

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Psicología

Trabajo de grado

La mujer en la guerra. Roles y discursos en el cine colombiano.

María Manuela Niño Rodríguez

Sharon Gisela Pardo Santamaria

Laura Daniela Quintero García

Angélica María Ramírez Pulido

Bogotá D.C

Mayo de 2018

Resumen

La presente investigación tiene como fin indagar sobre la mujer y el conflicto armado en el cine colombiano. Para su desarrollo se decidió, primeramente, realizar un recuento histórico del conflicto armado colombiano y la participación de la mujer en este. Asimismo, se realizó una conceptualización del cine y se abordó el cine colombiano como industria y como fenómeno cultural. Adicionalmente, se abordó, desde una perspectiva psicológica, las nociones de discurso y construcción social a partir de diferentes autores que nutrieran la construcción del análisis. Para el cumplimiento del objetivo, centrado en identificar los discursos que reproducen las tres películas escogidas respecto al rol de la mujer en el conflicto, se hizo uso de pentafonías narrativas, analizadas y contrastadas con las fuentes de literatura citadas. Finalmente, se llegó a la conclusión de que las producciones escogidas manejan un discurso limitado y repetido frente a la manera de significar a la mujer.

Palabras clave: mujer, conflicto armado colombiano, cine, discurso.

Abstrt

The objective of this investigation is to look into the way women are portrayed in the films related to the Colombian armed conflict. Firstly, it was made a historical re-count about the war in Colombia and the role of women in it. Additionally, it was considered relevant to carry out a conceptualization of the Colombian cinema as an industry and as a cultural phenomenon. Also, the notions of discourse and social construction from different authors that sustained the construction of the analysis were approached from a psychological perspective. For the fulfillment of the objective, which was focused on the identification of the discourses that are reproduced on the three films previously chosen regarding the role of the women in the conflict, narrative pentafonias, contrasted and analyzed with the literature sources, were used. Lastly, we could reach the conclusion that the films that were chosen use a very limited and repetitive discourse in the way they give a significance to the women.

Tabla de contenido

Introducción y Justificación	4
Objetivo	7
Objetivos específicos:	7
Retrocediendo en el tiempo: conflicto armado colombiano	7
La mujer retratada en la guerra	16
El arte de lo real	23
Del cine en Colombia	23
¿Cine Colombiano?	33
Conflicto armado a través del lente	35
Realidades y discursos	37
Cine cuadro a cuadro	43
Veamos cine	47
Con el lente en <i>Alias María</i> (2015)	50
Con el lente en <i>La primera noche</i> (2003)	54
Con el lente en <i>Retratos en un mar de mentiras</i> (2010)	59
¿Y a la psicología qué?	61
Al mirar de nuevo...	65
Referencias	67

Introducción y Justificación

La presente investigación pretende abordar la posible relación existente entre, la mujer dentro del conflicto armado y el cine colombiano como fenómeno cultural. Esta relación se intenta establecer mediante la identificación de ciertos roles o configuraciones, que se han construido de la mujer vinculada a la guerra, en los discursos fílmicos reproducidos por el Cine Colombiano.

Entendiendo que por medio del arte y sus medios de expresión es posible acercarse a la manera en que un país entiende los fenómenos que toma para realizar sus creaciones, la presente investigación decide elegir el cine como expresión artística que integra diferentes elementos: imagen, movimiento, color, sonido, entre otros. Además, permite identificar la forma en que se interpreta la realidad, para entablar una discusión teórica alrededor de la manera en que la industria colombiana cinematográfica en concreto, desde ejemplos puntuales de producciones sobre el conflicto armado, concibe a la mujer como parte de él y reproduce y por ende promueve, los roles que lleva a cabo.

De esta manera, el cine colombiano ha incluido dentro de sus contenidos elementos de la violencia que ha caracterizado en las últimas décadas la historia de Colombia, en la que han participado diferentes actores sociales, grupos armados y colectivos, que comparten o no la manera de habitar el país. Además, el crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga dice frente a los actores y diferentes elementos de la violencia que

"(...) son los abordajes más frecuentes no de las películas sino sobre todo de quienes hablamos sobre ellas y las devolvemos domesticadas al cuerpo social. Y entre los discursos se podría mencionar la postulación de una identidad entre cine y realidad social, es decir, entre la realidad y su representación (...)" (Zuluaga, 2010, p.93)

El conflicto armado en Colombia ha dejado una cifra de 218,094 personas muertas entre los años 1958 y 2012, donde el 19% corresponde a combatientes y el 71% a población civil. Este fenómeno se ha manifestado mediante múltiples dispositivos de guerra. Entre los años 1970 y 2010 se registraron 27,023 víctimas de secuestro; entre los años 1985 y 2012 se registraron 150,000 víctimas de asesinatos selectivos; 1,982 casos de masacres con 11,771 víctimas; 25,007 víctimas de desaparición forzada; 1,754 víctimas de violencia sexual, 5'712,506 víctimas del desplazamiento forzado; y entre los años 1988 y 2012 se registraron 716 casos de acciones bélicas que dejaron como consecuencia 1,344 víctimas;

5,138 casos con 715 víctimas de ataques a bienes civiles; 1,566 víctimas de atentados terroristas; 10,189 víctimas de minas y 5,156 víctimas del reclutamiento ilícito (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013). Es importante aclarar que el informe *¡Basta Ya!* fue publicado en el 2013 y muestra varias cifras que evidencian las diferencias en el registro de cada organización. Adicionalmente, al intentar esclarecer la afectación de la violencia en los diferentes ámbitos, se ha evidenciado que históricamente no ha existido una intención concreta por reconocer el impacto de la misma:

“(…) la recolección y el procesamiento de la información se inició tardíamente en el país, debido a la falta de voluntad política para reconocer la problemática y afrontarla, y porque el mismo conflicto armado no se ha contemplado en su verdadera magnitud. A ello se suman obstáculos logísticos y metodológicos para captar y registrar la información, y problemas derivados de la dinámica misma de la guerra, tales como su extensión en el tiempo, las transformaciones en los mecanismos de violencia de los actores armados y el entrecruzamiento de múltiples tipos de violencia. Todo lo anterior incide en el subregistro de los hechos violentos.” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p. 31)

Habiendo planteado lo anterior, se hace evidente que el conflicto armado ha permeado e interpelado las diferentes esferas que configuran las dinámicas individuales y colectivas, trayendo como consecuencia la naturalización de la violencia y sus dispositivos de guerra. Lo anterior, entendiendo que la guerra y los discursos que se manejan alrededor de la misma, legitiman la violencia como una postura válida y funcional para relacionarse con el mundo. Esta naturalización implica entender entonces que: “Una guerra como la colombiana que ha estado vigente durante tantos años, acompañada de inmensas atrocidades, ha permitido que la mayoría de ciudadanos inserten en sus habitus el discurso de la violencia” (Bourdieu, citado por Almonacid, 2017)

Atendiendo a lo anterior, a partir de estas victimizaciones concretas se configuran fenómenos sociales que se manifiestan a través de la fragmentación de las identidades, la ruptura del tejido social, la resignificación de los roles y las transformaciones en las narrativas biográficas que hacen parte del engranaje social de un contexto producto de estas dinámicas.

En medio de este panorama resulta necesario resaltar las diferencias en los modos de vivir la experiencia subjetiva y las afectaciones de la misma. En este sentido, cobra importancia discriminar el rol de la mujer en los múltiples escenarios de la guerra,

entendiendo que históricamente su discurso se ha desdibujado bajo la lógica de una narrativa oficial. Esta lógica ha repartido verdades absolutas, sentires impuestos e identidades prestadas, que perpetúan una visión lineal y unilateral de la guerra.

Ahora bien, el ser parte de una sociedad que se ha tenido que construir en medio del conflicto armado implica que sus producciones políticas, sociales, educativas y culturales estén inmersas bajo estas configuraciones, siendo el cine un referente de esto:

“Las condiciones y estructuras generales del país y de la cultura, las tensiones que vivimos, la atmósfera que respiramos, todo nos lleva a la perpetuación del modelo imperante: un país dividido entre buenos y malos, ricos y pobres, bonitos y feos, poderosos y débiles, victimarios y víctimas y una gran vocación de eliminarse mutuamente y disolver las diferencias en el acto instintivo y violento. Y un cine que, en su mayor parte, se mueve en las mismas coordenadas” (Zuluaga, 2008).

En tanto que el cine colombiano no se puede desligar del contexto del que surge, sus producciones, la elección de sus contenidos y sus discursos, se convierten en una postura concreta de la manera en que nos contamos, entendiéndolo de una u otra forma como un acto político. En esa medida, el cine puede ser concebido como lenguaje.

Teniendo en cuenta lo anterior, desde la psicología es pertinente abordar los discursos que desde el cine colombiano se perpetúan alrededor de las dinámicas de la guerra y sus diferentes actores. Lo anterior entendiéndolo que el cine, en tanto lenguaje, configura realidades fruto de la interacción interpersonal del sujeto con sus versiones de realidad. Desde el construccionismo social, Kenneth Gergen (1996) plantea que se vive en mundos de significados, siendo estos, productos de las relaciones.

Lo anterior implica comprender que el conocimiento no se descubre, se construye, lo que lo convierte en una práctica activa y una manifestación de lo micropolítico, en tanto busca la circulación del conocimiento y contribuye a la creación de discursos alternativos:

“Lo que se enfatiza o se omite de las historias contadas tienen efectos reales sobre las vidas. La forma de atribuir significados a los eventos afecta la manera cómo se construye la identidad, o cómo una persona actúa en relación a sus contextos y a los otros.” (Magnabosco, 2014, p. 227).

Reuniendo las ideas expuestas anteriormente, resulta pertinente abordar los discursos dominantes y aquellos que se han decidido omitir, respecto a la mujer y sus roles dentro del conflicto armado colombiano, en la producción cinematográfica que se realiza en

nuestro país. Entendiendo la necesidad de problematizar la dinámica de lo dominante y lo silenciado, apelando a la importancia de la creación de debates y cuestionamientos respecto aquello que se elige producir y consumir.

Objetivo

Analizar los discursos que las películas: *La primera Noche* (2003), *Alias María* (2015) y *Retratos en un mar de mentiras* (2010) reproducen sobre la mujer en el marco del conflicto armado colombiano.

Objetivos específicos:

1. Identificar la concepción de mujer que existe y que es presentada en las películas *La primera Noche* (2003), *Alias María* (2015) y *Retratos en un mar de mentiras* (2010), dentro de las dinámicas del conflicto armado colombiano.
2. Identificar aquellos relatos o configuraciones colectivas que se exponen en la producción cinematográfica colombiana de las tres películas elegidas, respecto de la mujer y su participación en el conflicto armado colombiano.
3. Analizar aquellos relatos que se omiten en la producción cinematográfica colombiana, en tres películas específicas del conflicto armado: *La primera Noche* (2003), *Alias María* (2015) y *Retratos en un mar de mentiras* (2010) respecto a la mujer y su participación en él.

Retrocediendo en el tiempo: conflicto armado colombiano

Es importante tener en cuenta que, para el cumplimiento de los objetivos planteados, no hay que dejar de lado los antecedentes de la guerra en la historia de Colombia. A pesar de la magnitud de hechos importantes que se han presentado en el transcurso del tiempo y en los 50 años de conflicto que no pueden ser abordados en su totalidad, la historia de la violencia colombiana va a ser abordada en 3 etapas principales: la primera, retoma la etapa de la Violencia a mediados de 1925 y 1955, aproximadamente. La segunda, se refiere a la creación y crecimiento de los grupos insurgentes colombianos, acompañado por los objetivos y repertorios de violencia presentados en esta época; y por último el rol y la influencia del narcotráfico en medio de la guerra.

Con respecto a la primera etapa de la Violencia, el libro *Fragments de la historia del conflicto armado (1920-2010) (2014)* de *Alfredo Molano Bravo*, plantea que hubo dos factores originarios para la guerra, el control sobre la tierra y sobre el Estado. Por un lado, se presenta una crisis económica por el alza del café y la demanda interna de este producto desata conflictos agrarios internos, sobre todo en las zonas cafeteras, donde predominaban el arriendo y la colonización de tierras baldías (Molano, 2014). Como consecuencia de esto se presenta el control territorial que conlleva a más guerra, generando un exilio o desplazamiento forzado de aproximadamente 321.621 personas entre 1955 y 1956, siendo Valle del Cauca, Cundinamarca y el Antioquia los departamentos más afectados. En cuanto al despojo de tierras y el abandono, se perdieron 393.648 parcelas, siendo los más afectados aquellos departamentos mencionados anteriormente (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

Mientras esto sucede en el ámbito económico, que siembra inconformidad e incertidumbre en la población campesina, en el ámbito político se vive la violencia bipartidista por parte del partido Conservador y el partido Liberal, los cuales recurrieron a la violencia para resolver las disputas por el poder y el control del Estado. Adicionalmente, la vinculación de entidades del Estado, específicamente de las Fuerzas Armadas de Colombia al partido político gobernante y la intervención de la iglesia, complejiza y aumenta los índices de violencia. Esta violencia bipartidista, dejó aproximadamente 193.017 personas muertas entre 1948 y 1953, siendo mayormente afectados los departamentos del Antioquia, Tolima, Antioquia, Santander y Valle del Cauca (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

Ahora bien, teniendo en cuenta este clímax político, económico y social, ciudadanos seguidores de ambos partidos deciden conformar colectividades políticas; por un lado, la policía chulavita y Los pájaros (asesinos a sueldo) y por el otro, las guerrillas liberales y las autodefensas comunistas, con el propósito de atacar a militantes del partido contrario o sus territorios de influencia. Todas estas constantes confrontaciones y actos de violencia se agudizan con el Bogotazo, asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de Abril de 1948, lo que desata fuertes protestas populares, masacres, actos violentos con sevicia, crímenes sexuales, en represalias contra su oponente (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

En este momento se enmarca la segunda etapa del conflicto armado colombiano con la creación y formación, de una manera más estable y radical de las guerrillas revolucionarias, como respuesta del pueblo ante los constantes ataques del Ejército contra las “repúblicas independientes” y las políticas excluyentes por parte del Frente Nacional. Pese a esto el Estado no desfallece y continúa con la recuperación del monopolio de la fuerza y el poder en las regiones. Alberto Lleras Camargo, presidente de turno, pide ayuda a la CIA con una investigación que proporcionaba una caracterización del conflicto que se estaba presentando. Ante los resultados arrojados por esta investigación, el gobierno se enfoca en eliminar los grupos armados ilegales y deja de lado las propuestas de reforma agraria, modernización del sector rural y mejora de las condiciones de vida de los campesinos, lo que se convierte en escenario propicio para la elección de la vía armada y la radicalización de algunos sectores políticos de la izquierda (Grupo de Memoria Histórica, 2013). Mientras esto sucede a nivel nacional, es importante mencionar que a nivel internacional se desarrolla el comunismo en países como Cuba y China, lo que forma una antesala para el pensamiento e ideología de las guerrillas venideras.

En consecuencia a lo anterior, aumenta la guerra contra las repúblicas independientes por parte del Estado, dando pie al *Plan Lazo* que otorga autonomía a los militares para el manejo del orden público, lo que genera una oleada de ataques guerrilleros entre 1962 y 1963. En 1964 acontece el ataque a Marquetalia,

“el cual fue presentado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) como una agresión del Estado contra la población campesina; en ese momento esta guerrilla, anteriormente denominada como las autodefensas comunistas, son catalogadas como una organización guerrillera y tienen su punto de origen” (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p.121).

Estos fuertes enfrentamientos tenían un objetivo en común: la recuperación militar de tierras. A causa de esto, crece el desplazamiento forzado en zonas como Riochiquito, Cauca, Neiva, Meta, entre otras, donde las guerrillas se establecen para conformar un ejército de más de 1.000 hombres.

Mientras esto sucedía con las FARC, paralelamente nacían otras dos guerrillas: el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y el Ejército Popular de Liberación (EPL), cuyo origen se remite al encuentro de jóvenes de diferentes ciudades, formados y convencidos

por los lineamientos de la Revolución China y Cubana a nivel internacional, y a nivel nacional por la influencia del sacerdote Camilo Torres: “estos dos grupos estaban conformados por herederos de las antiguas guerrillas gaitanistas y campesinas inconformes por el actuar por parte del Estado” (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p.123). El crecimiento de estos grupos no fue igual que el de las FARC; mientras este se dedicaba a una lucha defensiva en las zonas rurales, el ELN y el EPL mantenían una lucha política en la urbe y no pretendían una guerra prolongada, puesto que sus principales líderes eran disidentes del Partido Comunista, el Partido Comunista de Colombia Marxista-Leninista y la Juventud Comunista Colombiana (JUCO). Otro factor que no permitió su crecimiento fueron las dinámicas de poder que se vivieron al interior de los grupos, donde se establecieron formas de castigo, consejos de guerra y penas de muerte.

La siguiente guerrilla que surgió fue el Movimiento 19 de Abril (M -19), que se consolidó a raíz del sospechoso fraude electoral del 19 de Abril de 1970 en las elecciones presidenciales que otorgó la presidencia a Misael Pastrana Borrero. Su origen fue fruto de la agrupación de representantes a la cámara, senadores del partido político Alianza Nacional Popular (ANAPO) y un grupo de guerrilleros urbanos. El M-19 fue una guerrilla que logró mostrar de una manera diferente sus motivos de lucha, pues en sus inicios recurrió a las movilizaciones sociales y cívicas ante la crisis económica en el gobierno de Alfonso López Michelsen (1974-1978), en divergencia a otras guerrillas que lo hicieron mediante la vía armada. Mientras se desarrollaban este tipo de movilizaciones en las principales ciudades del país, en la periferia proliferaron las actividades ilegales, siendo el narcotráfico una de las que generó mayor impacto. La respuesta estatal ante esta situación fue principalmente militar, período en el que Julio César Turbay Ayala (1978-1982) asumió la presidencia, y puso en marcha el Estatuto de Seguridad Nacional, por medio del cual se instrumentalizó la doctrina de seguridad nacional, enemigo interno y politización anticomunista. Por otro lado, entró en vigencia la implantación de los Derechos Humanos, lo que aumentó las penas por delitos como secuestro, extorsión, ataque armado, homicidio, entre otros (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

A medida que avanza el tiempo, el M-19 empezó a desarrollar una lucha militar mucho más drástica y fuerte, evidenciado en actos como: el robo de armas del Cantón

Norte en 1978, la toma de la Embajada de República Dominicana en 1980 con el embajador de Estados Unidos tomado como rehén, y más adelante en 1985, la toma del Palacio de Justicia.

Ante un panorama de enfrentamientos militares por parte de los diferentes actores del conflicto, a finales de los años 70 comenzaron a aparecer grupos paramilitares de diversas índoles y la organización de Muerte a Secuestradores (MAS) creada por varios narcotraficantes a causa del secuestro de Martha Nieves Ochoa, hermana de miembros del cartel de Medellín, por parte del M-19. MAS se dedicó a perseguir a los grupos guerrilleros que implementaban el secuestro como arma de lucha y se disolvió cuando Martha Ochoa fue liberada. Paralelamente, las otras guerrillas, las FARC y el ELN, dejaron la lucha defensiva y pasaron a una lucha militar ofensiva expandiendo sus frentes y territorios. Asimismo, el M-19 decidió unirse a las anteriores y trasladar su lucha urbana al campo, ocupando los departamentos del Huila, Caquetá y Valle del Cauca” (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

Entre 1982 y 1990, período presidencial correspondiente a Belisario Betancur y Virgilio Barco Vargas, se marca un avance en la aplicación de los Derechos Humanos y el diálogo de paz con las FARC. Frente a este aspecto político, se consolida la Unión Patriótica, mecanismo mediante el cual la guerrilla de las FARC logra una inserción en el ámbito político-legal, de la mano de algunos simpatizantes de la izquierda democrática (Grupo de Memoria Histórica, 2013), lo que genera descontento en las fuerzas militares estatales y otros grupos políticos, quienes lo consideran como una estrategia por parte de esta organización guerrillera.

A partir de esta situación es que se fortalecen las autodefensas, pues el Estado no lograba cubrir y proteger las poblaciones más afectadas por la violencia y las zonas de negociación, dejándolos en condiciones de amenaza y vulnerabilidad. Esta desconfianza de las élites locales y regionales se vio reforzada por la inconformidad por parte del Ejército y la Policía, llegando a ser los patrocinadores del armamento, además de encubrir los asesinatos selectivos a integrantes de la UP y civiles, junto con masacres realizadas en la época. Era así, que las “Fuerzas Militares insistían en defender públicamente la existencia de los paramilitares y se negaban a condenarlos pues eran apoyo de lucha contrainsurgente”

(Grupo de Memoria Histórica, 2013, p.140). Sumado a esto, el paramilitarismo también recibió respaldo por parte del narcotráfico, lo cual es conocido como narcoparamilitarismo. Esto trajo repercusiones en el ámbito agrario, pues se generó una compra masiva de tierras en más de 409 municipios y confrontación por el dominio de territorios y sus recursos (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

El rol del narcotráfico en la guerra fue de tal magnitud que permeó la esfera política, pues se sobornaron entidades del estado y políticos para la continuación de sus actividades; y en el ámbito social, se reconfigura el misticismo guerrillero por el pragmatismo del narcotraficante, convirtiéndose en un referente social aceptado. Sin embargo, además del narcoparamilitarismo y la narcopolítica surgió el narcoterrorismo, el cual se enfocó en atacar y atentar contra todo aquello que fuera en contra de sus intereses. Es una época donde se usaron las bombas indiscriminadamente, lo que se evidencia en la explosión del edificio del DAS, el periódico El Espectador, el avión de Avianca en pleno vuelo, entre otros lugares (Grupo de Memoria Histórica, 2013). Adicionalmente, también se presentaron ataques sistemáticos y homicidios contra funcionarios judiciales y políticos. Ante esta situación el gobierno inició una fuerte lucha contra el narcoterrorismo y desmanteló los carteles de Medellín y Cali entre 1994 y 1995 (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

Por otro lado, con respecto a las guerrillas, en 1991 se firmó el acuerdo de paz con el M-19 y el EPL desmovilizándose, retomando la vida civil e incorporándose a la participación política. Con el ELN y las FARC, aunque también se realizaron diálogos en pro de la paz y el desarme, no se tuvo ningún fruto pues para el Estado era muy difícil ofrecer algo más que la constituyente. En cuanto al paramilitarismo, este tuvo un crecimiento y expansión masiva por la vinculación con las Convivir (Cooperativas de Vigilancia y Seguridad privada) establecidas por el gobierno en el Decreto 356 de 1994, donde se avaló el porte de armas y el uso de estas como defensa propia; sin embargo, esto produjo un aumento en la violación de los Derechos Humanos y nexos con el narcotráfico. De esta manera, en 1997 se consolidó oficialmente las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), definidas como un “movimiento político-militar de carácter antsubversivo en ejercicio del derecho a la legítima defensa” (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p.137)

A continuación, el gobierno correspondiente a Andrés Pastrana (1998-2002) se caracterizó por ser uno de los momentos más críticos y palpables de la violencia guerrillera. En esta época, tanto las guerrillas como las autodefensas, financiaron la guerra mediante extorsiones, retenes, secuestros, bloqueos viales, asedios a las elites regionales y, como se mencionó anteriormente, la economía cocalera. De esta forma, la guerra se fue transformando en una estrategia geopolítica donde su principal meta era expandir su poder territorial, sobre todo a las zonas de mayor producción de coca como el Urabá Antioqueño, el Sur de Bolívar, Catatumbo, Arauca y Cauca. Adicionalmente, se apropiaban de los “corredores”; es decir, aquellas rutas donde se trasladaba la cocaína para llegar a la costa y poder ser exportada (Grupo de Memoria Histórica, 2013). Es por tal motivo, que por más de 5 años en estos lugares se presentaron los índices de violencia más altos en todo el país; entre 300 y 400 ataques ofensivos por parte de las FARC, aproximadamente 100 enfrentamientos militares; entre 500 y 1.000 personas desaparecidas (Almeda, Rodrigo, & Alonso, 2016) y otros actos como: masacres, secuestros, violaciones, desplazamiento forzado, etc. para un total de 2’314.708 de víctimas (Armas, 2017). A esto se le suman los crímenes realizados por los paramilitares como la masacre ofensiva en Puerto Alvira y Mapiripán, asesinando a 17 campesinos; incursiones en Barrancabermeja y Catatumbo con secuestros, desplazamiento, desapariciones y reclutamiento forzado, entre otros.

Es importante mencionar, que durante este gobierno se persistió en entablar diálogos con las FARC, los cuales no dieron frutos. Por un lado, la organización tenía como petición que le fuese otorgado una zona de despeje, el Caguán, lo cual se aprobó y por ende obtuvieron el control territorial y ampliación militar de los frentes, produciendo una doble lógica de la negociación: una forma de hacer guerra en medio de la paz. Por el otro, fue notoria la falta de voluntad por parte del grupo insurgente, puesto que no hubo un cese al fuego; por el contrario, aumentaron los ataques ofensivos, como se mencionó anteriormente. Otro impedimento para la continuación de esta negociación fueron las represalias por parte de las AUC, quienes buscaban sabotear la mesa de diálogo, pues percibían esto como una equivocada decisión política por parte del presidente, secuestrando a siete congresistas y a Piedad Córdoba (Grupo de Memoria Histórica, 2013). Adicionalmente, en Mayo de 2002, en medio de la recuperación de la zona de despeje por parte de las fuerzas militares y la disputa por el territorio entre las FARC y las AUC, se da

uno de los crímenes de guerra más emblemáticos del conflicto armado colombiano: la masacre de Bojayá, dejando 79 muertos, más de 200 heridos, 4.000 desplazados y un pueblo totalmente en ruinas (Ortega, 2017).

El siguiente periodo presidencial del 2002 al 2010, donde se presentó la primera reelección presidencial en Colombia de Álvaro Uribe Vélez, dio un giro total en el proceder político y económico comparado con sus antecesores. Este gobierno estuvo caracterizado por una política de defensa y seguridad democrática, donde se propuso una recuperación militar del territorio en manos de las guerrillas, pues se desaprobaba cualquier posibilidad de diálogo y negociación con un grupo insurgente catalogado como narcoterrorista, sin ningún carácter político e ideológico.

En este sentido, se desencadenó la ofensiva político- militar y jurídica más grande de toda la historia por parte del Estado, en la cual se redujo el Secretariado Mayor de las FARC, su capacidad bélica y control territorial. Como respuesta, la guerrilla retomó los carros bomba vistos en el atentado al Club El Nogal, en Bogotá y en Villavicencio en la Zona Rosa y los secuestros: reteniendo a once diputados de la Asamblea del Valle del Cauca y a tres Norteamericanos.

El gobierno no se quedó atrás y realizó operativos enfocados a la liberación de secuestrados, como la operación Camaleón y la operación Jaque. Sin embargo, se presentaron acciones criminales concretas por parte de este, que respondían a una lógica de guerra y a una postura determinada frente al conflicto. Es así como surgen los falsos positivos, entendidos como la “desaparición forzada de jóvenes socialmente marginados a quienes miembros de la Fuerza Pública ejecutaron extrajudicialmente en regiones distantes de sus lugares de residencia, y que fueron luego presentados como guerrilleros dados de baja en combate” (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 64), las chuzadas del DAS y la persecución judicial, que terminan por deslegitimar la veracidad del gobierno (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

Por otra parte, en este gobierno se llevó a cabo la primera negociación con las AUC, que se inició en julio de 2004 con la participación de solo tres comandantes, pues al interior de esta organización se presentó división al no estar de acuerdo en dialogar con el Estado, y

finalizó en diciembre de 2006. Estos acuerdos estuvieron permeados por guerra y violencia; aquellos frentes que no se encontraban de acuerdo siguieron delinquir en pro de conseguir mayor expansión militar, económica y territorial. Adicionalmente, al interior de las mesas de negociación se presentaron varias diferencias relacionadas con la Ley de Justicia y Paz, respecto a la condena de ocho años a los desmovilizados, pese a los delitos cometidos y a la posibilidad de extradición a Estados Unidos, causando la sensación de que la Ley de Justicia y Paz conducía a la impunidad y estaba lejos de ser una herramienta de verdad y reparación (Grupo de Memoria Histórica, 2013). Ante la falta de meticulosidad y el afán por firmar los acuerdos, el gobierno enfrenta una crisis de seguridad entre los años 2008 y 2010, pues la incidencia de algunos paramilitares aumentó la acción criminal, el microtráfico y el narcotráfico. Rodrigo Tovar Pupo, alias “Jorge 40”, afirmaba que la desmovilización fue planeada políticamente y no militarmente, eso explicaba que algunos disidentes continuaran con su lucha, ya que el gobierno no tuvo la capacidad de ataque contra sus enemigos naturales, la guerrilla, y dejaban como única vía la guerra. (Tovar, 2009 citado por Grupo de Memoria Histórica).

Finalmente, se presenta el gobierno actual de Juan Manuel Santos (2010-2018) en el que se da una reelección presidencial y el primer dialogo de paz con las FARC que culmina con éxito. En el primer periodo presidencial se destaca una ambiciosa agenda de reformas que incluye: la ley de víctimas, la ley de ordenamiento territorial, la ley de tierras, la reforma a la ley de regalías, la reforma política y la reforma judicial (La Silla vacía, 2017). Adicionalmente, se presenta uno de los ataques militares más fuertes contra la guerrilla de las FARC dirigido hacia el comandante y líder de las FARC, alias “Mono Jojoy”, dándolo de baja en un bombardeo (La Silla vacía, 2017). En el segundo periodo presidencial, la propuesta bandera fue el acuerdo de paz con esta guerrilla, dando inicio el 12 de octubre de 2012 y finalizando el 23 de agosto de 2016, siendo sometido a plebiscito el 2 de octubre del mismo año y preguntando a la población colombiana “¿Apoya usted el Acuerdo Final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera?”. En el plebiscito gana el NO, sin embargo, estos son sometidos a algunos cambios y transformaciones que pide la ciudadanía y entran en vigencia el 24 de noviembre de 2016 (Giraldo, 2017).

Siendo así, después de este recorrido histórico, no queda más que decir que el conflicto armado colombiano ha permeado todas las dimensiones vitales de la población en todo el territorio, ya bien sea dejando devastadoras secuelas, o provocando que la población se movilice ante tal situación.

La mujer retratada en la guerra

Dentro del conflicto armado las mujeres han sido objetivo de diferentes victimizaciones siendo pertenecientes a la población civil y también como miembros de los diferentes grupos armados. No se puede dejar de lado también, que, en su papel dentro de la guerra, han hecho a su vez las veces de figura victimizante.

Dentro del contexto del conflicto armado, específicamente el colombiano, los hombres también han sido objetivo de victimizaciones, aunque no necesariamente equiparables con las violencias sufridas por las mujeres. Las victimizaciones sufridas por ellos, en muchos casos tienen que ver con posturas femeninas que puedan asumir dentro de sus comportamientos, en este orden de ideas lo femenino es castigado. (Theidon, citado por cortes, 2014)

Dentro del contexto de la guerra, los hombres se han visto obligados a mantener una postura hipermasculinizada, característica que configura a los “hombres guerreros” que han participado de la guerra a lo largo del tiempo. Esta característica es nutrida, además, por estereotipos culturales que invisten a la mujer con características asociadas a la debilidad; en este orden de ideas los hombres se ven obligados a dejar de lado actitudes que podrían considerarse femeninas, como el tener compasión por los otros. “La hipermasculinidad del guerrero se expresa y construye por medio del desprecio hacia lo femenino, y parte de ese desprecio es feminizar a los hombres como una forma de violencia simbólica” (Theidon, citado por cortes, 2014, p. 61)

Así como el contexto de la guerra ha asumido de cierta forma el cuerpo del hombre y le ha asignado ciertas características, no difiere de lo que sucede con el cuerpo de la mujer en este contexto. Como lo señala Cortés en su texto *Feminización y subalternización del otro enemigo. Construcción y destrucción de corporalidades en contextos de conflicto armado y violencia extrema* (2014) el cuerpo de la mujer es asumido, por un lado, como

una representación de lo sagrado y vulnerable, lo que hace que necesite protección. Por otro lado, es asumido también como la encarnación de lo sucio y lo maldito, cuando pertenecen al bando contrario. Finalmente se encuentra la representación del sexo a mano de quien lo disponga, en este caso de los hombres, donde las dinámicas de poder establecidas les permiten acceder a sus cuerpos dependiendo del rol que cumplan dentro de las filas, a mayor rango mayores privilegios. En este orden de ideas, dependiendo del rol que la mujer entre a desarrollar dentro del contexto del conflicto armado, su cuerpo y su feminidad en sí podrían verse asumidos de formas diferentes. Esto se ve representado en la manera en la que se interactúa con sus cuerpos. Así pues pueden ser arma y diana, pueden ser piezas clave para llevar a cabo un plan estratégico o podrían ser quienes propiciarán un escenario desfavorable (Cortés, 2014)

En primer lugar, se puede decir que la postura de lo sagrado y vulnerable, mencionada anteriormente, resulta ser un arma en contra de sí mismas, al estar en condición de indefensión y vulnerabilidad no resultan muy útiles a la hora de enfrentar al enemigo, pues no estarían dotadas de características que las hagan óptimas para ir a la guerra. Consecuencia de esto es que, a las mujeres, en el contexto del conflicto armado, se les otorguen tareas de tipo doméstico y de cuidado, y en algunos casos aislados, también se les asignen labores de inteligencia y espionaje, destacando que sus aptitudes las ponían en ventaja para realizar este tipo de labores. (López, 2009)

“La mujer sirvió para infiltrarse y de manera muy ocasional, participó en la confrontación, mientras que el hombre tenía un lugar asignado, sin cuestionamientos, en el combate directo. Al estar ambas labores medidas según la fuerza física y mental requerida para llevarla a cabo, fueron diferenciadas también en actividades de mayor facilidad o complejidad, siendo vistas las que correspondían al sexo femenino, es decir las labores de contrainteligencia, como las más fáciles y las asignadas a los hombres como las más complejas y difíciles.” (López, 2009, p. 64)

En segundo lugar, respecto a asumir el cuerpo de la mujer como la encarnación de lo sucio y lo maldito cuando pertenecen al bando contrario, Cortes (2014), ha hecho que sea este el que reciba muchos de los mensajes que se quieran transmitir dentro del contexto de la guerra: miedo, control, disciplina. Es por eso que los cuerpos de las mujeres son violentados, humillados, mutilados.

El último aspecto, donde se señala cómo la feminidad es asumida como una cualidad de sujetos débiles y subalternos, posturas acogidas del contexto machista en el que se desarrolla la guerra, no solo logra afectar a los hombres por asumir posturas y actitudes “femeninas”, sino a las mujeres por ser mujeres en sí. Este contexto hace las veces de perpetuador, logrando que estas posturas sean acogidas dentro de diferentes lógicas normativas:

“dentro de la organización paramilitar se encuentra esta misma lógica, y a partir de ello se desarrollan una serie de modelos estereotípicos basados en una dinámica social machista y sexista, donde se concibe a “los hombres como defensores y a las mujeres como defendidas y carentes de amparo (...); de tal manera, se elabora un “modelo de feminidad particular en el proyecto paramilitar, que considera a la mujer como un objeto sexual disponible” (Corporación Sisma Mujer, citado por Cortés, 2009, p. 70)

Las victimizaciones hacia las mujeres a lo largo de la historia no han sido un tema de conversación principal ni al que se le dé mucha importancia. Los daños sufridos por ellas han sido concebidos como daños colaterales de las guerras, incluso, se ha llegado a negar este panorama. La voz usualmente escuchada y que ha dado cuenta de la guerra ha sido la del hombre, son ellos quienes han contado la versión oficial de la guerra; esto obedeciendo a un contexto patriarcal que concibe al hombre como adquirente de todo conocimiento válido, universal y representante de todo aquello que pueda pensarse (Rivera, citado por Londoño, 2005, p. 68).

Es hasta los últimos años que se ha buscado conocer más sobre esta historia, reconociendo que hay discursos que no habían sido escuchados aun, y versiones que no se estaban teniendo en cuenta. Esta tendencia influenciada, a su vez, por los últimos acuerdos de paz establecidos con las FARC, donde se establecieron ciertas garantías para las víctimas del conflicto armado como: verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición, con el fin de lograr una paz estable y duradera. Siendo la primera de estas la razón para buscar un panorama más amplio y completo de todas aquellas victimizaciones, poniendo sobre la mesa particularmente aquellas sufridas por las mujeres y cómo estas afectan de manera diferenciada a las mujeres y a los hombres, obedeciendo a diferentes escenarios, características de contexto a las que se enfrentan y de todos los participantes de la guerra en sí. Así pues, se genera un escenario que permite tipificar las múltiples violencias sufridas por las mujeres en los escenarios de conflicto armado:

“La Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) ha identificado cuatro principales manifestaciones de la violencia que afecta a las mujeres especialmente dentro del conflicto armado. En primer término, los actores del conflicto armado emplean distintas formas de violencia física, psicológica y sexual para “lesionar al enemigo”, ya sea deshumanizando a la víctima, vulnerando su núcleo familiar y/o impartiendo terror en su comunidad, logrando así avanzar en el control de territorios y recursos. En estos casos, las mujeres pueden ser blanco directo o víctima colateral, como resultado de sus relaciones afectivas como hijas, madres, esposas, compañeras, o hermanas de alguno de los miembros de los grupos que participan como actores en el conflicto. En segundo término, la violencia destinada a causar el desplazamiento forzado de las mujeres del territorio que habitan y el consecuente desarraigo de sus hogares, vida cotidiana, comunidades y familias. En tercer término, la violencia sexual que puede acompañar el reclutamiento forzado de las mujeres, destinado a hacerlas rendir servicios sexuales a miembros de la guerrilla o las fuerzas paramilitares. En cuarto término, la violencia destinada a hacerlas objeto constante de pautas de control social impuestas por grupos armados ilegales en las comunidades que habitan territorios que estos grupos mantienen bajo su control” (Organización de los Estados Americanos (OEA), citado por Camacho A. y Ucrós M., 2009, p. 26).

Respecto a las afectaciones colaterales que las mujeres sufren, fruto de las lesiones de diferentes índoles (violencia física, psicológica y sexual), impartidas por parte de los actores armados a sus compañeros sentimentales, hijos, hermanos y demás seres queridos que hacen parte de su contexto, se puede decir que son de las afectaciones más invisibilizadas, pues, al ser tomadas como daños colaterales, son asumidas como menos importantes, generando un escenario de invisibilización, donde el foco se mantiene sobre la víctima directa.

En relación al desplazamiento forzado, que ha sido una forma de violencia que ha afectado de manera particular y cruel a las mujeres, y que además está anclado a procesos de exclusión y victimización que se ha dado a lo largo de la historia del conflicto, se puede decir que es una victimización que por lo general es fruto de una previa victimización: amenazas, violaciones sexuales, despojo de bienes, etc. Este caso en particular, pone en especial vulnerabilidad a las mujeres, gracias al contexto en el que se desarrolla la guerra. Cuando la mujer se ve obligada a desplazarse y no cuenta con la figura de compañero, tiene ella que asumir roles que no estaban dentro de su cotidianidad y que además no sabe muy bien llevar a cabo. Generalmente, su principal labor estaba asociada al cuidado, pero fruto del desplazamiento a escenarios diferentes, se enfrenta con la necesidad de llevar a cabo otra clase de roles. Llega siendo madre cabeza de familia, donde además de cuidadora debe ser también proveedora; debe ahora buscar los medios de manutención para sí y su familia.

Gracias a la poca experiencia laboral con la que pueda contar, termina accediendo a trabajos mal remunerados pero que le aseguren alguna clase de sustento. Esta victimización ha sido invisibilizada, gracias a la violencia estructural, donde no se cuenta con las herramientas óptimas para dar cuenta de cifras reales y son muy pocas las personas que logran ser registradas en el Registro Único de Víctimas (RUV) y acceder a los beneficios correspondientes. Además de la configuración de los roles por parte de las mujeres en el desplazamiento forzado, se ven expuestas a otra clase de afectaciones. Es usual que se asuman a sí mismas como una carga o un problema para los demás, afectando su salud mental y corporal, además de las relaciones interpersonales que sostenga bien sea como su familia o amigos.

“La mujer desplazada suele cargar con las derivaciones biopsicosociales de una triple vulnerabilidad: sexual, material y psicosomática, que se vincula a otra división más peyorativa, es decir, a la construcción del ser vulnerable por el hecho de ser mujer (género), negra/india/mestiza (etnia) y desplazada (condición)” (Andrade J., Barranco L., Jiménez L., Redondo M. y Rodríguez L., 2017, p. 295).

Al hacer referencia a la violencia sexual sufrida por las mujeres en el marco del conflicto armado, se puede decir que esta práctica se ha asumido como una herramienta de guerra, en cuanto deja claro un ejercicio de poder donde la mujer representa a la población civil que está sometida a las dinámicas establecidas por los grupos armados legales e ilegales del país.

El abuso sexual se presenta de diferentes formas entre las que encontramos: uso de métodos de planificación forzada, esclavitud sexual, acceso carnal violento, desnudez forzada. Estos son implementados como castigo a múltiples conductas que van en contra de los principios y normatividad instaurada por el grupo armado en control, por ejemplo, el lesbianismo, el uso de prendas de vestir como escotes o faldas, etc. Aquellos que tienen el poder envían mensajes de intimidación y miedo a las comunidades por medio de estas victimizaciones. La violación sexual, implementada como un arma de guerra, busca la afectación del bando contrario, atacando desde su raíz: el útero de sus mujeres bien sea haciendo que trajeran al mundo miembros del enemigo, o inhabilitando su participación dentro de contexto al haber sido accedidas por el bando contrario. (Turshen, citado por Cortés, 2014, p. 69)

Dentro de estas dinámicas de poder se presenta también que los cuerpos femeninos sean manipulados por medio de la regulación de su sexualidad, donde sus embarazos y la interrupción de los mismos sean controlados. Además, dentro esta misma línea, se evidencia cómo el embarazo forzado es una herramienta implementada como regulador de la reproducción social de la ideología bélica que se está instaurando, por medio del nacimiento de los hijos que están pariendo para “la causa”, siendo esta última cambiante dependiendo del grupo armado (Andrade, et al. 2017). “(...) en los escenarios de conflicto el cuerpo de muchas mujeres es tomado como instrumento de guerra, siendo abusado por diversos actores que lo toman como objeto de libre uso e intercambio.” (Villegas, citado por Andrade, et al. 2007, p. 296).

Por otro lado, se encuentra la violencia que tiene como fin hacerlas objeto constante de pautas de control social en poblaciones o territorios controlados por grupos armados ilegales, donde por medio de amenazas de victimizaciones y ya victimizaciones ejecutadas, logran regular conductas de las poblaciones, haciendo que estas actúen de manera provechosa para los mismos grupos armados; la herramienta principal de regulación es el miedo (Camacho & Ucrós, 2009).

También existen otra clase de victimizaciones sufridas por las mujeres, como lo señalan Andrade, et al. (2007), dentro de las que encontramos el reclutamiento forzado, principalmente para la explotación sexual y para la prestación de servicios domésticos como la cocina. La desaparición forzada, muchas veces respuesta al rol que como lideresas intentan asumir en su contexto al ser concebidas por los actores armados como una amenaza; entonces instauran miedo en ellas buscando disminuir e incluso extinguir los comportamientos amenazantes que están teniendo, haciendo que por medio del miedo su conducta cambie; y aquellas que no modifican sus conductas se vuelven un objetivo de victimizaciones aún más vulnerables por la figura de poder que representan y el mensaje de intimidación que llega directamente a la comunidad (Villegas, citado por Andrade, et al. 2007)

“Las mujeres víctimas de la guerra, son coartadas de su posibilidad de expresión bajo la amenaza del desplazamiento, la tortura y la desaparición forzosa, motivo por el cual ellas silencian sus protestas y ejercen liderazgos camuflados bajo otras figuras de poder en la comunidad.” (Villegas, citado por Andrade J., et al. 2007, p. 292)

De acuerdo a lo anterior, las victimizaciones sufridas por las mujeres por lo general se presentan de manera simultánea, por ejemplo, una mujer que ha sido violentada sexualmente, además se ve enfrentada a múltiples amenazas que le advierten sobre el peligro que corre su vida si permanece en el territorio, viéndose obligada a desplazarse y a enfrentar todas estas victimizaciones que vienen de la mano del desplazamiento, que como se presentó anteriormente son múltiples. Es por esto, que estas victimizaciones no deben asumirse de manera aislada sino como parte de un contexto victimizador que facilita las condiciones de miedo y control social.

Por otro lado, dentro del contexto del conflicto armado colombiano, están también las mujeres que han hecho parte de las filas, mujeres que bien han empuñado un arma o se han visto obligadas a hacerlo como consecuencia del reclutamiento forzado. La participación de las mismas dentro de los grupos armados ilegales se ha visto influenciada por tres posturas: El análisis de las representaciones de los desmovilizados aquí presentadas, nos llevan a considerar al menos tres dimensiones que tuvo el cuerpo de la mujer combatiente: como arma de guerra, como objeto de afecto y como objeto de disfrute, categorías propuestas por Jiménez en su texto *Las mujeres imaginadas de la guerra. Narraciones de excombatientes paramilitares sobre las mujeres y el conflicto armado* (2009), donde señala además que de concepción de las mujeres al interior de las filas sugiere que la participación de las mujeres dentro del grupo paramilitar se da como objetos politizados:

“es decir sobre los que se inscriben una serie de disposiciones políticas en referencia al manejo de sus cuerpos y a la relación con los cuerpos de otros, ambos en el marco de un sistema de reconocimientos de inclusiones y exclusiones que deriva del discurso militarista y del monopolio del sistema de fuerzas como medio de intervención política.” (López, 2009, p. 96).

Las mujeres que pertenecen a grupos armados ilegales se ven enfrentadas a una serie de estigmatizaciones al interior de las mismas. Algunas de estas regularán los roles que ellas terminarán desempeñando dentro del grupo armado; estos por lo general relacionados al cuidado de los otros y trabajos vinculados con acciones de inteligencia, o si por el contrario la mujer quisiera desempeñarse desde un rol diferente a los mencionados, debería suprimir de sí ciertas características que la harán percibir como débil o no apta para la guerra:

“En este universo de identidades masculinizadas, la lógica de guerra opera en términos de un sistema de fuerzas -tanto en lo discursivo como en la práctica, como desde lo militar y lo político- que funciona simbólicamente en la comprensión binaria del universo social: arriba/abajo, fuerte/débil, hombre/mujer. Allí lo femenino, encarnado en la figura de la mujer, representa todo lo “no masculino”, es decir, todo lo que no debía estar en el combatiente: los sentimientos, los afectos, las pasiones, lo pasivo, lo peligroso, el desorden y lo “mal hecho”. (López, M., 2009, p. 93).

El arte de lo real

El cine es una manera de representar la realidad. Diferentes autores han creado un debate alrededor de lo que se constituye como cine. André Bazin, filósofo y crítico cinematográfico, considera que el cine es “el arte de lo real” y coincide con Marcel Martin, crítico y escritor de cine francés, al considerarlo como un lenguaje (Martin, 2002).

Martin (2002), plantea que el cine tiene múltiples características que lo configuran como fenómeno social, y en esta medida se entiende como un arte susceptible frente a un contexto social, político y económico. Lo concibe desde la fragilidad, por su carácter material, su vulnerabilidad en relación al tiempo y por la manipulación a la que está expuesto en las dinámicas mercantiles; desde la futilidad ya que precede a las demás artes, es comúnmente considerado como un medio ordinario de entretenimiento, en el que cualquiera puede juzgar y porque nace de “una vulgar técnica de reproducción mecánica de la realidad” (p.18). Por último, es facilidad porque:

“(…) se suele presentar con apariencia de melodrama, de erotismo o de violencia; porque en gran parte de su producción consagra el triunfo del disparate; porque en manos de las potencias del dinero que lo dominan es un instrumento de embrutecimiento, "fábrica de sueños" (Hya Ehrenbourg), "río fugaz que desbobina con profusión kilómetros de opio óptico" (Audiberti)” (Martin, 2002, p.18).

Por otro lado, además de ser arte, lenguaje e industria, el cine es una propuesta abierta a interpretación, ya que los elementos que se muestran en la pantalla apelan a la metáfora, por lo que se puede afirmar que “toda imagen implica más que explica” (Martin, 2002, p.102). Entendiendo que el cine nace en un contexto moldeado por variables socioculturales, resulta imposible desligarlo como producto de dichas condiciones. En este orden de ideas, Simón Puerta afirma que:

“el cine es patrimonial: en él se contienen fragmentos de la memoria histórica, evidencias de los vencedores y los vencidos, de la pugna entre la libertad y la dominación, entre mito e

ilustración. En él se apiñan escombros de lo que fuimos y que solo podemos intentar mantener en el recuerdo” (Puerta, 2015, p.13).

Del cine en Colombia

Se considera importante realizar una revisión cronológica que permita situar las diferentes transformaciones que ha experimentado el cine desde su llegada al país. Éstas han estado sujetas a factores como la industria, la producción y el consumo, factores que se instalan en un contexto con unas variables culturales, económicas y políticas que lo atraviesan e interpelan. Los primeros registros de los cuales existe documentación trae a los hermanos Di Doménico provenientes de Italia, a los Acevedo cineastas colombianos y a Máximo Calvo proveniente de España, como los primeros productores fílmicos en Colombia. Películas como *María* (1922), *Aura o Las Violetas* (1924) y *Bajo el Cielo Antioqueño* (1925) son productos cinematográficos representativos de la época (Chaparro, 2016).

El cine no quedó aislado de las lógicas de industrialización y modernización a finales del siglo XIX. Su llegada a Colombia no se dio como una nueva forma de representación artística, sino más bien como otra manera de hacer negocios. Para establecer la llegada del cine a Colombia, se debe tener en cuenta que el material que podría aclarar las dudas sobre esos años es escaso, por la pérdida y descuido que se tuvo del mismo (Suárez, 2010).

La llegada del cine a Colombia se da en 1897 en Panamá y posteriormente es difundido en Barranquilla por el empresario Ernesto Vieco. Por su parte en Medellín se tiene acceso a ese tipo de espectáculo en 1898; sin embargo, dado a que se da en paralelo con La Guerra de los Mil Días, hubo dificultades con su distribución y comercio. Con el objetivo de hacer un breve recuento histórico, se ha decidido dividir la historia del cine en Colombia en cinco períodos que permiten advertir los hitos históricos de la industria colombiana cinematográfica, y que se reflejan en el cambio de discursos y paradigmas en las producciones. Siendo así, los periodos establecidos son: 1915-1930, 1931-1950, 1951-1970, 1971-1990 y por último de 1991 hasta la actualidad.

1915-1930:

Esta época se caracteriza por lo que Osorio denomina como: “esporádicos largometrajes que siempre apelaron al melodrama o al folclorismo, que si bien podían tener relación con la realidad, definitivamente no eran realistas” (Osorio, 2010, p. 11). Estas películas, contenían imágenes de paisajes rurales, utilizaban recursos musicales y en múltiples ocasiones eran inspiradas en libros y novelas. La primera producción, *El Drama del 15 de octubre* (1915), realizada por los hermanos Di Domenico, relata la historia del asesinato de Rafael Uribe Uribe. Sin embargo, esta producción no recibió una acogida grata por parte de los familiares del general y tuvo un atentado en una de sus funciones (Chaparro, 2016). Dado lo anterior, la poca acogida y los actos evidentes de rechazo, *El Drama del 15 de octubre* representa, según López Díaz, el hecho que condujo a la futura negativa de realizar producciones que se centraran en conflictos sociales y políticos del contexto colombiano (López, 2006). Esta idea, además, está sustentada en la relación existente entre los productos y su consumo, entendiéndose que no es posible la consolidación de una industria si existe un rechazo general por parte del público (Puerta, 2015). Los Di Domenico, realizaron posteriormente películas como *Aura o las Violetas* (1924) y *Como los muertos* (1925), que se caracterizaron principalmente por ser dramas románticos. Otras producciones como *Alma provinciana* (1926), realizada por Félix Joaquín Rodríguez, muestra un panorama de amores prohibidos e interacciones entre lo rural y lo urbano (Chaparro, 2016).

Después del rechazo del *Drama del 15 de octubre* (1915), *Garras de Oro* (1926), de P.P Jambrina, sufrió una de las censuras más representativas de esta época. El film hace referencia a la pérdida de Panamá y al proceso histórico en el que Colombia cede ante los intereses norteamericanos, centrados en una idea de desarrollo económico. La película supera las dinámicas de producción que están sujetas a la acogida del público y su comercialización, convirtiéndose en una herramienta de denuncia y resistencia frente a un periodo de la historia que no podía ser relegado al silencio o al olvido. En este sentido, mientras la unidad nacional se centraba en representar la «colombianidad», *Garras de Oro* mostraba cómo esa identidad estaba siendo configurada por eventos sociales y políticos que permanecían bajo unas lógicas de silenciamiento, fruto de unas narrativas producidas desde un discurso de historia oficial. Siendo así, la película como producto, se reafirma en su intención concreta de no permanecer como una película más que se sume a construir esa

anhelada unidad nacional, funcional a unos parámetros de modernización, y recuerda desde el inicio su interés por sentar una posición diferente al declarar: “Cine-novela para defender del olvido un precioso episodio de la historia contemporánea, que hubo la fortuna de ser piedra inicial contra uno que despedazó nuestro escudo y abatió nuestras águilas” (Puerta, 2015, p. 88).

Como se evidenció con anterioridad, este periodo estuvo caracterizado por un contenido centrado en la propaganda, el melodrama y el romanticismo. Adicionalmente, se mostró un interés por retratar el contraste entre lo urbano y lo rural y que las condiciones de distribución estaban fuertemente encaminadas a permitir únicamente, aquellas producciones que representaran “adecuadamente” al país. Producciones como *Bajo el cielo antioqueño* (1925) retratan fielmente los valores bajo los que se ceñía la patria: el capital, el valor del trabajo, la religión y la familia, la hegemonía como guía, y la idea de progreso (Puerta, 2015).

Ya en 1927 se crea Cine Colombia, empresa de distribución y exhibición de películas, quienes compran la empresa a los hermanos Di Domenico que ostentaban el manejo de las producciones hasta el momento. Con esto, se crea un receso importante en la producción de películas durante los primeros años de la siguiente década (Puerta, 2015).

1931-1950

Esta época está caracterizada por la modificación del rol de los medios de comunicación, entre ellos, el cine, por las políticas creadas por el gobierno liberal. Además de ser una época en la que se vivencia una gran migración de población rural a la ciudad, que representa la inserción de un nuevo actor dentro de las dinámicas industriales. Adicionalmente, en esta época nace la ley 9 de 1942: “primera ley que promueve y protege la industria cinematográfica del país” (Puerta, 2015, p.94). Sin embargo, las temáticas manejadas en las producciones de aquellos años no planteaban contenidos diferentes a los que se manejaban en las décadas anteriores, apelando constantemente a la comedia y al drama, con diferencias técnicas como el sonido. Esto evidenciado en producciones como *Allá en el trapiche* (1943) creada por Roberto Saa Silva, y *Golpe de gracia* (1944), de Emilio Álvarez Correa (Puerta, 2015).

Asimismo, se registran películas como *Colombia victoriosa* (1933) de Álvaro y Gonzalo Acevedo, que narra los acontecimientos de la guerra colombo-peruana. En ella se muestran detalles del día a día de los soldados, a manera de documental. Esta película es la última película silente de la época, y nace por intereses institucionales. Después de *Colombia victoriosa*, pasa una década entera para la producción de una nueva película, y, es así como surge *Flores del valle* (1941). Fue la primera película parlante en Colombia. Esta se desarrolla en Cali y fue realizada por el director Máximo Calvo Olmedo, quien narra la historia de una joven que se muda a Cali, mostrando el contraste entre lo rural y lo urbano, ya que la película destaca por su intención de capturar en imágenes una Cali moderna. Esta película tuvo dificultades en su distribución, debido a los criterios que se manejaban por parte de las empresas que promovían las producciones cinematográficas en el país (Díaz, 2015).

A pesar de las semejanzas con la década anterior, este periodo plantea la inserción de un nuevo actor social, que, sin tener un espacio para ampliar las miradas desde diferentes sectores sociales, se introducen con el objetivo de asegurar la creación de una identidad nacional, en palabras de Puerta:

“capitalizar la identidad nacional” pero dándole un lugar a las narrativas del sujeto popular. Este cine propiciaría un consumo simbólico compartido, que permitiría un reconocimiento colectivo, el cual, sin embargo, no fue igual para los diversos grupos que conforman la comunidad imaginada¹, sino que, como veremos en los noticieros y en los melodramas cómicos y musicales, las distinciones de poder se sostendrán y encontrarán nuevas formas de reproducirse y articularse con el contexto sociopolítico.” (Puerta, 2015, p. 94).

1951-1970

A partir de la mitad del siglo xx se empieza a ver una ruptura frente a lo que se decide mostrar y la manera en que se muestra. Nuevos tonos narrativos conducen las producciones en las que la violencia del país viene a ser el eje central y los actores que

¹ Comunidad imaginada es un término creado por Anderson Benedict y hace referencia a que “la nación es imaginada porque físicamente los miembros de este grupo establecido no se conocerán todos entre ellos, pero prevalecerá en la mente de cada uno la imagen de su comunión”.

hacen parte de ella, no son retratados de manera hasta ahora usadas: melodramáticas, cómicas o promoviendo posturas moralistas (Puerta, 2015). De acuerdo con esto, producciones como *Colombia linda* (1955) y el *Milagro de la sal* (1958) —que será abordada posteriormente— empiezan por crear esos nuevos relatos, que enfrentan al espectador con su propia realidad. *Colombia linda* fue dirigida por Camilo Correa Restrepo quien “agobiado por el folclorismo y la ansiedad de producir cine en Colombia, a pesar de las condiciones -y los resultados- adversos” (Chaparro, 2016, p. 57) crea la historia de un joven que viene del extranjero y mira con recelo lo nacional. Sus amigos hacen una apuesta en la que le demostrarán que Colombia cuenta con suficientes cualidades para realizar una buena película (Proimágenes, s.f). Este largometraje no tuvo una aceptación por parte del público y generó bastantes críticas, hasta el punto de llevarla a la bancarrota y al abandono. Como afirma Chaparro “La cinta se redujo a la memoria de una producción que ilustra los riesgos de hacer realidad el espejismo de una película” (Chaparro, 2016, p. 57). En esa medida, esta producción puede ser una metáfora de la dinámica en la que Colombia, en su ejercicio por buscar una identidad nacional, se vincula con identidades prestadas, que de manera irónica la alejan de la posibilidad de formar una identidad propia.

El español José María Arzuaga crea dos películas relevantes para la década de los 60: *Raíces de piedra* (1963) y *Pasado el meridiano* (1966). Según Oswaldo Osorio, Arzuaga es “(...) gran admirador del cine y de los principios del neorrealismo italiano², por eso estos dos filmes son su apuesta por dar cuenta de este país desde el punto de vista de los marginales y hacerlo comprometido con la reflexión y la denuncia de su adversa realidad” (Osorio, 2014). *Pasado el meridiano* relata la historia de un ascensorista de una agencia de publicidad, que debe pedir permiso a su jefe para ir al funeral de su madre. En la cinta, se intenta plasmar la diferencia existente entre personas pertenecientes a distintos sectores sociales y a las que se le atribuyen diversos valores (Osorio, 2014).

² Movimiento que nace en la Italia de la postguerra y que propone plasmar la vida cotidiana, no solo en los personajes, sino en la imagen y en la historia (Nichols, 1991). “El neorrealismo reconstruye la forma de la experiencia subjetiva y nuestras propias tentativas vacilantes de dar forma narrativa a nuestras vidas” (Nichols, 1991, p. 222).

El río de las tumbas (1965) fue realizada en el pueblo Villavieja, cerca de Marquetalia. Narra la historia de unos campesinos que viven junto a un río, río que no solo representa el sustento de la vida agraria, sino el lugar en donde desaparecen los cadáveres de la violencia impune. La producción se realizó por Julio Luzardo, en la época en que el movimiento de las FARC iba creciendo cada vez más (Durán, 2014).

“Cada uno de los personajes se articula en un sistema social propicio a la inercia y a los rencores: el alcalde indiferente con la población, el cura que predica el odio hacia el alcalde, el policía que prefiere dejar que el río se lleve los muertos a otro pueblo, el vago que negocia su silencio por un aguardiente... En su egoísmo, cada uno de los personajes no hace otra cosa que proteger sus propios intereses” (Duran, 2014).

Por último, en esta época, teniendo en cuenta el surgimiento de la violencia guerrillera, resaltan películas como *El hermano Caín* (1962) de Mario López, *Esta fue mi vereda* (1960) de Gonzalo Cano Rodríguez y la ya mencionada, *El río de las tumbas* (1965).

1971-1990

Esta etapa está caracterizada por la aparición de un sujeto trabajador que vive en condiciones de explotación. A diferencia de las épocas anteriores, este sujeto no aparece como un otro en contraposición de las clases dominantes, sino como múltiples sujetos que permiten crear narrativas fílmicas, en donde se abarca la violencia como un fenómeno que permea de formas diversas los escenarios sociales (Puerta, 2015).

Lo anterior se hace evidente en *Chircales* (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Es un documental que refleja la explotación y las condiciones en las que son sometidos los obreros en la producción de ladrillo al sur de Bogotá. Los realizadores estuvieron cinco años recopilando información para su documental, “descubrieron a sus personajes en su cotidianidad brutal, en la condición inhumana que los sumerge en el barro, en los sueños y en las fantasías que sirven de escape a una realidad asfixiante” (Chaparro, 2016).

Sin embargo, a pesar de producciones como la anterior, en la década de los 70 predominaron películas con contenido relacionado a la comedia y a la interacción de los diferentes sectores sociales, fenómeno que se extiende hasta la actualidad. Esto se ve reflejado en producciones como: *Aura o las violetas* (1974), *Mamagay* (1977) y *El taxista millonario* (1979).

En este orden de ideas, *El taxista millonario* o *Aura o las violetas* de Gustavo Nieto Roa, son ejemplares de lo mencionado anteriormente. La segunda fue creada en 1974 y se centra en la historia de una joven obligada a casarse con un hombre mayor por fines económicos. Luzardo afirma que en el lanzamiento se pretendía que esta película tuviera tanto éxito en taquilla como *María* (1922); es por esto que declara que Nieto “lanza la filmación con bombos y platillos anunciando a los cuatro vientos que se va hacer “la primera película colombiana” y hace un concurso para escoger a la actriz principal, digno de LA PATRIA BOBA” (Chaparro, 2016, p. 75). Por otro lado, *Mamagay* (1977), creada por Jorge Gaitán Gómez, es una comedia que busca retratar las dinámicas de poder a través de la historia de un albañil que se gana la lotería, por lo que empieza a haber un despliegue alrededor de él, centrado en intereses por parte de políticos y personas de dinero (Proimágenes Colombia, s.f). Chaparro expone respecto al director que “su perspectiva del melodrama y su convencimiento del facilismo que empobrece al público colombiano lo convierte en un director netamente mercantil, que explota lo que define de manera tendenciosa como «el sentir del pueblo»” (Chaparro, 2016, p. 77).

Según Osorio la década con mayor producción cinematográfica fue la de los años 80 —seis producciones anuales aproximadamente—, que coincide con la consolidación de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), que pretendía apoyar la industria del cine en el país. Sin embargo, esta compañía estuvo relacionada fuertemente con la censura, que a su vez generó la autocensura de los directores, para evitar que su película cayera en estas dinámicas. Además de su desconocimiento respecto a las etapas de distribución y promoción de las películas, para las cuales no hubo recursos, evitaba que se le diera una continuidad al trabajo de los productores. En estos años se dieron producciones como *La abuela* (1981), *Canaguaro* (1981), *Pura Sangre* (1982), *La virgen y el fotógrafo* (1983), *Pepos* (1983), *Cóndores no entierran todos los días* (1984), *Tiempo de morir* (1985), *Pisingaña* (1986), *El embajador de la India* (1987) y *Técnicas de duelo* (1988).

Canaguaro (1981) es una película de Dunav Kusmanich que se desarrolla en el contexto de violencia bipartidista. *Canaguaro* es un líder guerrillero, que ha experimentado en carne propia la violencia. Ha sido calificada como “un fragmento de la historia que nos habla sobre los espectros, las traiciones y los desencuentros políticos de un país sometido

por su violencia” (Chaparro, 2016, p. 89). *Pura sangre* (1982) de Luis Ospina está inspirada en el mito popular del vampiro, se centra en la historia de un hombre que necesita transfusiones sanguíneas para sobrevivir. Para esto, el hijo del protagonista conforma un grupo para cazar jóvenes (Chaparro, 2016). Por otro lado, *Pepos* (1983) de Jorge Aldana, es una película que retrata las dinámicas de aquellas personas que consumen tranquilizantes o son fármaco dependientes y que en la jerga citadina de Colombia son llamados “pepos”. La película hace referencia a jóvenes inmersos en este contexto, sus experiencias y cotidianidades. “Hablar de *Pepos* es hablar de aquella fauna citadina que vivía el desenfreno como se podía, justo en una década donde había falencias culturales y donde la represión estaba a la orden del día” (Plata, 2016).

Cóndores no entierran todos los días (1984) de Francisco Norden retrata la lucha entre liberales y conservadores, siendo una obra emblemática que da cuenta de la violencia bipartidista que sufrió el país (Afanador, 2014). Chaparro (2016) afirma que “Norden no solo creó un personaje inverosímil dentro de un realismo perfectamente concebido para dar el reflejo de una atmósfera de temor, sino que hizo de su película un verdadero cuadro de provincia, sometido a las leyes ineluctables de una tragedia colectiva” (p.100).

Pisingaña (1986) de Leopoldo Pinzón retrata la violencia rural a través de la historia de una mujer que es desplazada por la violencia. Esta producción fue revisada por FOCINE y el Ministerio de Comunicaciones ya que consideraban que esta era una representación hostil de la realidad colombiana. Su guionista explicó a los organismos que “la realidad que la película contaba [...] era amarga no a causa de quienes la relatábamos sino a pesar nuestro, pero no podíamos eludirla si actuábamos con honradez” (Chaparro, 2016, p.101). Por último, *Técnicas de duelo* (1988) de Sergio Cabrera, es una película que muestra una disputa entre dos amigos por el amor de una mujer (Proimágenes Colombia, s.f). Esta película “reúne a los fantasmas del poder, la violencia y la tragicomedia que surge de ese vocablo asombroso y desconcertante, Colombia” (Chaparro, 2016, p. 121).

1991- Actualidad

A partir de los 90 se acaba FOCINE, que dejó un gran número de producciones, directores y productores que habían tenido la oportunidad de formarse en el oficio. Sin

embargo, muchas de ellas no fueron difundidas y por tanto conocidas por el público, condenándose al olvido (Osorio, 2010). En este periodo, empieza a darse una mayor cantidad de producciones que dan continuidad a las vertientes que se han mencionado anteriormente. Por una parte, películas melodramáticas que usan la comedia como recurso principal.

Lo anterior evidenciado en películas como *Diástole y sístole* (1999) de Harold Trompetero, donde se narra una serie de historias de encuentros y desencuentros en el ámbito del amor (Chaparro 2016), *Soplo de vida* (1999) de Luis Ospina, que retoma un formato narrativo clásico, el cine negro, combinando elementos de amor, desamor y crimen. *La pena máxima* (2001) de Jorge Echeverri que recurre a la ironía, relata la historia de un hombre que se propone hacer lo imposible con el propósito de asistir a un partido de fútbol (Proimágenes Colombia, s.f). El nombre de esta producción, según Chaparro, “sugiere el penalti permanente en el que nos sitúa nuestro sentido de patria cuando se reduce a una cancha (...)” (Chaparro, 2016, p.166). Ésta anterior fue producida por Dago García, quién además ha producido algunas películas como *El carro* (2003), *Mi gente linda, mi gente bella* (2012) y su cuota de *El paseo* (2010, 2012, 2013 y 2016) (Arango, 2017).

En este sentido, algunas de las producciones que manejan temáticas similares son: *La nave de los sueños* (1996), *Ilona llega con la lluvia* (1996), *La deuda* (1996), *El último carnaval* (1998), *Golpe de estadio* (1998), *Es mejor ser rico que pobre* (1999), *Los niños invisibles* (2001), *El carro* (2003) *La historia del baúl rosado* (2005) *El colombiano dream* (2006), *Un tigre de papel* (2007), *Karen llora en un bus* (2011) y *Colombia magia salvaje* (2015) (Chaparro, 2016).

Por otro lado, la filmografía que se ha hecho desde la década de los 90, que ha girado en torno a la violencia en Colombia, ha sido mucho más numerosa. Algunas películas que representan estas temáticas son *Rodrigo D no futuro* (1990) y *la vendedora de rosas* (1998) realizadas por Víctor Gaviria, que plasman en la pantalla las vidas de personajes que se tambalean entre situaciones trágicas y difíciles, y afrontan problemáticas que aquejan los sectores más vulnerables de la sociedad. Chaparro retoma a Cesar Montoya quien dice sobre *La vendedora de rosas*: “Un cine que abra la posibilidad de conocernos a nosotros mismos, de no estigmatizar, de crear. Se puede decir que es un cine humanamente

más comprometido con nuestra propia comunidad” (Chaparro, 2016, p. 124). Así mismo, *Edipo Alcalde* (1996) de Jorge Alí Triana, producción que contó con el trabajo de Gabriel García Márquez en el argumento, y en un tono fantástico y retomando a Sófocles, teatralmente muestra un ámbito violento (Chaparro, 2016). *La virgen de los sicarios* (2000) de Barbet Schroeder, se desarrolla alrededor de dos personajes, un joven sicario de 16 años y un escritor, que se enamora de él al volver a Medellín después de 30 años (Proimágenes Colombia, s.f). Dice Chaparro (2016): “sombria e inquietante, *La virgen de los sicarios*, es una semblanza de la religión y la muerte en una geografía donde no hay superstición capaz de reconfortar plenamente la conciencia ante la brutalidad cotidiana” (p. 165). *La primera noche* (2003), de Luis Alberto Restrepo narra la historia de una familia que es desplazada por en conflicto armado y debe ir a una ciudad desconocida a la que debe enfrentarse (Proimágenes Colombia, s.f): “La historia comunal de un país, desde la perspectiva de sus protagonistas, hace de la tragedia un pretexto de un relato sobre los conflictos de nuestra violencia reciente (...)” (Chaparro, 2016, p. 172). *Los colores de la montaña* (2011) de Carlos César Arbeláez retrata la vida cotidiana de una vereda colombiana por medio de la historia de tres niños. *Chocó* (2012) de Jhonny Hendrix, que vislumbra por medio de una joven desplazada llamada Chocó, la violencia y las características de una región olvidada y consumida por el conflicto. Chaparro la define como “una película femenina en un entorno masculino” (Chaparro, 2015, p.230). Y por último, *Mateo* (2014) de María Gamboa que plantea a través de la historia de un joven, los dilemas emocionales y éticos por los que se puede atravesar en un contexto de violencia. A su vez, inserta el teatro como herramienta para la emergencia de nuevos sentidos, “un dilema, resuelto con dificultad por su madre y por la visión femenina de María Gamboa para evidenciar a través de las mujeres una forma del coraje” (Chaparro, 2015, p.226)

De acuerdo con lo anterior, otras producciones vinculadas al intento por representar la violencia han sido: *Confesiones a Laura* (1990), *La estrategia del caracol* (1993), *La gente de la Universal* (1994), *La virgen de los sicarios* (2000), *La sombra del caminante* (2004), *El colombiano dream* (2006), *PVC-1* (2007), *Perro come perro* (2008), *La sangre y la lluvia* (2009), *Retratos de un mar de mentiras* (2010), *El vuelco del cangrejo* (2010), *La sirga* (2012), *La tierra y la sombra* (2015), *Alias maría* (2015) (Chaparro, 2016).

¿Cine Colombiano?

En este contexto resulta pertinente preguntarse por la posible existencia de un cine nacional, ¿existe el cine colombiano? Algunos autores ya han ido tejiendo un debate al respecto. Es así como Zuluaga en su libro *Cine Colombiano: Cánones y discursos dominantes* (2011) afirma que “el cine nacional más que un corpus de películas o una identidad trascendente e inmutable, es una categoría discursiva con significados cambiantes” (Zuluaga, 2011, p. 24). En este sentido, pareciera que el cine colombiano no se ha logrado constituir dentro de unas dinámicas estables o identitarias; lo anterior reflejado en la ausencia histórica de un diálogo que permitiera generar un debate que posibilite la emergencia de un cine nacional entre los diferentes actores involucrados en la producción fílmica del país.

Ahora, asumiendo el cine como un fenómeno inmerso en las dinámicas sociales y como una herramienta artística que de alguna manera permite plasmar la realidad, resulta importante plantear cómo el cine ha dado cuenta, o no, de esto último en Colombia. El neorrealismo italiano trajo consigo a Latinoamérica la necesidad de hablar de las problemáticas y la cotidianidad de la población, convirtiéndolas en insumos para las producciones cinematográficas. Lo anterior se hace evidente desde 1958 con producciones colombianas como *El milagro de sal* (1958) de Luis Moya Sarmiento y *Raíces de piedra* (1961) de José María Arzuaga (Osorio, 2010).

La primera se desarrolla en Cartagena y narra un romance que está envuelto en un contexto en el que se retratan las condiciones en las que vivían los trabajadores en las mineras de sal (Proimágenes Colombia, s.f.). Esta película no fue aprobada por el ministerio de comunicaciones pues consideraba que no era funcional para la propaganda turística, así como tampoco daba cuenta de la “realidad del país” (Chaparro, 2016). Por otro lado, *Raíces de piedra* se desarrolla en un barrio de fabricantes de ladrillo, en el que convive una familia y un vecino dedicado al robo callejero. Viven en una de las zonas más deprimentes de Bogotá y hacen evidente, de manera explícita, problemáticas sociales al querer acceder a otras zonas de Bogotá (Proimágenes Colombia, s.f.). Mauricio Durán Castro en su artículo “*La crítica en busca de la imagen del hombre colombiano*” (2014), retoma a Andrés Caicedo, quien rescata de *Raíces de piedra*, “(...) su inusual valor en el

contexto nacional, y lamenta la poca influencia que puedan tener una década después de realizadas y que hayan sido injustamente censuradas” (Durán, 2014).

En este sentido, las producciones que se realizaron desde finales de la década de los 60 empiezan a vislumbrar lo que más adelante podría ser interpretado como un tipo de identidad nacional, caracterizada por la identificación de personajes que están en constante interacción con su contexto político y social. Es por esto que podría decirse que desde esta época se puede ver al cine aproximándose, con pasos más apresurados, a la realidad. Cuando el cine tiene como función reflejar al espectador y permitirle verse, al mismo tiempo crea un ejercicio de metamirada en el que posibilita un escenario de reflexión y de creación de nuevas perspectivas, como afirma Gillo Pontecorvo: “Un país sin cine es como una casa sin espejos” (Pontecorvo, citado por Osorio, 2010, p.7).

Siendo así, el psicólogo y reconocido cineasta Víctor Gaviria propone que el cine puede ser asumido como una herramienta para procesar la realidad y dotar de sentido a los hechos, personajes y situaciones que confluyen en el entramado social. Alejándose de las dinámicas de naturalización de los medios de comunicación, que con automatismo, dan a conocer una serie de noticias que no van más allá de los hechos (Osorio, 2010). El cine, entonces, permitiría salir del adormecimiento al que suele inducir los medios de comunicación, porque si bien el cine no puede transformar nada, dice Jorge Alí Triana: “puede mover una pequeña fibra en la conciencia y en los sentimientos de gente” (Triana, citado por Osorio, 2010, p.14).

Conflicto armado a través del lente

Ante un escenario como el planteado con anterioridad, surgen cuestionamientos respecto al rol del cine frente a lo que genera como producto. La realidad colombiana, entendida como un escenario complejo en donde confluyen múltiples variables que configuran las dinámicas cotidianas, se convierte en un contexto que demanda constantemente múltiples interpretaciones que, para el caso particular, se pueden ver reflejadas en el cine.

Osorio (2010) propone una mirada del cine a través de la división de tres periodos que han marcado la violencia en Colombia. El primero de ellos está centrado en el conflicto

bipartidista, el segundo hace referencia a la emergencia de grupos armados guerrilleros, y el tercero sería el resultado del periodo del narcotráfico y sicariato. Han sido varias las películas que han nacido producto del interés por dar cuenta de lo que estaba sucediendo en el país; sin embargo, cada producción fílmica se acerca de una manera particular. Algunas prefieren hacerlo a través del humor o la farsa, y otras intentan desentrañar las lógicas detrás de aquellas dinámicas de violencia. Lo anterior entendiendo que hay diferentes niveles de acercamiento al conflicto, que dependen de variables como el propósito y los discursos que manejan los productores, el presupuesto, las ideologías, las estrategias comerciales, entre otras (Osorio, 2010).

De acuerdo con lo anterior, esas múltiples posibilidades de aproximación a la realidad están mediadas por algún tipo de realismo³ con la que cada producción decide caracterizar su producto fílmico. Es así como se hacen evidentes películas que apelan a la alegoría como *Bolívar soy yo* (2002) de Jorge Alí Triana, al cine de género como *Perder es cuestión de método* (2004) de Sergio Cabrera, o al cine fantástico como *Yo soy otro* (2008) de Óscar Campo (Osorio, 2010). Estos “realismos” dan cuenta de las diferentes maneras con las que los cineastas han decidido retratar la violencia y que de alguna u otra forma, han sido las piezas que han ido configurando un intento de identidad nacional en el marco del cine.

Más allá de este múltiple marco de interpretaciones, se hace evidente un contexto que vislumbra un tipo de sobreexposición de la violencia, puesto que no todos los acercamientos que se han hecho a esta, tienen como objetivo darle un sentido crítico, responsable y comprometido al contenido que se maneja. Lo anterior da cuenta de un intento por utilizar un tipo de reflejo de la realidad como una estrategia comercial que responde a los intereses de la industria extranjera, y por tanto, deja a un lado el sentido y el

³ Oswaldo Osorio en su libro “*Realidad y Cine Colombiano*” (2010), plantea una categorización para el concepto de realidad: *El realismo* hace referencia a las herramientas de las que se hace uso para crear una ilusión de realidad. *Los realismos* son las maneras en las que la película asume e interpreta la realidad. Y *La realidad* sería aquella que está condicionada por los dos anteriores, y hace referencia a aquellos elementos como escenarios o personajes que recrean la realidad que se pretende mostrar (Osorio, 2010).

carácter personal que tiene el relatar una historia que ha sido construida por narrativas individuales y colectivas.

Lo anterior se ve reflejado en películas como *María llena eres de gracia* (2004) de Joshua Marston, *Karmma* (2006) de Orlando Pardo y *Soñar no cuesta nada* (2006) de Rodrigo Triana. Han surgido varias críticas respecto al tipo de aproximación que se hace, por parte de este tipo de películas, a la realidad:

“Me permito especular que ese trauma nacional de fascinación por la violencia, camuflado, pero indeterrable, es, entre otras cosas, el resultado de un cine hecho desde una visión patriarcal y masculina. Un cine volcado al exterior, al acontecimiento estruendoso; focalización traumática disfrazada de compromiso con la realidad, procedimiento metonímico de enmascaramiento. En ese supuesto compromiso con la brutalidad de lo real, el cine nacional, ha olvidado ponerse del lado de las víctimas, de los débiles, ha desechado la perspectiva de lo íntimo, de lo femenino.” (Zuluaga, 2008).

Osorio (2010) expone que posiblemente el cine puede plantear análisis y reflexiones que aporten en la discusión del porqué del conflicto, sin embargo, esto requiere de un interés colectivo que implica la realización de múltiples producciones que nutran la discusión desde distintas miradas, y que, con un cuerpo de películas que le estén apostando a pensarse la realidad, se configure así un cine colombiano. Siguiendo esta idea, el cine, además de buscar reflejar la realidad podría indagar, a partir de la cotidianidad, aquellos factores que permiten la construcción de la misma. Teniendo en cuenta esto, Gaviria afirma sobre el campo cinematográfico:

“Es tratar de captar todas esas mentes y psiquis que son muy profundas, que retratan años de historias, de lo que cada uno piensa que es un logro o una frustración. No somos un país fácil, no pueden pedirnos a los cineastas que hagamos películas más fáciles de digerir. Yo, por mi parte, hago cine porque no quiero fragmentar lo cotidiano y no quiero no ver esta dolorosamente poética realidad” (Gaviria, s.f)

Realidades y discursos

Para empezar a tejer un marco de comprensión desde la psicología que aporte en la discusión alrededor de las categorías expuestas con anterioridad, se hablará de algunos autores que han planteado ciertas posturas que permiten abordar el tema propuesto, que si bien tienen ideas y posturas diferentes resulta importante y pertinente mostrar el recorrido epistemológico que han abordado.

En tanto se entiende el cine como lenguaje, se podría afirmar que cuenta con una intención comunicativa, Paul Watzlawick, psicólogo, sociólogo y filósofo ha sido uno de los principales que ha trabajado alrededor de la comunicación, por lo que ha sido importante rescatar su teoría sobre la comunicación humana. En ella, propuso cinco axiomas que permiten la comprensión de las diferentes aristas de la misma: 1. *La imposibilidad de no comunicar*, 2. *Los niveles de contenido y relaciones de la comunicación*, 3. *La puntuación de la secuencia de hecho*, 4. *Comunicación digital y analógica*, 5. *Interacción simétrica y complementaria*.

Siendo así, su primer axioma plantea que la conducta es la unidad de comunicación, entendiendo que no existe cosa contraria a la conducta, es imposible no comportarse y por ende, no comunicar. Teniendo en cuenta esto, los silencios y las omisiones son asumidos, a su vez, como mensajes sujetos a la interpretación y respuesta de los demás, asimismo condiciones como la intención, la conciencia y la eficacia no necesariamente le dan a un mensaje su carácter comunicativo. Esta relación está mediada, además, por las configuraciones subjetivas que hacen que, en ocasiones, el mensaje recibido difiera del emitido.

El segundo axioma plantea que existen dos planos de comunicación: el nivel de contenido y el nivel conativo. El contenido hace referencia a lo comunicable y lo conativo a la naturaleza de la relación existente entre las partes comunicantes. En palabras de Watzlawick “toda comunicación tiene un aspecto de contenido y un aspecto relacional tal es que el segundo clasifica el primero y es, por ende, una metacomunicación” (Watzlawick, 1985, p. 56).

El tercer axioma, la puntuación de la secuencia de hecho, se refiere a la manera en que se puntúa⁴ y organizan los hechos de la conducta, “desde el punto de vista cultural, compartimos muchas convenciones de puntuación que, si bien no son ni más ni menos

⁴ Según Watzlawick, la puntuación organiza los hechos de la conducta y, por ende, resulta vital para las interacciones en marcha. En esta medida la puntuación es la descripción que se hace de las distinciones.

precisas que otras visiones de los mismos hechos sirven para reconocer secuencias de interacción comunes e importantes.” (Watzlawick, 1985, p. 57).

El cuarto axioma, explica que la comunicación digital es lo que se dice, apelando a un componente sintáctico, mientras que la comunicación analógica hace referencia a la forma en que se dice, apelando a una dimensión semántica. En ese sentido “cabe suponer que el aspecto relativo al contenido se transmite en forma digital, mientras que el aspecto relativo a la relación es de naturaleza predominantemente analógica” (Watzlawick, 1985, p. 65)

Finalmente, el quinto axioma, indica los intercambios comunicacionales a través de la interacción simétrica y complementaria. La primera refiriéndose a la tendencia a regular la reciprocidad, planteando relaciones basadas en la igualdad; mientras que la segunda, se destaca por recalcar la diferencia, donde la conducta de alguno de los participantes es complementada por el otro, en este sentido hay dos posiciones distintas: una superior o primaria y otra inferior o secundaria (Watzlawick, 1985).

Por otro lado, Kenneth Gergen, uno de los autores más representativos del construccionismo social plantea, en el marco de un pensamiento crítico, la emergencia del mismo y de sus posibles alcances, como una iniciativa y no como una postura radical. Así pues, reflexiona acerca del vínculo existente entre el lenguaje y el mundo, entendiendo que la manera de significar y de declarar la verdad son resultado de un proceso discursivo; “toda narración está dominada, en el primer caso, por tradiciones retórico-textuales y por el proceso social, en el último. No existe ninguna descripción «verdadera» de la naturaleza de las cosas” (Gergen, 1996, p. 41). De igual manera, esta postura crítica propone un posicionamiento reflexivo, generando un espacio en el que la deconstrucción se puede convertir en una construcción en sí misma, que posibilita el acercamiento a nuevas realidades (Gergen, 1996).

De acuerdo con lo anterior, Gergen propone algunos postulados que dan cuenta de la concepción del construccionismo social. El primero de ellos se refiere a que *Los términos con los que damos cuenta del mundo y de nosotros mismos no están dictados por los objetos estipulados de este tipo de exposiciones*, es decir, que la forma en la que se da

cuenta del mundo responde a ciertas interpretaciones que han sido privilegiadas por dinámicas de inteligibilidad, impacto y condiciones sociales (Gergen, 1996).

El segundo, explica que *Los términos y formas por medio de las que conseguimos la comprensión del mundo y de nosotros mismos son artefactos sociales, productos de intercambio situados histórica y culturalmente, y que se dan entre personas*, en este sentido las comprensiones del mundo se sedimentan culturalmente, no se trata entonces de poner el foco en la perpetuación de las comprensiones como constitutivas de los discursos, sino en el carácter relacional que forma parte de los mismos (Gergen, 1996).

El tercero, *el grado en el que un dar cuenta del mundo o de nosotros mismos se sostiene a través del tiempo, no depende de la validez objetiva de la exposición sino de las vicisitudes del proceso social*, es decir, que a pesar de que el contexto constantemente legitime y posicione ciertas interpretaciones, resulta inevitable el surgimiento de algunas perspectivas que no se inscriben en esos marcos establecidos, “políticamente hablando, esto es abrir la puerta a voces alternativas dentro de la cultura, voces durante mucho tiempo menospreciadas por su falta de una ontología, epistemología y metodología acompañante aceptables” (Gergen, 1996, p. 165)

El cuarto, *la significación del lenguaje en los asuntos humanos se deriva del modo como funciona dentro de pautas de relación*. Menciona como la semántica se constituye y reconstituye en la pragmática social. “Este enfoque del significado como algo que deriva de intercambios microsociales incrustados en el seno de amplias pautas de vida cultural presta al construccionismo social unas dimensiones críticas y pragmáticas pronunciadas.” (Gergen, 1996, p. 167)

Finalmente en quinto lugar se encuentra: *apreciar las formas existentes de discurso es evaluar las pautas de vida cultural; tal evaluación se hace eco de otros enclaves culturales*, en este orden de ideas, el encontrarse en estos enclaves culturales complejiza la evaluación crítica de los discursos dominantes.

“De este modo se estimula la evaluación crítica de las diversas inteligibilidades desde posiciones exteriores, explorando así el impacto de estas inteligibilidades en las formas más amplias de vida cultural. (...) Sin embargo, dado que este tipo de evaluaciones son esencialmente excreencias de otras comunidades de significado —otros modos de vida—, la

puerta queda abierta para un entretrejimiento más completo de comunidades dispares de significado” (p.168)

Estas ideas que tejió Gergen alrededor del lenguaje y de la manera en que contamos el mundo, se pueden relacionar con los planteamientos que Michael Foucault plantea entorno a la relación entre lenguaje y procesos sociales. Foucault, historiador, filósofo, crítico social y psicólogo, propone algunos postulados que resultan importantes para entender la lógica alrededor de los discursos dominantes.

En la reflexión acerca de las formas de las prácticas discursivas y estrategias de poder, se plantea cómo un individuo se constituye y se reconoce como sujeto, entendiendo que parte de la experiencia, o de lo que Foucault denomina “arte de la existencia” o “técnica de sí”, se integra a un proceso de identificación de aquello que es funcional en la consolidación de una historia de la verdad. Es decir, “el individuo sujeto no surge nunca sino en la encrucijada de una técnica de dominación y una técnica de sí, o la relación de sí consigo” (Vignale, 2014, p.6).

En la reflexión sobre la constitución de sujeto, Judith Revel señala que para Foucault, este proceso es denominado subjetivación, que a su vez refiere a dos tipos de análisis: los modos de objetivación que transforman a los seres humanos en sujetos y la manera como la relación con nosotros mismos nos permite constituirnos como sujetos de nuestra propia existencia. Esta lógica atiende, además, a dinámicas de poder que influyen en la producción de individuos, cuyos cuerpos son el escenario de lo que está permitido y lo que no, es decir, “el poder produce al sujeto a partir de determinados hábitos, posiciones, prohibiciones, vestiduras, gestos, tiempos. Y lo vuelve un individuo productivo, una pieza en un engranaje” (Vignale, 2014, p.7).

Asimismo, Foucault reconoce el carácter productivo del poder en cuanto es motor de producciones de verdad, y posiciona la importancia de identificar aquellas dinámicas que han inscrito a los sujetos como prisioneros de su propia historia, a través de la reflexión sobre las relaciones de poder. Didier Eribon afirma que para Foucault la problemática del poder “se trata de una política de la subjetivación, de la creación de sí, que consiste en aumentar la autonomía (individual o colectiva) que podemos conquistar sobre las torpezas de la historia inscritas en los cerebros y en los cuerpos” (Vignale, 2014, p. 8)

Por otro lado, Foucault se aproxima al fenómeno político desde la problematización del mismo, lo que se manifiesta en formas de poder, modos de asumir la experiencia para constituirse como sujetos y en reglas de acción. Es decir, visibilizar lo que ha sido naturalizado en una historia legítima.

Alrededor de lo esbozado anteriormente, se puede decir que los dispositivos de poder han creado discursos que producen un sujeto determinado y diseñado para perpetuar el modelo que los ha creado, en palabras de Foucault “el hombre no deja de constituirse sino en una serie de infinitas y múltiples subjetividades, sin estar nunca frente a algo así como “el hombre”. En este sentido, la noción de subjetivación sirve para eliminar el fantasma de un sujeto soberano.” (Vignale, 2014, p. 8).

Michael White, postula que el ser humano está en constante búsqueda de dotar de sentido lo que hace y la manera en que vive, y en esa búsqueda de sentido intenta significar su experiencia a través de marcos sociales. En un sentido de circularidad, estos últimos son configurados a partir de interacciones intersubjetivas y, a la vez, configuradores de identidades a través de los relatos. Estos marcos sociales están constituidos por relatos dominantes que guían la experiencia, encasillando las interpretaciones subjetivas en los marcos establecidos (White, 1993).

White en sus postulados retoman ciertas ideas de Michael Foucault sobre poder y conocimiento, que influyeron en la propuesta de la terapia narrativa. En este se afirma “(...) estamos sujetos al poder por medio de «verdades» normalizadoras que configuran nuestras vidas y nuestras relaciones. De esta manera, Foucault plantea que el poder es constitutivo en la vida de las personas, y las ideas que los constituyen no hacen parte de la naturaleza del hombre, por el contrario, son resultado de construcciones que se dotan de legitimidad con el objetivo de posicionar «verdades» (White, 1993).

En este orden de ideas, Foucault sostiene, además, que el poder que se ejerce a través de las «verdades», subyuga, es decir, produce sujetos funcionales a los conocimientos globales y unitarios desde una dinámica de individualidad, que en esta medida se convierte en un vehículo de poder. Adicionalmente, no solo se producen individuos, sino que se configuran lo que denomina «conocimientos subyugados»,

apelando a dos categorías: conocimientos «populares locales» o «indígenas» y los conocimientos «eruditos». Estos últimos hacen referencia a los conocimientos excluidos u ocultos, que buscan mantener la lógica de un conocimiento global y unitario, destinado a “«enmascarar los efectos de ruptura del conflicto y la lucha. Sólo se pueden resucitar estos conocimientos por medio de una erudición cuidadosa y meticulosa; y en esta resurrección se hace visible una vez más la historia de la lucha, y se cuestionan las pretensiones de verdad unitaria” (White, 1993 p. 41).

Ana María Fernández en su libro *“Lógicas colectivas: imaginarios, cuerpos y multiplicidades”*, retoma de la misma manera a Foucault, con su noción de modo de subjetivación, identificando los diferentes dispositivos de saber-poder que influyen en la producción de un tipo de subjetivación, y que a su vez, están en interacción con los modos de objetivación en los que se legitiman distribuciones de poder, espacios y circulación de colectivos. En el intento por desentrañar estos modos de subjetivación, se encuentra implícita la necesidad de problematizar lo establecido: desesencializar la cuestión de la subjetividad, entendiendo que las condiciones históricas o grupales producen ciertos modos de subjetivación; desandar un sentido común disciplinario, cuestionando las producciones institucionales respecto a lo fundado; desdisciplinar las dinámicas en la que las teorías aportan a la construcción de verdades totalizantes, con el fin de que aquellas aporten a la reflexión y creación de problemas y no de sistemas; y deconstruir oposiciones binarias. Todos estos modos de subjetivación responden a configuraciones colectivas, donde lo colectivo es sujeto de lo individual y, a su vez, posibilita la producción de subjetividades (Fernández, 2007).

En la misma lógica en la que no se producen sujetos sino subjetividades, Fernández (2007) expone la importancia de posicionarse desde la multiplicidad y no desde la diferencia. En este sentido Fernández retoma a Cornelius Castoriadis para esbozar aspectos sobre las lógicas colectivas. En primer lugar, propone concebir lo colectivo desde la heterogeneidad, lo que implica pensar lo colectivo, no en términos de diferencia o igualdad sino de multiplicidad. En segundo lugar, expone que lo concebido como histórico social está sujeto a una determinación que no apela a lo causal, “lo imprevisto de un acontecimiento, lo impredecible de una invención colectiva y anónima, no debe deslizarse

hacia un pensamiento de lo incausado; dirá que lo imaginario social, lo histórico social, es indefinidamente determinable.” (Fernández, 2002, p. 276). Finalmente, en concordancia con lo anterior, a partir de la relación entre lo identitario y lo múltiple evitó los binarismos clásicos.

Resulta importante resaltar la crítica a la diferencia, asumida como algo negativo de lo idéntico; se propone entonces, hacer diferencias para producir multiplicidades, retomando la postura deleuzeana de multiplicidad al afirmar que “no se trata de negar identidades ni totalizaciones sino de pensar en totalizaciones que no subsuman las partes” (Fernández, 2002, p. 277) es decir, implica cuestionar las dinámicas opresoras que operan desde lo colectivo, que terminan por reproducir y reafirmar los discursos dominantes.

Cine cuadro a cuadro

La presente investigación se realiza en el marco de un informe de investigación de tipo documental, en el cual se produce un análisis de información obtenida de diferentes fuentes. Lo anterior se plantea a partir de una lectura crítica de tales documentos y de un marco de referencia conceptual. Se ha decidido escoger este tipo de investigación, ya que se considera importante plantear un diálogo entre diferentes autores y posturas, que permiten pensar la realidad y problematizar aquellos fenómenos que, no necesariamente han sido interpelados desde una postura crítica a la luz de las categorías planteadas con anterioridad.

La metodología se llevó a cabo mediante la revisión de diferentes fuentes que construyeron los marcos de comprensión que se entrecruzan en las temáticas concernientes: conflicto armado, cine colombiano y mujer. Lo anterior, respondiendo al interés por analizar los discursos dominantes y ausentes que se manejan sobre los roles de la mujer en el conflicto armado, que se muestran en el cine colombiano comercial. Luego de la revisión cinematográfica realizada y la identificación de algunos de los roles presentes en la filmografía colombiana comercial sobre mujer, se optó por delimitar la muestra con base en los siguientes criterios:

1. Películas que hagan referencia al conflicto armado colombiano.
2. Películas que tengan mujeres como protagonistas.

3. Películas que hayan sido presentadas en distribuidoras y canales colombianos con el fin de rescatar aquellos discursos que tuvieron recepción en el público.

Las películas seleccionadas para el análisis de los discursos presentes son:

Alias María (2015)

La cual fue distribuida por Cine Colombia S.A., se reprodujo en catorce pantallas estando en cartelera, distribuidas así: ocho en cine Colombia, tres en Procinal, una en Cinépolis y de las dos restantes no se tiene información (Proimágenes Colombia, s.f).

Así mismo, fue galardonada con premios internacionales, que fueron: Mejor Película en el Festival Internacional de Cine de Haifa, Israel, en el 2015; mejor Largometraje, FEMI - Festival Regional e Internacional de Cine de Guadeloupe, Francia, en el 2016. Y el Premio Ecuménico del Jurado, trigésimo Festival de Cine de Friburgo, Suiza, en el 2016 (Proimágenes Colombia, s.f).

Además, tuvo participación en diferentes festivales tanto nacionales como internacionales, dentro de ellos se encontraron: el sexagésimo Festival de Cannes, Francia, en el 2015; Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias en su quincuagésimo quinta versión, Colombia, en el 2015; Festival de Biarritz, Francia, en el 2015; Festival de Cine de Sao Paulo, Brasil, en el 2015; Camerimage, Polonia, en el 2015; Festival de Cine de Helsinki, Finlandia, en el 2015 y el Festival de Cine de Munich, Alemania, en el 2015. (Proimágenes Colombia, s.f).

Retratos en un mar de mentiras (2010)

Fue distribuida por Cine Colombia S.A y contó con el apoyo de Caracol Televisión. Se reprodujo en veinticinco pantallas mientras estuvo en cartelera. Ganó dos premios nacionales: Mejor Ópera Prima en el quincuagésimo Festival Internacional de Cine de Cartagena del 2010 y Círculo Precolombino de Oro en el Festival de Cine de Bogotá del 2010. Además, ganó premios internacionales como Mejor Película Iberoamericana, Mejor Actriz y Premio Latino Fusión de Distribución en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara de México en el 2010 y Mención Especial del Jurado para Julián Román en el Festival de Cine Latino de Los Ángeles, LALIFF, 2010 (Proimágenes Colombia, s.f).

La primera Noche (2003)

Se realizó con el apoyo de la Cinematografía de Ministerios de Cultura, distribuida por Zona A Ltda. Recibió premios nacionales e internacionales, entre ellos el premio India Catalina de Oro: Mejor Actor a John Alex Toro, Mejor Fotografía a Sergio García, Mejor Director y Premios Nacionales del Cine del Ministerio de Cultura de Colombia en el 2003 a nivel nacional. Internacionalmente, obtuvo el Premio Roberto "Tato" Miller de defensa permanente a los derechos colectivos, otorgado por el Sindicato de la Industria Cinematográfica de Argentina -SICA-, Festival Internacional de Cine de Mar de Plata, Argentina, 2003. (Proimágenes Colombia, s.f)

Ahora bien, para el análisis de las películas mencionadas anteriormente, el presente trabajo se guiará por los lineamientos que propone Isaías Peña Gutiérrez (2012), escritor, crítico literario, periodista y docente, para la interpretación y posibilidades de análisis narrativos. Isaías Peña propone la pentafonía narrativa, como método de creación de los componentes específicos de la narración y sus posibilidades de análisis, entendiéndose como narrativa: cuento, novela, testimonio, cine, crónica, entre otros:

“En el capítulo sobre las aperturas narrativas, me acerqué al uso de categorías del lenguaje cinematográfico. La narración en el cine se asemeja a la literaria. Por eso vuelvo sobre ella con mayor detenimiento. El texto narrativo se teje –de menos a más- con letras, sílabas, palabras, frases y párrafos. Eso desde un punto de vista morfosintáctico. Pero esas fracciones pueden tener equivalencias en el desarrollo de la acción narrativa de los lenguajes literario y cinematográfico” (pág.356).

Así, aclara Peña (2012), que cuando un plano se pasa de los 30 segundos y se convierte en una secuencia que abarca varios espacios y varias acciones, en cine, se llama plano secuencia, y puede darse de la misma forma en la narración literaria (Peña, 2010. p. 356)

De acuerdo a lo anterior se plantea una estructura de elementos introductorios que responden a los componentes de la narración:

1. Quién narra: sujeto
2. De qué se trata lo que narra: objeto

3. En qué consiste lo narrado: relación
4. Desde dónde se narra: perspectiva
5. Con qué instrumento lo narra: medios

En primer lugar, el sujeto hace referencia a autor/escritor y narrador/personaje (autor: quien hizo la película). El narrador es el sujeto que relaciona los hechos y circunstancias de la historia. Puede ser ficticio, real y puede ser independiente del autor. Este se puede presentar en la historia vivo o muerto, dentro o fuera y con una voz. Por su parte, el personaje es quien posee las responsabilidades de la narrativa; puede ser primario o secundario, individual o colectivo y puede tener múltiples representaciones (Peña, 2010).

En segundo lugar, el objeto hace referencia al tema y la idea central de la narración; pueden presentarse diferentes ideas, simultáneamente, dependiendo del tipo de narración que se quiera crear o analizar. En este sentido, la idea es aquello que le da propósito, intención, dinamización y delimitación a la historia, otorgándole acción y caracterización a los personajes. El tema es el andamiaje donde se monta la idea, es tangible y se remite a las circunstancias espacio-temporales. La premisa es un postulado que asume razón o causa y resultado o consecuencia. Finalmente, el título, hace referencia a la naturaleza de lo narrado (Peña, 2010).

En tercer lugar, la relación configura el cuerpo específico de la narración por medio de la vinculación de hechos y circunstancias. Para esto se identifica: historia, argumento y trama. Siendo así, la historia es una forma de exposición de sujetos, objetos, relaciones y contexto. Por su parte, el argumento posee una mirada macro que posibilita la identificación del conjunto de momentos específicos para la organización de la historia de una manera estética. Por último, la trama otorga una mirada micro y se constituye en la malla de la obra (Peña, 2010).

En cuarto lugar, la perspectiva refiere al punto de vista del narrador. Este puede presentarse a través de: omnisciencia total u omnisciencia limitada. La primera se narra desde el saber total acerca de lo que siente y piensa el personaje y en la segunda, el narrador no parece conocer todo respecto a la vida del personaje. (Peña, 2010).

Finalmente, en quinto lugar, los medios se refieren a las formas de lenguaje, materializado en descripción, narración y diálogo. La descripción explica y califica la narrativa. La narración, son los verbos que dan sentido y dirección a los sucesos de la historia y el diálogo, es la conversación concretada en texto o guión (Peña, 2010).

Veamos cine

Como se mencionó en el método se realizaron las pentafonías respectivas a cada película (ANEXO 1, ANEXO 2, ANEXO 3) como fundamento del análisis. A continuación, se presenta un resumen de cada una de ellas y su respectiva discusión.

Síntesis pentafonía *Alias María* (2015) (ANEXO 1)

1. Sujeto

a. **Autor:** Director: José Luis Rugeles / Guionista: Diego Vivanco / Año: 2015

b. Narrador:

Esta historia es narrada desde la cámara, un observador externo que da a conocer la vida los personajes que transitan los diferentes escenarios. María, la protagonista, es una mujer adolescente de 13 años reservada, de pocas palabras y perteneciente a la guerrilla. Tiene una relación romántica con uno de sus compañeros llamado Mauricio del cual se encuentra embarazada. María se debate entre tener a su hijo o someterse a las normas del grupo guerrillero, abortar. A pesar de pertenecer a este grupo, María no está dispuesta a cumplir estas normas.

2. Objeto

a. **Idea:** Condiciones del ser mujer y madre dentro de las filas de un grupo armado ilegal.

b. **Tema:** La película se desarrolla en la selva colombiana, y retrata las dinámicas que se llevan a cabo al interior de un grupo guerrillero, donde la condición de ser mujer, hombre o niño determina ciertas funciones dentro del mismo. María, la protagonista, una niña guerrillera de 13 años queda en embarazo dentro de estas lógicas, al igual que la novia de un comandante. Sus destinos se ven determinados por las normas que regulan los comportamientos de estos grupos, entre estos se encuentra el embarazo, el cual se regula

por medio de planificación y abortos forzados. Sin embargo, se muestra que tener ciertos vínculos personales de tipo romántico con figuras importantes de la organización genera privilegios que se deben mantener ocultos. En la búsqueda por tener su hijo, en un acto de rebeldía, intenta escapar en diferentes oportunidades.

c. Premisa: La maternidad dentro de las filas es un privilegio que se otorga a pocas mujeres.

3. Relación

a. Historia: María es una mujer adolescente de 13 años que pertenece hace 2 años a las filas de un grupo guerrillero colombiano. Sostiene una relación afectiva con Mauricio, uno de sus compañeros quien tiene 28 años. Ella se ve enfrentada a una misión que le otorga su comandante en la que debe cuidar de un bebé recién nacido: hijo de este con una mujer también perteneciente a la guerrilla, ya que, por las reglas establecidas al interior de la organización, nadie podía enterarse de este nacimiento, y por lo tanto de la misión de la que hacían parte. Ella está acompañada por su novio Mauricio, y por Byron y Yuldor, estos dos últimos menores de edad. Se desplazan por la selva, sorteando una serie de complicaciones como combates con otros bandos armados. María, guarda un gran secreto, está embarazada. Se encuentra en una encrucijada ya que Mauricio le manifiesta, al enterarse del embarazo, que debe abortar pues él no está dispuesto a correr ningún riesgo. Ella no está de acuerdo y se debate entre huir y salvar a su hijo/a o someterse a estas dinámicas.

b. Trama:

1. María observa el parto de una compañera
2. María es encargada de cuidar al bebé del comandante hasta la entrega
3. María le cuenta a Mauricio de su embarazo y este le plantea la obligatoriedad de abortar
4. María escapa y es encontrada en el pueblo por Mauricio
5. El grupo vuelve al campamento sin haber cumplido la misión
6. María escapa para no abortar

4. Perspectiva: Esta historia es narrada por la cámara desde las perspectivas de los personajes que la protagonizan: María, Mauricio y Yuldor. Cada uno de estos muestra un

rol diferente dentro de la guerra. Por un lado, María muestra el difícil panorama de una mujer que queda embarazada en las filas, donde se ve en el dilema de contar o no el secreto de su embarazo, teniendo en cuenta que contarle implicaría un aborto y callarlo la obligaría a escaparse. Por otro lado, Mauricio es un hombre que actúa bajo lógicas de poder de tipo vertical dentro de la guerrilla y las relaciones personales que logra establecer. Finalmente, Yuldor da a conocer el estar dentro de un grupo guerrillero siendo un niño, donde su virilidad se pone a prueba.

Esta película se desarrolla principalmente en zona selvática, convirtiéndose en el hábitat y el camino para sus propósitos. En esta zona hay presencia de grupos al margen de la ley de derecha y de izquierda. Otros escenarios, no menos importantes, toman lugar en el casco urbano. El tiempo en la película sucede de manera lineal en el transcurso de alrededor de una semana aproximadamente.

5. Medios: Dentro de la película se encuentra que los diálogos son muy pocos, pero precisos. En los momentos en los que estos se implementan llevan un mensaje que podría considerarse conciso. Son mensajes que buscan transmitir miedo, superioridad y reforzar patrones que durante la película se ven presentes, como el rol cuidador de la mujer y las relaciones de poder de tipo vertical que se establecen dentro de las filas. Un ejemplo de esto, se evidencia en una de las escenas donde Byron ayuda a María a colocar el pañal al bebé y ella hace alusión a que él tiene conocimiento sobre tareas las tareas de la mujer en el hogar.

Con el lente en *Alias María* (2015)

Partiendo de la pentafonía realizada anteriormente (ANEXO 1) y el abordaje teórico propuesto inicialmente, Martín afirma respecto al cine: “Todo lo que se muestra en la pantalla tiene sentido y, la mayor parte de las veces, un segundo significado que solo puede aflorar con la reflexión; podríamos decir que toda imagen implica más que explica” (2002, p. 102). Lo anterior permite entender a *Alias María* (2015) desde dos lugares que apelan a la metáfora.

Por un lado, la manera en que la guerra desborda cualquier intento de entendimiento y limita la forma de afrontarla de manera que se siga reproduciendo, a través del personaje

de María, como la representación de la vida en la guerra y como evidencia de ser mujer en un grupo guerrillero. A lo largo de la película, María enfrenta diversas situaciones que la ponen al límite, comprometiendo su vida, su maternidad, su corporalidad y posicionándola en una obligación constante de tener que tomar decisiones que distan entre sí y que le proveen un futuro incierto. Asimismo, de manera fortuita se ve expuesta a escenarios que hacen que bordee constantemente formas alternativas de habitar su contexto.

Por otro lado, el propio ejercicio de crear un producto cinematográfico que intente tomar aquellos elementos del conflicto armado en Colombia para representarlos y plasmarlos en una pantalla, implica un compromiso por intentar ser fiel a la «realidad», pero al mismo tiempo implica tener presente que no se abarcará el fenómeno de la violencia en su totalidad y menos cuando es algo que no se ha podido comprender desde su complejidad. Como dice Zuluaga “Alias María es una película que hace equilibrio en ese suelo pantanoso que es el arte contemporáneo colombiano. Comparte el desafío de su joven protagonista: carga sobre su hombro, una misión que quizá la desborda” (Zuluaga, 2015).

Alias María (2015) es una película que no deja en manifiesto la fecha de ocurrencia en el que se desarrolla la historia, pero sí permite inferir que toma lugar después de la creación de las AUC en 1991, cuando este grupo empieza su expansión militar y control territorial en algunas zonas de Colombia y en donde se presentaron enfrentamientos contra la guerrilla de las FARC.

Con respecto al discurso de la mujer, en esta película se ve planteado desde la postura de una mujer de 13 años que pertenece a las filas de un grupo guerrillero. En este contexto queda embarazada, y ella al igual que sus compañeras que pasan por esta situación, deben someterse a un procedimiento abortivo al que no necesariamente se quieren enfrentar. Adicionalmente, resulta ser víctima del acceso carnal abusivo por parte de su compañero Mauricio, pues a pesar de encontrarse en una relación afectiva con su consentimiento, es considerado abuso al ser menor de edad y menor de 14 años, como se establece en la sentencia C-876/11 del 22 de noviembre de 2011. Por otro lado, se presenta a una mujer que debe obedecer a lógicas en las cuales no es dueña de su cuerpo, y por ende no puede tomar decisiones sobre el mismo, esto representado en el aborto y la planificación forzada; la concepción de las mujeres al interior de las filas sugiere que la participación de

ellas dentro de las mismas se da como objetos politizados, como lo expone López (2009) en su texto *Las mujeres imaginadas de la guerra. Narraciones de excombatientes paramilitares sobre las mujeres y el conflicto armado*; en otras palabras, sus cuerpos están inscritos a órdenes políticas derivadas del discurso militarista y el uso del poder como mecanismo relacional.

Por otro lado, se presenta la mujer desde una postura subalterna, donde además de cumplir con las órdenes dadas por sus mayores dentro de la organización, también se enfrenta a lógicas de poder vertical al interior de su relación afectiva con uno de sus camaradas y papá del bebé que espera.

Otro discurso que se presenta respecto a la mujer en esta historia tiene relación con el rol de cuidadora y protectora. María, es la encargada de cuidar al hijo del comandante de la misión sin saber que uno de sus compañeros, Byron, se encontraba capacitado para realizar esta tarea, esto se ve evidenciado durante una conversación que sostiene con él donde María hace un comentario en el que menciona que Byron hacía las veces de mujer en su familia al tener conocimientos del cuidado de los niños. Por lo tanto, la misma mujer se desenvuelve dentro de estas dinámicas patriarcales de hipermasculinización y desprecio hacia lo femenino; “La hipermasculinidad del guerrero se expresa y construye por medio del desprecio hacia lo femenino” (Theidon 2004, p. 122)

Síntesis pentafonía *La Primera Noche* (2003) (ANEXO 2)

1. Sujeto

a. Autor: Director: Luis Alberto Restrepo / Guionista: Luis Alberto Restrepo, Alberto Quiroga / Año: 2003

b. Narrador: La historia se cuenta por la cámara, principalmente a través de Paulina y Antonio. La narración de la película se da, en su mayoría, a partir de ellos y de los recuerdos o saltos que da la película en el tiempo, se da presente a pasado. Hay incertidumbre frente al futuro por lo que la información que ellos tienen es la que han vivido o que la recuerdan. Paulina, es madre de 2 niños que llega en condición de desplazada a la ciudad, acompañada de su cuñado Toño, dispuesta hacer lo necesario para su bienestar.

2. Objeto

a. Idea: El desplazamiento forzado como consecuencia de la guerra.

b. Tema: Narra la historia de dos hermanos que deciden pertenecer a grupos armados diferentes; por un lado, Wilson se vincula a la guerrilla y por el otro, Antonio al ejército. En medio de esta división se encuentran las mujeres de la familia: Elvia, madre de los hermanos, y Paulina, madre de los hijos de Wilson, son víctimas de una masacre por parte de paramilitares. En medio de este escenario Paulina y Toño toman la decisión de irse para Bogotá, buscando huir de la guerra y encontrar en la ciudad oportunidades para sobrevivir.

c. Premisa: El desplazamiento como un dispositivo de guerra y el enfrentarse a sobrevivir en un nuevo escenario que configura nuevas identidades y que rompe con el relato biográfico.

3. Relación

a. Historia: Elvia, ama de casa y madre de dos hijos: Toño y Wilson, tiene que luchar constantemente con las ideas que le intenta infundar su hermano, perteneciente a un grupo armado guerrillero, respecto a abandonar su tierra, para proteger su vida y la de su familia. Adicionalmente debe enfrentar los deseos de uno de sus hijos que quiere unirse al grupo armado de su tío. Por el contrario, su hermano, quiere estudiar y ve como opción unirse al ejército para obtener la libreta militar y poder trabajar para así estudiar. Por otro lado, Paulina es una joven que llega al pueblo y captura la atención de los dos hermanos y después de un tiempo tiene dos hijos con Wilson, quien la abandona cuando se va con su tío.

Pasado el tiempo, Toño, estando en el ejército, también le insiste a su familia que abandone la zona, pues sabe de futuros enfrentamientos entre paramilitares y guerrilleros. Una noche, Toño alerta a su Sargento de un ataque a la población civil del pueblo donde él vivió, pero este decide omitir el aviso y da orden de no responder. Él, en medio de su impotencia, decide ir a ver qué ha pasado y encuentra a Paulina llorando, su casa incendiada y su madre muerta. Tras él llega su escuadrón encabezado por el sargento, quien es degollado por Toño. Es allí que junto con Paulina y los niños empiezan la huida y llegan a la ciudad.

La primera noche en Bogotá, en una esquina conocen al Indio, un reciclador que en un inicio les provee periódico y cartón para protegerse del frío, también comida y fuego. Al ver la necesidad por la que están pasando y que es su primera noche, les propone una manera de sobrevivir y conseguir dinero ofreciéndole a la mujer la posibilidad de vender su cuerpo.

a. **Trama**

1. Toño y Paulina huyen del pueblo
2. Toño y Paulina llegan a la ciudad
3. Pasado: Wilson se vincula a la guerrilla y Toño al ejército
4. Pasado: Elvia es asesinada en la masacre del pueblo
5. El Indio le hace una propuesta sexual a Paulina a cambio de dinero

4. Perspectiva: La primera noche es narrada a través de saltos espacio-temporales que permite completar paulatinamente la historia, lo que permite al espectador entender las decisiones de los personajes. Es una película que se desarrolla en dos lugares diferentes de Colombia: el pueblo donde vivieron su infancia y juventud y la ciudad, Bogotá, a la que se ven forzados a desplazarse. Esta historia transcurre en un periodo de 2 días y 1 noche. En el film se presentan las perspectivas de Paulina una mujer luchadora, que busca a toda costa garantizar el bienestar de sus hijos y el de ella misma, escenario que favorece que al llegar a la capital un habitante de la calle le proponga pagarle por acceder a mantener un encuentro sexual con él. Por otro lado, Toño al unirse al ejército y después huir de "La Esperanza" la historia la cuenta desde una sensación de impotencia, donde no pudo evitar la muerte de su madre ni logra garantizarle un escenario cómodo a Paulina y sus dos sobrinos. Finalmente, el Indio parte de una vida de escenarios complicados, que lo han llevado a vivir en las calles, por lo que conoce muy bien las dinámicas que en estas se dan. Es un conocedor de este mundo y de las maneras que existen para sobrevivir a dichos suburbios, por lo que en diferentes ocasiones les brinda consejos y ayudas materiales a la familia desplazada.

5. Medios: La primera Noche es una filmación donde los diálogos se encuentran relacionados con los saltos espaciotemporales pues estos le dan sentido a la historia.

Adicionalmente, en el diálogo se evidencia una clara postura de una mujer que es capaz de salir adelante por sus hijos, dispuesta a hacer lo que esté a su alcance para su bienestar, sin tener que depender de nada ni de nadie; entre esto se encuentra la posibilidad de ser prostituta a lo cual no se niega pues si se tiene que convertir en puta para salir adelante lo hará.

Con el lente en *La primera noche* (2003)

Partiendo de la pentafonía realizada (ANEXO 2) y el marco teórico planteado, se trae a colación a Martin (2002), quien señala que el cine difícilmente puede apartarse de las dinámicas mercantiles, por lo que de alguna u otra manera influyen en los elementos que se decide usar en su contenido. En sus palabras “en ningún otro arte las contingencias materiales influyen tanto en la libertad de los creadores” (Martin, 2002, p. 18). Si bien *La primera noche* (2003) es otra de las películas que se interesa por abordar el conflicto armado, pareciera que no se involucra del todo con la principal temática que busca desarrollar: el desplazamiento forzado y las consecuencias del mismo. Lo anterior se hace evidente en su ritmo, en la ausencia de una caracterización de los personajes y de los escenarios que posibilitara una contextualización más profunda. Asimismo, el apelar a una lucha amorosa, para desarrollar la historia, deja los elementos del conflicto armado, de la condición de madre, de la llegada a un lugar desconocido, como características que adornan la historia, cuando se esperaba que fueran los ejes centrales para el desarrollo de la narración.

Más allá de esto, en el intento por hablar de la condición de desplazamiento hacen uso de saltos temporales que se remiten al pasado para esbozar algunas dinámicas del conflicto, e intentan retratar a una familia como metáfora de la polarización y la invasión de la violencia en el país en las configuraciones interpersonales.

Además, es importante destacar la decisión de mostrar algún tipo de posición frente a grupos armados al vincularlos con hechos concretos de violencia, poniendo en entredicho las posibles acciones u omisiones de actores del conflicto armado.

El contexto en el que se desarrolla *la primera noche*, aunque no logra ser exacto, se puede decir que se desarrolla después de la creación de las AUC en 1991. Es importante

tener en cuenta que *La primera noche* no hace una reflexión profunda del contexto, no lo cuestiona ni lo critica.

Adicionalmente, es una película que se desarrolla dentro de un contexto de conflicto armado en Colombia, donde se evidencia, por medio de la vida de los protagonistas, que las opciones que tienen los jóvenes, en las zonas rurales, para salir adelante se reducen en hacerse miembro de fuerzas armadas, bien sean legales o ilegales que de una u otra manera les dé cierta garantía de futuro, por medio de un sustento económico o una estabilidad laboral.

Esta historia se desarrolla alrededor de una familia campesina que se ve obligada a desplazarse a la capital del país, por problemas de seguridad en los que se vieron envueltos fruto de las dinámicas de disputa entre los grupos armados legales e ilegales del país. Una familia compuesta por una mujer con dos hijos menores de edad y el tío de los mismos.

En esta película la mujer tiene un rol bastante claro, desempeña labores de cuidadora, por un lado desde la madre que provee y protege a sus hijos mientras estos llegan a su edad adulta y se enfrentan a tomar decisiones para su futuro. Y por el otro, desde la madre que debe ahora, además de ser cuidadora, ser proveedora. Tomando ahora el rol del padre ausente, bien sea por falta de interés en asumir la responsabilidad o por consecuencias que trae consigo el conflicto armado, como el reclutamiento, el asesinato, entre otras.

La mujer desplazada se enfrenta a múltiples victimizaciones, además del desplazamiento forzado en sí; el cambio de roles al que se enfrenta que es fruto del escenario del que ahora hacen parte, les trae a su vez diferentes consecuencias que logran permear y configurar sus vidas en diferentes esferas:

“La mujer desplazada suele cargar con las derivaciones biopsicosociales de una triple vulnerabilidad: sexual, material y psicosomática, que se vincula a otra división más peyorativa, es decir, a la construcción del ser vulnerable por el hecho de ser mujer (género), negra/india/mestiza (etnia) y desplazada (condición)” (Andrade J., Barranco L., Jimenez L., Redondo M., González L., 2017, pg. 295)

Además, dentro de este contexto la película muestra también cómo el cuerpo de la mujer es significado como un objeto de placer y de goce. El cuerpo de la mujer es asumido como instrumento de placer para el hombre, quien tiene en su poder algún beneficio que

ella pudiese necesitar y que él le puede proveer, específicamente la escena en la que el Indio le ofrece dinero a Paulina a cambio de favores sexuales para él.

Por otro lado, el cuerpo de la mujer es cosificado y tomado como propiedad de un otro, en este caso específico de Toño, donde el Indio antes de hacerle la oferta directamente a Paulina, se acerca a Toño con el fin de conseguir en primer lugar la aprobación de él. Se hace evidente las relaciones de poder que se instauran sobre el cuerpo de la mujer y la manera de llevar estos poderes de los hombres.

Síntesis pentafonía *Retratos en un mar de mentiras* (2010) (ANEXO 3)

1. Sujeto

a. Autor: Director: Carlos Gaviria / Guionista: Carlos Gaviria / Año: 2010

b. Narrador: Esta historia es narrada a través de la cámara, mostrándola por medio de la vida de la protagonista, quien pasa por diferentes situaciones que le evocan recuerdos de su infancia. Dentro de esta narración se muestran particularmente ciertos escenarios que le transmiten al espectador información importante sobre el contexto en el que se desarrolla la historia.

Marina, la protagonista, es una mujer callada, retraída y tímida en su corta vida se ha visto enfrentada a sucesos dolorosos que han configurado su forma de actuar y relacionarse con los demás. Estos sucesos han dejado secuelas en ella, que permiten concluir que sufre de estrés post-traumático. Por otro lado, se encuentra Jairo, primo de la protagonista, quien parece relacionarse fácilmente con los demás. Se desempeña como fotógrafo siendo este su sustento; es un hombre que se muestra fuerte y no teme el enfrentarse a situaciones nuevas.

2. Objeto

a. Idea: Secuelas emocionales y sociales de la violencia en la guerra.

b. Tema: Esta historia se sitúa en Colombia en un barrio de invasión de Bogotá. A través de la historia de Marina se hacen evidentes dinámicas de guerra fruto del conflicto armado colombiano. Por el interés de Jairo, el primo de Marina, de encontrar las escrituras

de la herencia de su abuelo, emprenden un viaje hacia la Costa colombiana que deja ver cómo el conflicto ha permeado las diferentes regiones del país. Al llegar a su destino Marina, la protagonista, se reencuentra con su barrio y conocidos de su infancia, mientras que su primo se relaciona con un grupo de hombres que pertenecen a un grupo paramilitar de la región que intentarán robarles las escrituras. Para lograr este objetivo, el grupo de paramilitares secuestra a Marina y a Jairo. En medio de este escenario logran escapar y Marina va a su antigua casa, donde empieza a recordar el hecho violento que la desplazó de su tierra y le arrebató a su familia.

c. Premisa: Cómo la guerra genera secuelas negativas y reconfiguran la identidad de una persona y el tejido social al que pertenece.

3. Relación

a. Historia: Marina es una joven que vive en una casa de invasión, es bastante callada y retraída, vive con su abuelo, quien la maltrata. En medio de una tormenta la casa se derrumba y su abuelo pierde la vida, es por esto y por el interés de Jairo, su primo fotógrafo y de Esperanza, allegada a ellos, que empiezan su viaje en búsqueda de las escrituras del terreno del abuelo. En medio del viaje se enfrentan a diferentes situaciones que generan recuerdos en Marina. La primera de estas es el retén por parte de la policía; Marina siente miedo y desconfianza y no se baja fácilmente del carro. La segunda, sucede cuando quedan en medio de un trancón, producido por un retén de la guerrilla que desencadena una balacera al enfrentarse con el ejército; en esta situación Marina se pone en posición fetal, y es despertada minutos después por Jairo. Tras superar algunos inconvenientes de logística, logran llegar al pueblo. Marina se encuentra con su profesora, y Jairo empieza a trabajar en medio del carnaval. En medio de la fiesta, Jairo empieza a hablar con un grupo de hombres sobre sus planes en el pueblo, les comenta sobre sus tierras y las escrituras de estas. La profesora advierte a Marina sobre los hombres que acompañan a su primo y esta, tras el consejo de ella, lo saca de allí. Estando cerca de dormirse, el grupo de paramilitares irrumpe en su habitación y los secuestra, con el fin de ir a conseguir las escrituras. En el camino, el carro se atora en el barro, por lo que Jairo y Marina logran escapar, sin embargo, en medio de la huida Jairo recibe un disparo en la espalda, lo que más

tarde le ocasionaría la muerte. Finalmente, Marina vuelve a la casa de su infancia, lo que le suscita diferentes recuerdos del evento traumático al que se enfrentó siendo niña.

b. Trama

1. El abuelo de Marina fallece en un accidente.
2. Jairo y Marina emprenden camino para encontrar las tierras de la herencia.
3. Jairo y Marina sortean diferentes obstáculos en su camino de la ciudad al pueblo.
4. Jairo y Marina son secuestrados y luego escapan.
5. Marina llega a su antigua casa.
6. Jairo fallece y Marina deja su cuerpo en el mar.

4. Perspectiva: La historia es narrada desde el lente de la cámara que enfoca principalmente a Marina, la protagonista, y a Jairo, su primo, mostrando su perspectiva de ciertas situaciones a las que se enfrenta. La película recurre a saltos espaciotemporales, que explican ciertos elementos del pasado de Marina y el origen de las afectaciones a las que se enfrentó en su infancia.

Este film se desarrolla en tres lugares principalmente. En primer lugar se encuentra Bogotá, ciudad que los acoge después del desplazamiento forzado. En segundo lugar, la carretera que además de conectar la vida urbana y rural es un escenario que hace evidente las condiciones sociales y políticas del país. Por último, La Ceiba, el pueblo donde transcurre el resto de la historia; teniendo en cuenta que este es el origen del encuentro con la violencia fruto del conflicto armado.

La perspectiva de Marina a lo largo de la historia parece desenvolverse alrededor del hecho traumático que vivió en su infancia, pues constantemente está atemorizada por lo que suceda y por otra parte Jairo, muestra un punto de vista optimista frente a las adversidades que se les presenta y su futuro

5. Medios: El hecho de que Marina casi no hable en la película genera que los diálogos se den constantemente alrededor de ella, con intentos de respuestas o de preguntas. Casi siempre aparecen como explicaciones o descripciones de los hechos concretos. Las situaciones de violencia casi nunca son expresadas de manera verbal. Las pocas veces que Marina se comunica, el diálogo se centra en expresiones específicas que responden a una demanda del contexto o a la necesidad de comunicar algo.

Con el lente en *Retratos en un mar de mentiras* (2010)

A partir de la pentafonía realizada (ANEXO 3) y la construcción teórica, desde Osorio se entiende que hacer un cine que pretenda acercarse y representar la «realidad» implica comprender que existen múltiples niveles de aproximación que generan a su vez diferentes modos de interpretación. “Las posibles miradas e interpretaciones de esas realidades son tantas como tantas las películas que pueda hacer un cine que se niega a mirar para otro lado” (Osorio, 2010, p. 15).

En este sentido *Retratos en un mar de mentiras* (2010), representa el conflicto desde una historia particular e íntima, pues se centra en el impacto que el conflicto armado puede tener en la manera en que una persona se vincula con el mundo y consigo misma. Asimismo, desde su narrativa visual y sus diálogos permite identificar una postura clara frente al conflicto armado por parte de la producción, que al basarse en una comprensión concreta del mismo termina por influir en la manera en el que el espectador se acerca e interpreta la realidad plasmada en pantalla. Respecto a esto, resulta interesante el uso que se le da al silencio, desde su protagonista, que transmite finalmente un relato de guerra. Sin dejar a un lado la potencia que tienen ciertas líneas que de forma sutil interpelan a la agudeza del espectador para su interpretación.

Esta película plantea un doble escenario: por un lado, el conflicto como contexto sociopolítico y por otro el desencuentro entre sus protagonistas. “Este recorrido lleva al espectador a lo más hondo de los miedos de esta joven, pero también del país, del que tal vez sea su más crítico y antiguo problema: la violencia disfrazada de bandos o ideologías” (Osorio, 2011).

A partir de las problemáticas evidenciadas en la película, diferentes tomas de imágenes y diálogos se puede decir que *Retratos en un Mar de Mentiras* toma lugar en el periodo presidencial de Álvaro Uribe Vélez (2002-2008), en el cual se implementó la seguridad democrática y la recuperación de territorios en manos de la guerrilla. En varias ocasiones en la película muestran las carreteras de Colombia más militarizadas por el ejército, lo que respondía al cumplimiento de aumentar la seguridad. Adicionalmente, dan a conocer cómo la fuerza del Estado respondía y tomaba control ante los ataques guerrilleros con respuesta inmediata, en este caso al retén por parte la guerrilla, pero cómo esto se

desarrollaba sin importar la presencia y vulnerabilidad de la población civil. A esto se suma, una noticia que es transmitida en el radio del carro de Jairo, en la cual se hablaba de la fumigación de cultivos ilícitos en varias zonas del país en las cuales se encontraban resguardos indígenas y generaba una preocupación internacional, pues violaba la constitución y los protocolos internacionales.

Adicionalmente, fue una época de crecimiento y expansión paramilitar, lo que en la película es ejemplificado con el control que poseían los paramilitares en el pueblo La Ceiba. Jairo en uno de sus diálogos con sus futuros secuestradores cuestiona lo que uno de ellos dice sobre “un gobierno PARA la gente” relacionándose con el alto dominio que tenía el grupo paramilitar en estos años y cómo el gobierno en este periodo realizó el proceso de Justicia y Paz con este grupo, a diferencia de los otros gobiernos que entablaron diálogos con grupos de ideología izquierda.

Dentro de esta película el rol de mujer se presenta como el de una mujer que no está en todas sus capacidades, se le muestra cómo una mujer vulnerable, con secuelas psicológicas fruto de escenarios victimizantes que sufrió en su infancia. Pese a esto, desempeña de igual manera un rol de cuidadora, donde se le encarga el cuidado de su abuelo cuando llegan a la ciudad, fruto de un desplazamiento forzado. En otras palabras, muestran a una mujer con estrés post-traumático, fruto de escenarios victimizantes en su infancia.

Por otro lado, dentro del mismo personaje, la película muestra una mujer desplazada, una victimización adicional a las que se ha visto enfrentada. Lo que ha traído consecuencias a su vida, teniendo en cuenta que además es usual que las mujeres desplazadas se asuman a sí mismas como una carga o un problema para los demás, afectando su salud mental y corporal, impactando de igual manera las relaciones interpersonales que sostengan bien sea como su familia o amigos.

¿Y a la psicología qué?

Retomando los planteamientos propuestos desde la psicología, es posible afirmar que los axiomas expuestos por Paul Watzlawick (1985), se pueden identificar en las tres producciones fílmicas abordadas. Siendo así, el primer axioma permite entender cómo los

silencios de la protagonista de *Retratos en un mar de mentiras* dan cuenta de un relato y tiene una función comunicativa, en cuanto son intentos por narrar fragmentos de la violencia colombiana en el marco del conflicto armado. Retomando la idea de Osorio (2010), en la que expone que las aproximaciones a la realidad están mediadas por el tipo de realismo con el que se acerca cada producción en su intento por retratar la violencia y que dan cuenta de una identidad nacional cinematográfica.

Asimismo, el segundo axioma (Watzlawick, 1985) hace evidente su nivel conativo en las relaciones interpersonales en las diferentes películas entre las parejas protagonistas: por un lado en *Alias María* (2015), María y Mauricio tienen una relación afectiva que se ve caracterizada por un ejercicio de poder, que se enmarca en las dinámicas del grupo armado ilegal colombiano al que pertenecen; en *Retratos en un mar de mentiras* (2010), Marina y Jairo están relacionados por un vínculo familiar, donde Jairo se destaca por el intento de proteger a Marina, lo que a su vez le trae beneficios personales. Finalmente, en *La Primera Noche* (2003), se tiene a Elvia, que si bien no es protagonista, establece una relación de cuidado con sus dos hijos y con su hermano, quien constantemente intenta persuadir sus decisiones. Otra de las relaciones presentes es la de Paulina y Toño, cuñados, que se vinculan gracias a un amorío que nunca se desarrolló, sin embargo, Toño siempre quiere mantener un vínculo en el que se posiciona desde un rol dominante que le permite tomar decisiones por los dos. En este orden de ideas, su manera de relacionarse, configura y determina el contenido de la interacción, además, la relación con el otro no es únicamente con un individuo, es con un colectivo y una institución, que se encuentran investidas por las mismas dinámicas de poder y subordinación.

En cuanto al tercer axioma (Watzlawick, 1985), las películas dan cuenta de una forma de significar a la mujer y de asignarle ciertas actitudes, roles, manera de desempeñarse y concebir el mundo. Dentro de los discursos que se presentan en las tres películas, se puede encontrar la mujer guerrillera, que a su vez es madre adolescente, representando no solo un problema particular del contexto al que pertenece, sino, una problemática a nivel nacional. Otro de los discursos presentes, es una mujer víctima de la guerra que sufre de estrés postraumático, causa de la violencia que sufrió en ese marco y que se ve limitada en su actuar por su condición, además que los personajes que la rodean

le otorgan características de vulnerabilidad y falta de decisión. Finalmente, se expone el discurso de la mujer desplazada, en un problema que se ha convertido en una de las principales causas del conflicto armado: la tenencia de tierras. Este despojo la posicionan como un individuo, que debe reconstruir su identidad en un escenario nuevo, que le propone un sinnúmero de retos.

A pesar de los diferentes fenómenos que se quieran abordar en las películas, las mujeres suelen aparecer desempeñando el rol de cuidadora y son asumidas como objetos sexuales o sumisos. "María" es un nombre que está inscrito en un contexto religioso, lo que podría posibilitar asociar un rol de madre cuidadora y protectora con la posición explícita frente a la mujer, desde una relación de sumisión; además, el Alias representaría la imposibilidad de que el espectador conozca su identidad y que posiblemente el Alias fuese impuesto. Marina, como se ha expuesto anteriormente, es asumida como una mujer pasiva, cuyas decisiones se ven influidas por los demás. Paulina, por su parte, podría hacer evidente un contexto que posiciona su cuerpo como un instrumento que puede brindarle sustento. Además, en las tres producciones, en las parejas protagonistas el hombre parece tener la necesidad de ocupar un rol de cuidador y protector hacia la mujer, cuando en realidad es la mujer la que termina por cuidar y protegerlo.

Finalmente, el quinto axioma (Watzlawick, 1985) hace referencia a los intercambios comunicacionales, en las películas es posible evidenciar un intercambio comunicacional de tipo complementario, entendiendo que este plantea una dinámica de superioridad en las diferentes relaciones que vinculan a las mujeres con su contexto. Por dinámicas de superioridad se hace referencia al carácter relacional que pone a un sujeto en una posición de poder que puede ejercer sobre el otro, por ejemplo, en la relación de María y Mauricio se evidencia que las dinámicas del grupo parecen configurar su relación. Además, el vínculo de poder no solo se condiciona por la dinámica de superioridad, sino que se ve influida por variables, como por ejemplo el afecto o el lugar que tienen esas personas en sus vidas. En *Alias María* la relación que establece María con Mauricio está enmarcada en la supuesta horizontalidad que representa su rango dentro de las filas y por su vínculo afectivo. Por otro lado, la relación de Marina y Jairo está mediada por el vínculo familiar y por el gusto que parece tener ella hacía su primo. Por último, la relación de Paulina y Toño se estableció

desde lo romántico, pero al mismo tiempo, se vincularon familiarmente desde la relación con los hijos de Paulina.

Siguiendo la línea de contenido sobre las películas, según Foucault (Citado por Vignale, 2014) el sujeto se constituye como sujeto en la interacción entre la subjetividad del mismo y el factor de dominación presente en el contexto, que específicamente en estas producciones hace referencia al conflicto armado, que históricamente ha desplegado un repertorio de violencia: la apropiación abusiva de tierras, el desplazamiento forzado, el secuestro, el narcotráfico, el terrorismo, todas estas dinámicas presentes en un marco de violencia con carácter estructural que perpetúa y posiciona las lógicas de dominación y que terminan por subordinar a los sujetos, afectando de manera particular a la mujer.

Esta lógica atiende, además, a dinámicas de poder que influyen en la producción de individuos, cuyos cuerpos son el escenario de lo que está permitido y lo que no, es decir, “el poder produce al sujeto a partir de determinados hábitos, posiciones, prohibiciones, vestiduras, gestos, tiempos. Y lo vuelve un individuo productivo, una pieza en un engranaje” (Vignale, 2014, p.7). Es decir, el cuerpo de las mujeres, hombres, niños y demás población perteneciente a grupos armados, presentes a lo largo de las tres historias, se definen en estereotipos que son funcionales para enmarcar la lógica mencionada con anterioridad.

En este sentido, las películas evidencian la producción de una mujer que responde a las dinámicas de sus contextos: María por un lado es un punto de fuga, en tanto decide no acogerse a las reglas que mantiene su grupo, María no aborta y esto tiene otras rutas de acción que la ponen en peligro constante. Por otro lado, Marina, viene de una región cercana al mar y en el final de la película entierra Jairo en él, este entierro podría tener una connotación religiosa-sagrada, en la medida en que lo hace una mujer que acompaña y cuida hasta la muerte - siguiendo la idea de mujer en la religión -. Y al querer plantearse una salida, es evidente que la violencia le recuerda en todo momento su historia. Por último, Paulina, frente a su obligatorio desplazamiento, se ve cara a cara con nuevos escenarios de representación de la mujer, que la posicionaron en una nueva relación con su cuerpo y su contexto.

Lo anterior da cuenta de la producción de subjetivaciones que dan paso a la alienación, que se suscriben en dinámicas de dominación que resultan funcionales al conflicto (Foucault, citado por Vignale, 2014). En esta reflexión sobre las relaciones de poder, el sujeto resulta prisionero de su propia historia y a su vez productor de, en cuanto se ve limitado en su proceso de determinación.

Ahora bien, dejando a un lado el contenido de las películas resulta importante analizar el cine como medio de reproducción de discursos. Siendo así, de acuerdo a los postulados de Gergen (1996) es posible asumir el cine como producto y productor de dinámicas sociales.

A partir de los postulados de Gergen (1996) se puede identificar el cine como una industria que privilegia las dinámicas mercantiles, y que, por lo tanto, reproduce ciertos discursos que responden a las demandas de un consumidor que ha sido configurado por esta misma industria. Adicionalmente, es posible vislumbrar o hacer evidentes acuerdos culturales que se materializan en el cine, en relación a los estereotipos y discursos normalizados. En este sentido, en las películas analizadas se resalta que, aunque la mujer fue presentada como protagonista, se sigue perpetuando las mismas lógicas. A pesar de lo anterior, Gergen (1996) afirma que en medio de esas verdades privilegiadas inevitablemente surgen nuevas perspectivas de otras realidades, al que el cine, en tanto mantenga un discurso en el que se identifique una intención de representar la realidad, debiera concretar un intento por incluir voces alternativas como materia prima para sus contenidos. Lo anterior refiere a aproximaciones que apelan a nuevas perspectivas como lo hace Marta Rodríguez y Jorge Silva en sus producciones documentales, Frank Poulsen con *Guerrilla Girl* y la revista *Vice* con la serie *Women* en su canal de televisión, sin embargo, resultaría pertinente realizar un análisis sobre estas producciones, con el propósito de identificar nuevas alternativas de significar a la mujer.

En esta medida las películas escogidas no logran generar nuevas propuestas que consigan plasmar aquellas realidades a las que se tratan de acercar.

Al mirar de nuevo...

A partir del desarrollo del presente trabajo se pudo llegar a diferentes apreciaciones. Por un lado, se considera importante empezar por resaltar que existe una intención comunicativa en las producciones fílmicas que se han abordado. Que si bien, hacen un intento por acercarse al fenómeno del conflicto armado, como configurador de la realidad del país, hace falta una aproximación desde una profundidad histórica, que permita ampliar el espectro de lo que se muestra. En este sentido, se lograría trascender la banalización por medio de la superación de recursos que apelan a lo melodramático o a la comedia.

Sin embargo, se podría decir que la falta de profundidad histórica se corresponde con procesos sociales que están construyéndose hasta el momento, como la importancia del reconocimiento de los acontecimientos vividos como país, de la construcción de memoria histórica, y la conciencia de la existencia de un otro como sujeto que interactúa y se reconstituye en medio del conflicto y su necesaria visibilización. En este sentido, el cine no estaría en plena obligación de tramitar los fenómenos sociales que, como país, hasta ahora se están tejiendo.

En el reconocimiento de un otro, surge la necesidad de diferenciar las experiencias y los modos de vivir la guerra que varían según el contexto, el rol que se ocupa en él y las particularidades de cada sujeto. Es así como se resalta la necesidad y la importancia por visibilizar tales experiencias desde la mujer y lo que se teje alrededor de ella. En las tres producciones abordadas, el discurso de mujer se maneja dentro de marcos que la retratan como la mujer cuidadora, protectora, acompañante y encargada de labores domésticas. Asimismo, la mujer se cuenta en relación con el hombre, como cuñada, esposa, madre, prima, compañera, nieta, y en tanto parece que la presencia del hombre las posiciona y legitima. De esta manera, se evidencia una ausencia en la comprensión y representación de la mujer, que logre problematizar y escapar de esas lógicas, proponiendo otras miradas y entendimientos de la mujer y lo femenino en la guerra.

En este orden de ideas, teniendo en cuenta el contexto histórico que se ha mostrado anteriormente respecto a la producción cinematográfica colombiana, es evidente que las producciones fílmicas que recurren a contenidos políticos o sociales se han visto expuestas al rechazo o al olvido. Por un lado, la censura, en tanto limita la emergencia de contenidos

que se comprometan con un tipo de representación de la realidad. Por otro lado, las dinámicas mercantiles que limitan la producción, distribución y promoción cinematográfica del país y que terminan por moldear un consumidor que responde a un contenido homogenizado.

En adición a esto, los finales no resueltos en las películas dan cuenta de una característica de la guerra colombiana, que evidencia la incertidumbre a la cual se enfrenta el país constantemente, con relación a las posibles rutas de acción que le puede llegar a posibilitar el contexto del que hacen parte.

Partiendo de este contexto, cabría cuestionar aquello que se perpetúa de la mujer desde le cine y replantearse las representaciones de lo femenino en la guerra. En ese sentido, es importante retomar a Ana María Fernández (2007) con su texto "*Lógicas colectivas: imaginarios, cuerpos y multiplicidades*" como una propuesta teórica que expone un camino para la problematización de aquello que se ha planteado a partir de cuatro acciones que implican:

Desesencializar la cuestión de la subjetividad, entendiendo que el conflicto armado ha configurado históricamente subjetividades funcionales a su perpetuación, es importante posicionarse desde la idea de que la subjetividad no es absoluta ni homogénea, sino que está constituida por múltiples características, intenciones, historias y formas de relacionarse consigo mismo y con el contexto (Fernández, 2007). Por lo tanto desde las producciones cinematográficas se debería intentar acercarse al sujeto que pretenden representar desde la multiplicidad y la historicidad

Desandar un sentido común disciplinario, en el que se cuestionen las verdades producidas desde diferentes instituciones que las promueven y las legitiman. En este sentido habría que cuestionar los discursos que se generan en la producción cinematográfica colombiana con el fin de desnaturalizar aquellos acuerdos culturales que han dotado a la mujer de ciertos significados que la limitan en su marco de posibilidades de relación con su entorno y consigo misma (Fernández, 2007).

Desdisciplinar las dinámicas en la que las teorías aportan a la construcción de verdades totalizantes, apostando a un diálogo interdisciplinar constante entre aquellos que

quieran ser partícipes en la aproximación a la realidad y su representación desde el cine, generando espacios de creación comprometida con aquello que elija narrar, que trasciendan las dinámicas industriales y promuevan la creación de nuevos discursos fílmicos (Fernández, 2007). En este orden de ideas resulta pertinente que la psicología participe de este diálogo interdisciplinar y no se posicione desde un discurso totalizante.

Deconstruir oposiciones binarias, puesto que se convierten en formas reduccionistas de acercarse a la realidad, de representarla e interpelarla. En este sentido, dejar los binarismos implicaría aportar a la profundización histórica, y un ejercicio en el que tanto el espectador como el productor de contenido se salgan de una postura cómoda, donde es más fácil encasillar los actores, que entenderlos desde la complejidad contextual. Y en este ejercicio, promover, de la misma manera, otras formas de interpretar la propia realidad. (Fernández, 2007). En ese sentido se apunta a ofrecer otras perspectivas y formas diferentes de pensarse la realidad, donde la audiencia se vea interpelada por la problematización de los fenómenos que se buscan representar, y asimismo pueda demandar otro tipo de productos a la industria cinematográfica.

Referencias

- Afanador, L. F. (2014). *Cóndores no entierran todos los días*, Gustavo Álvarez Gardeazábal. *Arcadia*.
- Almeda, D., Rodrigo, S., & Alonso, A. (22 de Junio de 2016). El conflicto entre El Gobierno de Colombia y las FARC. *El País*. Obtenido de https://elpais.com/elpais/2016/04/13/media/1460564097_669410.html
- Amaya, A. y Restrepo, L. (2003) *La primera noche* [cinta cinematográfica]. Colombia: Congo films
- Andrade J., Barranco L., Jiménez L., Redondo M. y Rodríguez L. (2017). La vulnerabilidad de la mujer en la guerra y su papel en el posconflicto. *Ágora (17)*. 290 – 308.
- Arango, J. (2017, Mayo 27). Top 5 de las películas de Dago García. *El Colombiano*.

- Armas, L. N. (9 de Junio de 2017). La guerra de Colombia en cifras. *El Pílon*. Obtenido de <http://elpilon.com.co/la-guerra-colombiana-cifras/>
- Bravo, A. M. (2014). *Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010)*. Bogotá: Espacio Crítico.
- Camacho A. y Ucrós M. (2009). *Huellas del silencio*. (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Carta Abierta a Eduardo Pizarro Leongómez, Presidente de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación-cnrr, por Rodrigo Tovar Pupo, alias “Jorge 40”. 22 de febrero de 2009. <http://www.verdadabierta.com/component/content/article/47-extraditados/969-traicion-del-gobierno-a-los-paras-ha-provocado-rearme-jorge-40> 200. mapp-oea, Sexto informe trimestral, 7-8.
- Chaparro, H. (2016). *Álbum del Sagrado Corazón del cine colombiano. Cien años del largometraje en Colombia*. Bogotá: Semana libros.
- Cortés E., (2014). Feminización y subalternización del otro enemigo. Construcción y destrucción de corporalidades en contextos de conflicto armado y violencia extrema. *Colombia Internacional* 80 (272), 57 –82.
- Díaz, M. A. (2015). Flores del Valle: La ciudad moderna. *Revista Visaje*.
- Díaz, M. A. (2015). Flores del Valle: La ciudad moderna. *Visaje*.
- Díaz, N. M. (2009). Miradas esquivas a una nación fragmentada. Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad . *Historia y sociedad*, 219-225.
- Durán, F. y Rugeles, J. (2015) Alias María. [Cinta cinematográfica] Colombia: R&TV
- Durán, M. (2014). Luis Alberto Álvarez: la crítica en busca de la imagen del hombre colombiano. *Revista Visaje*.

- Estrada Mesa, A. M., & Días Granados, S. (2007). *Construccionismo social aportes para el debate y la práctica*. Bogotá: Uniandes.
- Fernández, A. M. (2007). *Lógicas colectivas: imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Gaviria, V. (n.d.). Retrieved from ¿Por qué hago cine?:
http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-33-34/4.REC_33-34_VictorGaviria.pdf
- Gergen, K. (1996). *REALIDADES Y RELACIONES Aproximaciones a la construcción social*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Giraldo, M. G. (18 de Noviembre de 2017). El Tiempo. *Así esta Colombia, un años de la firma del acuerdo de paz con las FARC*, págs. <http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/efectos-en-colombia-tras-un-ano-de-la-firma-del-acuerdo-de-paz-con-las-farc-152740>.
- Goggel, E. y Gaviria, C. (2010) *Retratos en un mar de mentiras* [cinta cinematográfica]. Colombia: Producciones Erwin Goggel
- González, W. A. (2017, julio-diciembre). Colombia: el paradigma existencial de la violencia. Bogotá.
- Grupo de Memoria Histórico. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- La Silla vacía. (10 de Mayo de 2017). Juan Manuel Santos Calderon. *La Silla Vacía*, págs. <http://lasillavacia.com/quienesquien/perfilquien/juan-manuel-santos-calderon>.
- Londoño L, (2005). La corporalidad de las guerreras: una mirada sobre las mujeres combatientes desde el cuerpo y el lenguaje. *Revista de Estudios Sociales* (21), 67-74.
- López, M. (2009). *Las mujeres imaginadas de la guerra. Narraciones de excombatientes paramilitares sobre las mujeres y el conflicto armado*. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

Magnabosco, M. (2014). El Construccinismo Social como abordaje teórico para la comprensión del abuso sexual. *Revista de Psicología (PUCP)*, 32(2), 219-242. Recuperado en 17 de mayo de 2018, de http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92472014000200002&lng=es&tlng=es.muy

Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Editorial Gedisa, S.A

Ortega, J. S. (24 de Junio de 2017). Bojayá quiere renacer. *El País*. Obtenido de https://elpais.com/elpais/2017/06/15/planeta_futuro/1497563459_059404.html

Peña, I. (2014). *El universo de la creación narrativa*. El Huaco. Bogotá

Puerta, S. (2015). *Cine y Nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín: Fondo editorial FCSF, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia.

Plata, J. E. (2016). 'Pepos', el mejor secreto del cine colombiano ochentero. *Arcadia*.

Proimágenes (s,f) tomado de

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=32

Proimágenes (s,f) tomado de

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=104

Proimágenes (s,f) tomado de

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=197

Proimágenes (s,f) tomado de

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2399

Proimágenes (s,f) tomado de

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=247

Proimágenes (s,f) tomado de

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=37

Proimágenes (s,f) tomado de

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=49

Proimágenes (s,f) tomado de

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=266

Proimágenes (s,f) tomado de

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2118

Proimágenes (s,f) tomado de

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1902

Suárez, J. (2010). *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Vignale, S. (2014). Foucault, actitud crítica y subjetivación. *Cuadernos de la filosofía*, 5-17

Watzlawick, P., Beavin, J. Jackson, D. (1985). *Teoría de La Comunicación Humana*, Barcelona: Editorial Herder.

White, M. (1993). *Medios narrativos para fines terapéuticos*. Barcelona: Ediciones Paidós ibérica, S.A.

Zuluaga, P. A. (2008, Mayo 19). Retrieved from Pajarera del medio:

<http://pajareradelmedio.blogspot.com.co/2008/05/nuevo-cine-colombiano-ficcin-o-realidad.html>

Zuluaga, P. A. (2008, Mayo 19). Nuevo Cine colombiano. ¿Ficción o realidad?*