mucho más determinante, que ha sido mirada con mayor detenimiento tanto desde el ámbito público como académico, asociada “a la fractura, a la división, a los desgarramientos de la sociedad” (Sanchez, 2004, p. 15).

Carroll plantea otra forma en la que es posible tomar este tipo de obras artísticas, tiene que ver con lo que el autor llama *War memorial* (monumentos de guerra), tomadas como construcciones públicas con las que se cumple la función de recordar, con ellas se logra promulgar el consuelo y la sanación

“The memorial consoles the bereaved—both his immediate loved ones and fellow citizens who share their sense of loss—by reminding them that the fallen did not die in vain and that the living remain connected to them in the sense of owing them a genuine debt. This provides the friends and families of the dead with a way of remembering that “quietens embitterment and alleviates despair”² (2010, p. 168).

Aclara el autor, además, que esta función no es solo de los monumentos de guerra, sino que también es el propósito de trabajos conmemorativos, donde podemos incluir el cine como una acción de memoria, con la que se busca que todos los sujetos involucrados o no en el hecho

² El monumento consuela al afligido – tanto a sus seres amados y a los compatriotas quienes comparten su sensación de pérdida – recordándoles que el caído no murió en vano y que los vivos permanecen conectados a ellos en el sentido de tener una verdadera deuda. Esto provee a los amigos y familiares del fallecido una forma de recuerdo que “disminuye la amargura y alivia la desesperanza

violento, manejen sus emociones. Representaciones que resultan tristes y emotivas porque reconocemos parte de nuestra historia a través de esas imágenes, de personas o eventos que parecen increíbles y que conmocionan *“to move from shock to healing inasmuch as the memorial enables them to digest and process what has happened in a focused way. That is, through the emotionally clarifying agency of the memorial, sorrow becomes more controllable and tolerable”*³ (2010, p. 168).

Esta relación que se establece entre arte y memoria, debe pensarse también desde la unión del binomio arte y violencia, una relación que según Adolfo León Grisales puede verse desde dos perspectivas distintas. Una tiene que ver con la propia representación de la obra, y dos, la relación que ella establece con el público “al tipo de sentimientos y emociones que puede suscitar o a los que apela para lograr determinado efecto” (2014, p. 23). Esos efectos, pensados desde la cinematografía, tienen que ver con cómo a partir de las elecciones estéticas de los directores, se suscitan sentimientos de dolor, angustia, ternura, reconocimiento, alteridad. Esta última relacionada ampliamente con la memoria, ambas gestadas a partir de una circularidad en la que cada una se corresponde con la otra. “Sin el otro no hay pasado, ni presente, ni futuro. Sin el otro no hay tiempo, por eso el otro es el tiempo que nos remite a un pasado que no puede olvidarse y a un futuro que no existe, pero que nacerá” (Mélich, p. 12).

Se puede comprender así, que las construcciones artísticas que toman como base la memoria, ayudan a pensar en una idea del dolor no único, sino inscrito en una comunidad. Daniel Jerónimo Tobón, hablando sobre la obra de Erika Diettes, asegura que “una de las tareas que

³ Pasar del shock a la sanación en la medida que el monumento les permite digerir y procesar lo que pasó de una manera enfocada. Esto es, a través de la acción esclarecedora emocionalmente del monumento, la tristeza (pena o melancolía) se torna más controlable y tolerable.

estas obras asumen es que el dolor de las víctimas no sea algo ajeno: intentar traspasar, en alguna medida, esa barrera de incompreensión y desinterés a la que se enfrenta el testigo lejano, acercándolo hasta crear un lugar, un nudo de espacio y tiempo en el que sea posible una experiencia compartida entre él, como espectador, víctimas y artistas” (2014, p. 115). Esto nos abre claramente el espectro, en relación con lo cinematográfico, ya que es en ese diálogo en la sala de cine que el dolor se vuelve colectivo, gracias al acercamiento que las imágenes y la historia logran concretar entre estos tres participantes. Se hace social el dolor que nos es ajeno, gracias a que “las acciones públicas de memoria, permiten salir del encierro, superar la privatización del dolor y la victimización, generar estrategias de afrontamiento para resistir y continuar viviendo con dignidad” (Villa, 2014, p. 271). Compartir ese dolor lleva a la reconstrucción emocional, a una condolencia comunitaria que hace mucho más fácil la recuperación social y psicológica de los sujetos; lo que se suma al reconocimiento y la visibilización que potencian las imágenes proyectadas en la pantalla porque el otro es capaz de condolerse con lo representado. Todo esto ayuda a superar la apatía, lo que se convierte en un llamado a que la sociedad tome conciencia del conflicto armado, “para salir de la indolencia, para que lo que estaba invisible, se haga visible” (2014, p. 283). Las representaciones cinematográficas se convierten entonces, en detonantes emocionales, gracias a que logran conmover en la relación que se establece entre obra y espectador.

Las imágenes que el cine colombiano de las víctimas del conflicto nos revela, se instauran desde lo trágico, pues vemos a unos personajes que sufren diferentes flagelos a los que se enfrentan casi siempre con resultados aún más infaustos. Aristóteles define la tragedia como “la imitación de una acción seria y completa” (200, p.45) que “a través de la compasión y el terror

lleva a término la expurgación de tales pasiones” (p. 45). Y aclara que, dentro de ella, el argumento, donde están las peripecias, el reconocimiento y el lance patético, es que se logra arrastrar “seductoramente las almas”. Aclarando, en las construcciones trágicas el espectador puede acceder a estas dos emociones (temor y compasión) al enfrentarse al espectáculo, a través de un argumento bien expuesto. “es menester, en efecto, que el argumento esté trabado de tal forma, que, aún sin verlos, el que escuche el acaecimiento de los hechos se estremezca y sienta compasión a raíz de los acontecimientos” (p. 63). Frente a esta idea, nos interesa resaltar el problema del reconocimiento como movilizadora de pasiones en las representaciones trágicas, entre ellas: el temor, la compasión y el lance patético como una acción fuerte y dolorosa. Para Aristóteles reconocerse es “el cambio desde la ignorancia al conocimiento, que conduce a la amistad o al odio a los individuos destinados a la felicidad o la desventura lo que conlleva compasión o temor.” Sostiene, además, que al argumento se le suma el “lance patético (...) una acción destructora o dolorosa” (p. 59). En las cintas que abordan el problema de las víctimas, estos procesos llegan para hacernos entender que, lo importante de la construcción radica precisamente en generar esas emociones en quien lo observa y que es precisamente ese el fin de un cine de la memoria de las víctimas, en el que asistimos a representaciones que estremecen al espectador, no solo por la “amistad” o la conmiseración que le puede causar uno de los personajes allí representados, sino también por su muerte y su dolor.

Para Aristóteles, “la compasión se tiene del que no merece su infortunio y el terror se siente cuando el afectado es semejante a nosotros mismos” (p. 61). Las representaciones cinematográficas hacen posible que nos acerquemos a estas dos emociones; en la mayoría de las creaciones analizadas, esos personajes inocentes no merecen su desventura, además se nos revelan

como conciudadanos que hacen parte de nuestra comunidad y que tiene una configuración similar a la nuestra: ciudadanía, espacio, cultura, tiempo y creencias. Daniel Jerónimo Tobón siguiendo a Aristóteles, sostiene que precisamente es en esta relación, la que se establece entre la tragedia, la compasión y el terror, mediada por la obra, lo que causa un reconocimiento frente al dolor de otro sujeto, “en la experiencia de la compasión nos hacemos conscientes de nuestra fragilidad a través de la fragilidad del otro” (p. 124).

Cuando hemos hablado de que el cine permite una identificación con los sujetos, no nos referimos a convertirse en el otro, es “una experiencia de acercamiento al otro, del reconocimiento de un campo común” (Tobón, 2014, p. 124), porque en la transmisión de esas emociones “nuestro dolor ante la obra no es, no puede ser idéntico al dolor que sienten las familias” (p. 126), ni los afectados, difiere la experiencia del hecho y por ende también el nivel de afectación, nosotros no lo vivimos sino que lo entendemos.

Como sostiene Pulecio, la relación que se establece entre el espectador y el cine, está fundamentalmente puesto es el inconsciente, que es el que hace posible ese proceso de identificación, “Aunque se trata de una identificación de carácter individual, sobrepasa las circunstancias puramente personales del espectador. Esta identificación se basa, ante todo, en la semejanza existente entre todos los seres humanos” (2008, p. 208). Nos reconocemos allí a través de la catástrofe, la violencia y la victimización de los otros que nos son comunes, para sentir y exorcizar nuestra propia historia “oscura” y aprender en el presente. Lo que vemos en la pantalla es la condición humana, aparece reflejada allí, la forma en la que el hombre se expone frente a su entorno; entre ellos los conflictos, “dificultades, temores, peligros, asechanzas, amenazas, etc. Al cabo el cine trata siempre de las emociones y conflictos básicos del individuo. Y

como todos los hombres los padecen y/o los resuelven de alguna manera, el cine es su espejo”. (Pulecio, 2008, p. 208).

De esta manera, lo que trata de producir un arte de la memoria es, a partir de esos procesos de reconocimiento, la manejabilidad del recuerdo, convertir el dolor del pasado en esperanza: “darle nombre y color y forma a lo innombrable, de ahí la importancia del arte (...) en cierto sentido trivializa, descarga la potencia de lo horrible y en la misma medida abre caminos para reconocer allí una posibilidad de la esperanza” (Grisales, 2014, p. 28). En las representaciones cinematográficas, donde se dibuja desde distintas elecciones técnicas y estéticas la memoria de las víctimas, descubrimos que, además de reconocernos como conciudadanos y participantes de esos hechos, aparece la ilusión de que podemos seguir adelante, que los horrores hacen parte del pasado, alientan el presente y nos dan confianza de lograr mejores condiciones de vida, no solo para las víctimas, sino para la sociedad en general.

6. Para terminar.

Ha quedado claro que para hablar de un cine colombiano de la memoria se debe partir de las diferentes miradas que convergen en los estudios sobre la violencia, tema que históricamente ha prevalecido. Esto nos permitió observar nuevos virajes y formas de representación que se promueven en las actuales creaciones cinematográficas, en las que la memoria de las víctimas de esa violencia toma gran relevancia; sobre todo en nuestro país, donde esa mirada hacia el pasado está vigente.

Una de esas grandes variaciones es precisamente la construcción de un cine colombiano de la memoria que logre la instauración de recuerdos comunes. En la disertación teórica desarrollada en el primer capítulo, descubrimos que la rememoración tiene influencia colectiva, pues se instaure como un conjunto de huellas que los acontecimientos históricos nos han dejado y que se vuelven sociales con motivo de las construcciones públicas, desatados en un proceso de comunicación; que en el caso del cine se gesta en las salas, en la relación que se establece entre espectador y representación. En otras palabras, es allí precisamente, en ese proceso de interacción entre receptor e imagen como emisor, que recordar se hace posible en la medida en que los sujetos dialogan y ponen en evidencia sus recuerdos. La memoria se hace social, más si hablamos de los hechos violentos que todos como ciudadanos reconocemos y en los que se ponen como protagonistas a sujetos individuales, que representan a cualquier colombiano que pudo haber pasado por situaciones similares o que, por el contrario, dibujan esa realidad dolorosa a la que muchos no se han acercado.

Cuando hablamos de “dibujar realidad”, no nos referimos a la reconstrucción dramática de hechos históricos determinados, acontecidos e investigados, ya que desde esa óptica estaríamos hablando más de un cine histórico. En la ficción, o en la configuración de un cine de ficción cuyo

contenido sea el problema de la memoria colectiva, encontramos no una verdad histórica sino una pretensión de verdad, que termina falsificándose debido al constructo creativo con la que se forjan. La memoria no trae con total fidelidad los hechos, ya que pasa por un proceso de selección; solo los hechos esenciales del pasado son los que el sujeto trae al presente. Si pensamos la memoria bajo la que los directores de las películas construyen su representación, encontramos que esa mirada particular parte de lo real, pero se instauro en el mundo de la ficción, porque él aporta su interpretación a los hechos recordados, permitida por la creación artística.

Pensar en la estética de estas cintas, ayuda a re-pensar el proceso investigativo del cine, que más allá de estar siempre amarrado al discurso de la crítica, y al análisis de cómo representa el mundo desde diferentes disciplinas, requiere un estudio juicioso de cómo los elementos que contiene, que hacen parte exclusiva de su composición y que le confieren unas características particulares y artísticas, ayudan a interpretar ampliamente no solo el significado de lo que dice sobre el mundo, en este caso de la memoria de las víctimas, sino cómo a partir de la forma, y el cómo se construyen, adquiere un significado mayor; facilitando así, en este caso, un acercamiento al recuerdo, a la rememoración y a la emoción.

El análisis de los títulos aquí propuestos así lo demuestra. Arrojan como resultado una variedad de representaciones de los diferentes aspectos o formas de victimización que se han producido debido a la violencia y de cómo a partir de las elecciones particulares de los directores, los elementos que la componen potencian su significación. Las categorías que se usaron para el análisis demuestran la variedad de imágenes de víctimas que el cine colombiano ha retratado: desplazamiento, falsos positivos, secuestro, extorsión, relación entre víctimas y victimarios y el futuro de los sujetos vulnerados.

Hallamos también una necesidad de aumentar el realismo en muchas de ellas, haciendo uso de actores naturales, mostrándolos como sujetos que tienen voz solo en la pantalla, liberándolos de la configuración numérica con la que se nombran y dándoles un carácter más humano, ampliando el espectro de identificación. No son actores que hayamos visto en otros espacios por lo que observarlos por primera vez ayuda a creer más en ellos como afectados, desconocidos que se vuelven monumentos de la memoria porque se vuelven protagonistas visibilizados de la historia trágica del país. Adicionalmente, ellos se convierten en formas alegóricas de los niños, los jóvenes, las parejas, los adultos y las familias que han sido victimizadas y son alegóricas porque precisamente su gran potencial radica en que son un símbolo que se magnifica en la sociedad, representando no solo a esos personajes, sino a la comunidad completa que buscan representar, todo gracias a la importancia que en algunas de las cintas se le da al primer plano de los personajes, destacándolos y haciéndolos protagonistas de la imagen.

Todas las cintas analizadas, rescatan la representación de los diferentes espacios que se hacen protagonistas, de todos ellos, seis eligen un universo campesino como espacio de la acción, cuatro eligen uno urbano y las restantes, resaltan la dinámica entre ambos; siempre expuestos como lugares que marginalizan, que duelen, no solo por la pérdida, sino por la nostalgia que ellos significan. Espacios bellos que se van tornando oscuros en la medida en la que el terror los consume y por ende también a los sujetos.

Las potencialidades estéticas de estas cintas radican precisamente allí, en tejer, gracias a la configuración del espacio representado a partir de planos generales bien contruidos, una mayor conexión del público con su memoria. Los lugares representados, con los que se le da importancia al contexto, logran volver colectivos los recuerdos. En ese proceso de representación, las elecciones de los directores se vuelven relevantes y significativas, el uso de los filtros, los

colores y la iluminación de tonos oscuros, azulosos, marrones y grises reiteran y refuerzan el significado de los hechos que se observan y que devienen nostalgia, dolor, ausencia y pérdida. A esta relación con el espacio y el territorio, se suma la idea de las relaciones que establecen los personajes en su entorno, relaciones también problemáticas en las que, tanto el amor filial como el romántico, contribuyen al aumento de la crisis y del dramatismo de los vejámenes de la violencia, que ya de por sí son bastante complejos.

En cuanto al hecho violento en sí, hay que decir que se vuelve secundario, en ocho de las catorce cintas, se hace alusión directa al hecho victimizante, pero no como el evento principal, sino que es la víctima puesta en situación la que se resalta, mientras que en las otras, esa acción se toma simplemente como algo ya dado. Esos eventos no los reconocemos (Solo tres echan mano de circunstancias que el espectador puede comparar con su realidad), el común denominador se construye desde la generalidad, convirtiéndolas en situaciones que no pertenecen a la historia sino a la memoria de quienes han sido afectados por ella, una memoria privada, que se estetiza y se vuelve publica a partir del cine.

Los montajes de esas cintas permiten observar los diferentes ritmos de construcción, empezando porque en la mayoría de ellas se huye de la narración lineal, apelando al uso del flashback o la bilinealidad (bajo la que se estructura el sueño o el montaje paralelo) para acentuar rítmicamente las historias. La narración lineal solo se presenta en cinco de las catorce representaciones. Algo que se resalta, además, es cómo en el último periodo esos ritmos se hacen más pausados, poniendo una atención especial a la introspección de las situaciones y los personajes (*Porfirio, La sirga, Todos tus muertos*). El montaje logra reforzar la mirada y la transmisión del sentimiento de los personajes, en algunos casos alargados y pausados, dando espacio a la reflexividad, no solo de la imagen, sino de la vida de los sujetos que se

representan; en otras en cambio, hay más rapidez, demostrando como la vida y su dinamismo continúan alrededor de personajes que han sido tan vulnerados, adicionalmente destacando como los momentos violentos y álgidos, causan confusión, temor y angustia.

Los elementos estéticos entonces, develan un gran interés por la representación del territorio, de pensar y construir adecuadamente el espacio, como eje central y de unos personajes que son vulnerados por él, a los que se muestran afectados de diversas maneras, logrando generar reconocimiento, interés, conexión, memoria y melancolía.

El sonido se revela importante en la medida en que resalta muchas veces esos espacios, conjugándose con la música que depende muchas veces de la particularidad de la región, traen de una u otra manera el acervo cultural, común a los habitantes del país, usando todo tipo de instrumentos, realzando la idea de patriotismo, identificación y reconocimiento de los espectadores, frente a los hechos que se observan.

Tampoco hay una unicidad en la configuración de los personajes-victimias. Los afectados son de diferentes edades, sexo y clase social: hombres, mujeres, niños y adolescentes, hacen parte de la gran cantidad de sujetos que han sido vulnerados. Cabe aclarar que, a pesar de representar diferentes clases sociales, se resaltan los estratos bajos y los campesinos como los más afectados (idea desarrollada en doce de las catorce representaciones).

Para terminar, hay que decir que las representaciones fílmicas de la victimización, demuestran interés por ahondar en las diversas maneras en las que es posible representarla; hay que tener en cuenta que aún falta un retrato más amplio de esos personajes, enmarcados en los hechos históricos trágicos del país.

El año pasado (2015) se estrenaron tres cintas que siguen en el orden de poner a la víctima como centro del relato y que planean nuevas situaciones o que retoman otros procesos de victimización ya trabajados. *La siempreviva* (2015) de Klych López, por ejemplo, trae al presente la toma del palacio de justicia en 1985, donde se relata la historia de Julieta (Lucia en la vida real, una mujer que hizo parte de los desaparecidos en el holocausto) y los inquilinos con los que vive, testigos directos de evento y afectados directos por la desaparición de la joven, esta cinta, que además retrata un hecho que pocas cintas han abordado, demuestran la necesidad que aún existe de retomar la visión de hechos históricos a partir de los afectados, para la construcción de ese cine de la memoria de las víctimas. Temas como las fosas comunes, las tomas guerrilleras en diferentes regiones, las víctimas del fuego cruzado como en Bojayá, las masacres como la de las bananeras, entre otras tantas que aún siguen sin explorarse, reclaman un protagonismo en la configuración de este cine.

En *Violencia* (2015) de Jorge Forero se resalta una problemática ya expuesta: no hacer evidente el hecho violento, poner a tres personajes en situación luego de los procesos de vulneración, el secuestro y los falsos positivos son los ejes centrales de la victimización, a ninguno de ellos se les da nombre, retomando un poco la idea que hemos planteado de poder generalizar los hechos, de los que cualquiera podría hacer parte. A pesar de que se haya iniciado con un proceso de representación en el que se toman estas situaciones, para poder comprenderlas, falta más, faltan más retratos de esos sujetos, anónimos si se quiere, y de los que poco se ha dicho.

Valga decir que por ejemplo *Alias María* (2015) de José Luis Rúgeles, abre el espectro de la víctima, llevando este tema al centro, como se victimiza en el interior de los grupos armados, porque si hay algo claro es que para poder comprender todo el espectro de la

memoria, también hay que darle la voz a quienes hacen la guerra y como se construye la vulneración desde dentro.

Las cintas trabajadas en esta investigación, junto a estas nuevas miradas propuestas el año pasado, demuestran que es necesario un cine de la memoria de las víctimas del conflicto, un cine en el que se hagan búsquedas narrativas, temáticas y estéticas nuevas, (como se ha empezado a hacer y cómo se hace evidente en este estudio) para reflexionar en el presente y pensar en un futuro que evite construir una sociedad llena de instrumentos de victimización, la memoria que debemos construir los colombianos, tiene mucho más que ver con el presente que con el pasado, es el sustento de una sociedad que se construye a partir del reconocimiento del sufrimiento ajeno.

7. Bibliografía

- Acosta, Luisa Fernando (1998). El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958, en Singo y pensamiento, N° 32, Universidad Javeriana, pp. 29-40, recuperado el 3 de septiembre del 2014 en <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3023>.
- Alvarado Duque, Carlos Fernando (2010). Laberintos cinematográficos: estética del cine de autor. Manizales. Universidad de Manizales.
- Alvarado Duque, Carlos Fernando (2014). Las desventuras de la memoria y las bondades del olvido. La rememoración amnésica del cine colombiano. Revista Folios, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia. N° 30 pp. 57-74
- Aumont, Jacques (1985). Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. España. Paidós
- Arboleda Mora, Carlos; Castrillón López, Luis Alberto (2013). Testigo, memoria y esperanza. En Cuestiones Teleológicas, Medellín. Vol. 40 No. 94. Julio-Diciembre. pp. 457-478. Disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/cteo/v40n94/v40n94a08.pdf>, consultado el 13 de febrero de 2016
- Arias Herrera, Juan Carlos (2013). Infancia y conflicto: sobre la tendencia de un cine “no político” en Colombia. En Palabra Clave vol. 16 n° 2. Chía Mayo- Agosto. Disponible en http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0122-82852013000200014&script=sci_arttext
- Arias Marín, Alan (2012). Teoría crítica y derechos humanos: hacia un concepto crítico de víctima. Nómadas, revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas N° 4.
- Aristóteles (2002). Poética. Madrid, España. Ágora de ideas.

- Barrenetxea Marañon, I. (2012). El cine de ficción como revelador de la memoria histórica. En jornadas derechos humanos y memoria histórica. Universidad del país vasco. 23 y 24 de febrero. Recuperado el 10 de septiembre de 2016 en <http://derechosociales.unizar.es/Documenta/Barrenetxea.pdf>
- Bartlett, Frederick Charles. (1995) Recordar, estudio de psicología experimental y social. España, Alianza editorial.
- Carrol, Noël (2010). Art ad Recollection. En Art in Three Dimensions. Oxford University. Great Britain. 143-162.
- Casetti, Francesco (2005). Teoría del cine. España. Cátedra.
- Castro, Ricardo (2010). Dos facetas de un país que se acostumbró a su conflicto, en Revista Número N° 64 marzo a mayo de 2010 pg. 76-80.
- Corporación Medios para la Paz (Autor Corporativo). (1999) Para desarmar la palabra: diccionario de términos del conflicto y de la paz. Bogotá. Corporación medios para la paz.
- Correa, Julián David (2012). Postales colombianas de Ricardo Coral: Es necesario el debate. Revista Kinetoscopio Vol. 22 N° 097 Ene- Mar pg. 35-36.
- Cortés, Linda (2011). Definiendo a las víctimas del terrorismo. Criterio jurídico garantista. Bogotá. 112, May- Agosto.
- Danto, Arthur (2013). La Madonna del futuro. Cap. Arte y Significado. Barcelona, España: Paidós.
- Das, Veena. (2008) Sujetos del dolor, agentes de dignidad. Bogotá Universidad Nacional, Universidad Javeriana, Colección lecturas CES.

De la calle, Roberto (2004). La cerca o el camino y la sombra del caminante. Revista Kinetoscopio Vol. 14 N° 71 pg. 72-74

Derrida, Jacques (2006). El siglo y el perdón. Buenos Aires. Ediciones la flor.

Derrida, Jacques. (1997). Mal de archivo. Francisco Vidante Fernandez (trad.). Madrid: Trotta S.A.

Domínguez Hernández, Javier (2013). El arte: entre la memoria y la historia En El arte y la fragilidad de la memoria. Medellín, Colombia: Sílabas.

Doane, Anne Mary. (2012). La emergencia del tiempo cinematográfico. Murcia: CENDEAC. Ad Litteram.

Erll, Astrid (2012), Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Bogotá, Universidad de los Andes

Fentress, James y Wickham, Chris. (2003) Memoria social. España, Cátedra.

Fonseca, Alberto (2013). Desplazamiento y fantasmas en Retratos en una mar de mentiras (2010) de Carlos Gaviria. En Revista Internacional d'Humanitats 29 sep-dic 2013. Univ. Autònoma de Barcelona pg 27-34 disponible en http://hottopos.com/rih29/27-34Fonseca_REV-RT.pdf

García López, Sandra Jubelly (2012). De la imagen al imaginario en el cine colombiano, en Razon y palabra, N° 79, recuperado el 4 de septiembre de 2014 en http://www.razonypalabra.org.mx/N/N79/V79/36_Garcia_V79.pdf

Gaudreault, André (2007). Del "cine primitivo" a la "cinematografía-atracción" En Secuencias: Revista de historia del cine, N° 26. pp. 10-28

Gómez Marín, Alejandro (2011). Entrevista a Carlos Cesar Arbeláez director de Los colores de la montaña. En Kinetoscopio Vol. 21 N° 93 Ene-Marzo pg. 49-51.

Guasch, Anna María. (2011). Arte y archivo 1920-2010. Madrid: Akal.

Guasch Anna Maria. (2005) “Los lugares de la memoria. El archivo y el arte de recordar”, en Materia: Revista d’ art, num. 5, Barcelona. pp. 157-183.

Granés, Carlos (2011). El puño invisible: Arte, revolución y un siglo de cambios culturales, España, Taurus.

Grisales, Adolfo León (2014). El arte como forma esencial del olvido, en El arte y la fragilidad de la memoria. Medellín. Sílabo editores 15-40.

Halbwachs, Maurice (2004). La memoria colectiva. España: prensas universitarias de Zaragoza.

Halbwachs, Maurice (2004). Los marcos sociales de la memoria. España, Anthropos Editorial

Huyssen, Andreas. “Pretéritos presentes: medios, política, amnesia”. Biblioteca virtual de ciencias sociales. Consultado el 16 de abril de 2015. Disponible en <https://diplomadoeducacionmemoriayddhh.files.wordpress.com/2014/05/huyssen.pdf>.

Huyseen, Andreas (2009), Prologo del texto El pasado que miramos. Buenos Aires, Argentina, Paidós.

Jureit, Ulrike (2007), Generación y memoria. El Monumento del Holocausto en Berlín como proyecto conmemorativo propiamente generacional, en Istor Año VIII Núm. 30, disponible en http://www.istor.cide.edu/archivos/num_30/dossier3.pdf

Kantarís, Geoffrey (2008). El cine urbano y la tercera violencia en Colombia, en Revista Iberoamericana, N° 223. Pp. 455-470.

Kinetoscopio (2003). La realidad del país no permite finales felices, entrevista a Luis Alberto Restrepo. Revista Kinetoscopio Vol. 14 N° 65 pg. 34-37

La Rotta, Guillermo (2013). Cine colombiano: estética, modernidad y cultura. Universo centro. Medellín.

López, Ana María. (2013). Tensiones entre las narrativas de ficción y no ficción en la cinematografía contemporánea de Argentina, Chile y Colombia. Universidad de Chile, Université Paris-Sorbonne ED.

Luna Rassa, María (2012). En busca del campo Perdido: Transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano, en Revista Comunicación, N°10, Vol.1. Universidad Autónoma de Barcelona, recuperado el 20 de abril de 2015, disponible en http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa9/119.En_busca_del_campo_Perdido-Transnacionalizacion_de_la_representacion_rural_en_el_audiovisual_colombiano.pdf.

Martín, Marcel (2002). El lenguaje del cine, España, Gedisa.

Mayolo, L. F. (2011). "Los colores de la montaña, una mirada inocente al conflicto armado colombiano". En: Revista Shock, febrero 24. Disponible en: <http://www.shock.co/articulos/los-colores-de-la-montana-una-mirada-inocente-al-conflicto-armado-colombiano>

Mèlich Joan-Carles. Memoria y esperanza. Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en <http://myslide.es/documents/memoria-y-esperanza-melich.html> consultado el 12 de febrero de 2016.

- Mendoza, Jorge. (2005). Exordio a la memoria colectiva y el olvido social. Athenea Digital, 8, 1-26. Disponible en <http://antalya.uab.es/athenea/num8/mendoza.pdf>, consultado el 10 de febrero de 2016
- Metz, Christian. (1972) Ensayos sobre la significación en el cine. Buenos Aires. Tiempo contemporáneo.
- Montoya, José Jairo (2013). Del arte de la memoria a la(s) memoria(s) del arte en El arte y la fragilidad de la memoria. Universidad de Antioquia, Sílabas editores pp. 63-84.
- Morales Jaramillo, Alejandra (2007). Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005, en ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura marzo-abril 2007. Universidad nacional de Colombia.
- Murillo, Andrés (2012) Paisaje en la niebla. Revista Kinetoscopio Vol. 22 N° 99 jul-sep pg. 78-79
- Murillo, Andrés (2012). Jardín de amapolas, de Juan Carlos Melo: el conflicto no agotado. Kinetoscopio Vol. 22 N° 097 Ene- Mar pg. 47-48.
- Murguía, Eduardo Ismael (2011). Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes, en Íconos. Revista de Ciencias Sociales. Núm. 41, Quito, septiembre 2011, pp. 17-37 disponible en <file:///C:/Users/Andres%20Felipe/Downloads/Dialnet-ArchivoMemoriaEHistoria-3750742.pdf>
- Nichols, Bill. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. España. Paidós.
- Ordoñez Ortigón, Luis Fernando (2013). La historia impronunciable: conflicto armado y cine colombiano después de la Ley de Cine, en Historik, Vol. 3, N° 8, recuperado el 4 de sep-

tiembre de 2014 de

http://www.revistahistorik.com/descargas/la_historia_impronunciable.pdf

Osorio, Oswaldo (2010). “Realidad y cine colombiano 1990-2009”. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Osorio, Oswaldo (2003) De la guerra el destierro y el desamor. En Revista Kinetoscopio Vol. 14 N° 65 de 2003 pg. 38-40

Osorio, Oswaldo (2011), Porfirio, de Alejandro Landes, La vida desde una silla de ruedas Publicado el 4 de marzo de 2011 en el periódico El Colombiano de Medellín disponible en http://cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=901:porfirio-de-alejandro-landes&catid=16&Itemid=127

Osorio Oswaldo (2012) 10 personajes inolvidable en el cine colombiano. Revista Kinetoscopio Vol. 22 N° 100 Oct- dic. Pg. 43-46.

Osorio, Oswaldo (2007). Mas moraleja que cine, en Kinetoscopio Vol. 16 N° 76 2007. Pg. 32

Osorio Oswaldo (2011). Voy, lo mato y vuelvo... y más. Saluda al diablo de mi parte de Felipe Orozco disponible en

http://cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=850:saluda-al-diablo-de-mi-parte-de-felipe-orozco&catid=88&Itemid=40

Osorio, Oswaldo. (2003) De la guerra, el destierro y el desamor. Entrevista a Luis Alberto Restrepo. Revista Kinetoscopio Vol. 14, No. 65 Disponible en http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=46:entrevista-con-luis-alberto-restrepo-director-de-la-primera-noche&catid=103&Itemid=128

- Parra, Martha Ligia (2008). PVC-1 de Spiros Stathoulopoulos, Audaz y brillante debut. En Kinetoscopio Vol. 18 N° 84 Oct- Dic pg. 85-87
- Parra, Martha Ligia (2008). Entrevista con el director Spiros Stathoulopoulos. En Kinestoscopio Vol. 18 N° 84 Oct- Dic pg. 88-91
- Parra, Martha Ligia (2012). Silencio en el paraíso: Un tema urgente en el cine colombiano. Revista Kinetoscopio Vol. 22 N° 097 Ene- Mar pg. 37-39.
- Parra, Martha Ligia (2012). Porfirio de Alejandro Landes: En la piel de Porfirio. Revista Kinetoscopio Vol. 22 N° 097 Ene- Mar pg. 45-46
- Peña Ospina Leidy (2009). Cine, memoria y sociedad. Universidad de Antioquia.
- Pérez Garzón, J; Manzano Moreno, E. (2010). Memoria histórica. Madrid: CSIC; Los libros de la Catarata.
- Puerta Domínguez, Simón (2013). Cine y Nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Pulecio, Enrique (1999) Cine y violencia en Colombia, en Arte y violencia en Colombia desde 1948. Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Restrepo Jaramillo, Isabel (2013). Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional (1958-1974). Medellín, Universidad de Antioquia.
- Revista Semana (2008). Con la cámara al hombro (2008). Revista Semana N° 1384 de 2008 pg. 106-107

Revista Semana (2011) Entrevista a Carlos Moreno director de Todos tus muertos. Revista semana.com, disponible en <http://www.elspectador.com/noticias/cultura/el-silencio-de-todos-tus-muertos-articulo-283369>

Reyes Mate, Manuel (2006). Justicia de las víctimas y reconciliación en el País Vasco. España. Fundación Alternativas.

Reyes Mate, Manuel (2008). Reflexiones sobre la justicia de las víctimas. Estudios filosóficos. Universidad de Antioquia. Oct. P.249-255.

Reyes Mate, Manuel (2008). Justicia de las víctimas, terrorismo, memoria, reconciliación. Barcelona. Anthropos.

Ricoeur, Paul (2003). La memoria, la historia y el olvido. España: editorial Trotta.

Ricoeur, Paul (1999) La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. España: colecciones Arrecife.

Rivera Betancur, J. y Ruiz Moreno, S. (2010): "Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano", en Revista Latina de Comunicación Social, 65. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, pp. 503 a 515 recuperado el 20 de julio de 2014 a las 20:45, de http://www.revistalatinacs.org/10/art3/915_Colombia/37_Rivera.html.

Ruiz Moreno, Sandra Lucia (2007). Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos. Palabra Clave, volumen 10 N° 2, diciembre, recuperado el 30 de mayo de 2015 a las 14:34 en [file:///C:/Users/Andres%20Felipe/Downloads/Dialnet-ConflictoArmadoYCineColombianoEnLosDosUltimosGobie-2568299%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Andres%20Felipe/Downloads/Dialnet-ConflictoArmadoYCineColombianoEnLosDosUltimosGobie-2568299%20(1).pdf).

Ruíz Vargas, José María (2008) “¿De qué hablamos cuando hablamos de “memoria histórica”? reflexiones desde la psicología cognitiva” Entelequia. Revista Interdisciplinar. Septiembre N°7 pp. 53 a 76 recuperado el 10 de febrero de 2014 a las 12:30, de <<http://www.eumed.net/entelequia>>”.

Sánchez Biosca, Vicente (2006). Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites. Madrid. Cátedra.

Sanchez, Gonzalo (2013). En ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Informe general del Centro de Memoria Histórica, Departamento para la Protección social.

Sánchez, Gonzalo (2004). Guerra memoria e historia. En Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea. Travaux de LIFEA.

Sánchez, Gonzalo (2008). Tiempo de memoria, tiempo de víctimas. Análisis político N° 63. Bogotá. May- ago. P. 3-21.

Stites, Jessica y Feld, Claudia (2009), compiladoras de El pasado que miramos. Buenos Aires, Argentina. Paidós.

Suarez, Juana. (2009). Cinembargo Colombia. Cali. Universidad del Valle.

Tiscornia, Ana. (2009). La guerra que no hemos visto. Bogotá: Fundación puntos de Encuentro

Tobón, Daniel Jerónimo (2014). ¿Recordar el dolor de los demás? Sobre arte, compasión y memoria. En El arte y la fragilidad de la memoria. Sílabas editores. Medellín 113-136

Todorov Tzvetan (2000). Los abusos de la memoria. Barcelona: Paidós. Consultado el 10 de abril de 2015, disponible en <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/70001/67471>.

Toro Agudelo, John Alexander (2008). De una justa memoria y un justo olvido: introducción al problema de los usos y abusos de la memoria. Tesis Universidad de Antioquia, Maestría en filosofía.

Valencia, Alejandro (2002). Derecho Internacional Humanitario, conceptos básicos, infracciones en el conflicto armado colombiano. Bogotá: Nuevas ediciones.

Viana, Darío (2003) .Ética y estética, dos conceptos inseparables en el cine colombiano sobre narcotráfico. Medellín, Universidad de Antioquia.

Villa, Juan david (2014). Recordar para reparar. Medellín. Editorial Bonaventuriana

Yepes Muñoz, Ruben Dario (2014). El escudo de Atenea: cultura visual y guerra en Colombia. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Vol. 9, Núm 2 julio diciembre. Bogotá, D.C., Colombia. pp. 23-43

Zubiría, Sergio (2014). Las víctimas; como construir un concepto. Razón pública. 1 de diciembre.

Zuluaga, Pedro Adrián (2013). Cine colombiano y reencuadres de la violencia, en Revista Universidad de Antioquia, Medellín, N° 0312, pp. 115-119.

8. Bibliografía adicional

Ministerio del Interior y de Justicia. (2011). Ley de víctimas y restitución de tierras [archivo PDF]. Bogotá. Imprenta Nacional. Recuperado de <http://www.unidadvictimas.gov.co/normatividad/LEY+DE+VICTIMAS.pdf>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). ¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Recuperado de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/BYColombiaMemoriasGuerraDignidadAgosto2014.pdf>.

Convenio de Ginebra relativo al trato debido a los prisioneros de guerra, 1949. Consultado el 10 de julio de 2015 en <https://www.icrc.org/spa/resources/documents/treaty/treaty-gc-3-5tdkwx.htm>

La Reintegración en Colombia hechos & estadísticas.[archivo PDF]. Recuperado de <http://www.reintegracion.gov.co/es/lareintegracion/Cifras/Hoja%20de%20Datos%202015.pdf>

Soborno y Extorsión: obstáculos para la Construcción de paz y la superación del conflicto en Colombia, Fundación ideas para la paz y la ANDI. [archivo PDF]. Recuperado de <http://cdn.ideaspaz.org/media/website/document/52eacb202f602.pdf>

(PNDLP) Política Nacional de Defensa de la Libertad Personal 2011-2014. [Archivo PDF]. Recuperado de <https://www.mindefensa.gov.co/irj/go/km/docs/Mindefensa/Documentos/descargas/Prensa/Documentos/politica-libpersonal.pdf>

Código penal (Ley 599 de 2000). Recuperado http://legislacion.vlex.com.co/vid/codigo-penal-42846002?_ga=1.173324195.1670271039.1453505301

Ley 387 de 1997. Recuperado de http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0387_1997.html

Unidad para la atención y reparación integral a las víctimas (junio 2013). [archivo PDF].
Recuperado de <http://www.cjyiracastro.org.co/attachments/article/500/Informe%20de%20Desplazamiento%201985-2012%20092013.pdf>

Ley 387 de 1997. Poder Público - Rama Legislativa Nacional. Recuperado de http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0387_1997.html

HRW, El rol de los altos mandos en los falsos positivos. (Junio de 2015). Recuperado de <https://www.hrw.org/es/report/2015/06/23/el-rol-de-los-altos-mandos-en-falsos-positivos/evidencias-de-responsabilidad-de>

Una verdad secuestrada: cuarenta años de estadísticas de secuestro 1970-2010. Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). [archivo de PDF]. Recuperado de <http://www.pan.org.co/sites/default/files/pdf/CLDN.UNA%20VERDAD%20SECUESTRA DA.pdf>

Ley 1448 de 2011. Ley de Víctimas y restitución de tierras. [Archivo de PDF]. Recuperado de http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/ley_victimas/ley_victimas_completa_web.pdf

IIDH (2011). Contribución de las políticas de verdad, justicia y reparación a las democracias en América Latina. Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo (Asdi)

<https://www.iidh.ed.cr/IIDH/media/1583/contribucion-de-las-politicas-vjr-2011.pdf>

9. Filmografía

Arbeláez, Carlos César, (Director). 2011, Los colores de la montaña, El bus producciones.

(DVD). Colombia.

Coral Dorado, Ricardo, (Director). 2011, Postales colombianas, Calle Luna Producciones.

(DVD). Colombia.

García, Colbert, (Director). 2011, Silencio en el paraíso, Ocho y medio comunicaciones. (DVD).

Colombia.

Gaviria, Carlos, (Director). 2010, Retratos en un mar de mentiras, Producciones Erwin Goggel

(DVD). Colombia.

Guerra, Ciro. (Director). 2003. La sombra del caminante (DVD). Colombia. Universidad

Nacional de Colombia.

Landes, Alejandro (Director). 2012, Porfirio, Co-producción, franja nomo producciones. (DVD).

Colombia.

Lara, Rafa. (Director). 2007. La milagrosa (DVD). Colombia. Fractal films. (Director mexicano).

Melo, Juan Carlos (Director). 2014, Jardín de amapolas, Chirimoya Films, Machines

Producciones, Maja Zimmermann. (DVD). Colombia

Moreno, Carlos (Director). 2011, Todos tus muertos, Dago García producciones. (DVD).

Colombia.

Orozco, Juan Felipe (Director). 2011, Saluda al diablo de mi parte. Sanantero Films. (DVD).

Colombia.

Pardo, Orlando. (Director). 2006. Karmma (DVD). Colombia. Océano Films O.P Ltda.

Stathoulopoulos, Spiros. (Director). 2007 PVC-1, Vasilis Stathoulopoulos (DVD). Colombia.

Restrepo, Luis. A. (Director). 2003. La primera noche (DVD). Colombia. Congo Films, con el apoyo de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia.

Vega, William (Director) 2012, La Sirga, Contravía films. (DVD). Colombia.

10. Fuentes de fotogramas

Fotograma 1. <http://asaltovisual.blogspot.com.co/2013/01/la-sirga-la-metafora-del-agua.html>
recuperado el 10 de septiembre de 2016.

Fotograma 2:

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/galeria_de_imagenes_peliculas.php?nt=266 Recuperado el 14 de septiembre de 2016.

Fotograma 3: <http://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/wp-content/uploads/2010/10/retratos-en-un-mar-de-mentiras-1.jpg> Recuperado el 14 de septiembre de 2016.

Fotograma 4:

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1878 Recuperado el 15 de septiembre de 2016.

Fotogramas 5 y 6:

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/galeria_de_imagenes_peliculas.php?nt=1539 Recuperado el 15 de septiembre de 2016.

Fotograma 7:

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/galeria_de_imagenes_peliculas.php?nt=1789 Recuperado el 18 de septiembre de 2016.

Fotograma 8:

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/galeria_de_imagenes_peliculas.php?nt=2008 Recuperado el 18 de septiembre de 2016

Fotograma 9:

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1796 Recuperado el 18 de septiembre de 2016

Imagen 1: <http://enrique262.tumblr.com/post/119739765180/one-of-the-most-infamous-cases-in-colombias> Recuperado el 18 de septiembre de 2016

Fotograma 10: http://www.colombia.com/informes_especiales/2004/cine_colombiano/galeria.asp
Recuperado el 18 de septiembre de 2016

Fotograma 11:

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/galeria_de_imagenes_peliculas.php?nt=1760 Recuperado el 18 de septiembre de 2016.

Fotograma 12: <http://www.semana.com/cultura/articulo/el-cuerpo-porfirio/252904-3> Recuperado el 18 de septiembre de 2016.

Fotograma 13:

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/galeria_de_imagenes_peliculas.php?nt=1988 Recuperado el 18 de septiembre de 2016.