

Memorias de la Justicia transicional y Subjetividad política en el cine colombiano de la última década

JOSÉ GABRIEL CRISTANCHO ALTUZARRA

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

C4. Transiciones políticas y cinematográficas

Resumen: El propósito de este trabajo es analizar qué memorias está vehiculizando el cine colombiano acerca del proceso transicional que implicó la desmovilización del paramilitarismo (Autodefensas Unidas de Colombia, años 2003-2006), contexto que hizo tomar como bandera jurídica el concepto de justicia transicional en las leyes 975 de 2005 y 1448 de 2011 para la judicialización y reinserción de desmovilizados y la reparación de las víctimas. Para desarrollar este objetivo, se explicitan las categorías memoria y subjetividad política como elementos clave para analizar el papel de las disputas simbólicas por las maneras de recordar el pasado y el presente en las formas como los sujetos asumen los conflictos políticos, y el papel del cine y sus procesos de producción y difusión como escenario de esas pugnas. A partir de ello, se analizarán algunas películas colombianas caracterizando sus maneras de narrar y sus posiciones respecto de la eficacia política del proceso transicional.

Palabras clave: Cine colombiano, justicia transicional, violencia política, subjetividad política.

Abstract: The purpose of this work is to analyze what memories move about transitional process of desmovilization of paramilitars (Autodefensas Unidas de Colombia, 2003-2006) in the Colombian cinema. In these context, the juridic concept of transitional justice was the banner in laws 975 of 2005 and 1448 of 2011, for judgement and reinsercion of ex combatants and reparation of victims. For expound this objective, it explains memory and politic subjectivity as key categories to analyze the paper of symbolic dispute about the ways of to remember the past and the present on manners as the subjects assume the politic conflicts, and role of cinema and its production and diffusion process as scenario of these battles. For expound this objective, it explains memory and politic subjectivity as key categories to analyze the paper of symbolic dispute about the ways of to remember the past and the present on manners as the subjects assume the politic conflicts, and role of cinema and its production and diffusion process as scenario of these battles. From this, it analyzes some colombian films, characterizing theirs ways of narration and their positions about politic efficiency of the transitional process.

Keywords: Colombian cinema, transitional justice, politic violence, politic subjectivity.

Desde que la memoria se ha constituido en un objeto e incluso un campo de investigación, sobre todo relacionada con los hechos de la *Shoá* en la Segunda Guerra Mundial y de la violencia política en las dictaduras del cono sur latinoamericano o en contextos en los que el cese de conflictos ha reclamado la necesidad de visibilizar y reivindicar de distintos modos simbólicos la memoria de “los caídos” o “víctimas”, se ha generado una abundante producción teórica que pone de presente a la par que algunas tensiones epistemológicas sobre la fiabilidad de la pretensión tradicional de la historia, algunos de los rasgos de la memoria como fenómeno social y como facultad psíquica así como su papel en la constitución de significaciones sociales, de apelaciones al pasado para reivindicar acciones en el presente y proyectos a futuro¹. De estos estudios resulta evidente inferir que la construcción social de la memoria y las disputas que tienen lugar en dicha construcción juegan un papel fundamental en la

¹ Al respecto véase Halbwachs (2004), Ricouer (2002), Calveiro (2006), Norá (2001), Jelin (2001), Cabrera (2006), Huyssen (2002), Sánchez (2003).

constitución de significaciones, identidades y proyectos sociales, morales y políticos, en suma, en las subjetivaciones políticas individuales y colectivas, entendidas como modos en que individuos y colectivos devienen sujetos, construyendo sus identidades y las de otros y asumiendo con diversos modos y prácticas su contexto social².

En este sentido, los procesos sociales históricos y políticos que han tenido lugar en Colombia en la última década constituyen un interesante laboratorio para examinar las maneras como se agencian significaciones y se construyen memorias individuales y colectivas que pueden incidir en la configuración de subjetividades políticas. En efecto, después del fallido proceso de paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC (1998-2002), entre el 2002 y el 2010 emergieron una serie de significaciones sociales que se fueron consolidando a la par que unos procesos políticos: por un lado, estuvo cerrada la posibilidad de diálogo con las guerrillas dado el cambio de su significación política a terroristas (en el marco de la lucha antiterrorista global iniciada desde el 11 de septiembre de 2001); además de ello, entre 2003 y 2006, se da un proceso de conversaciones y desmovilización con grupos armados ilegales de extrema derecha denominados Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), contexto que hizo tomar como bandera jurídica el concepto de justicia transicional en las controvertidas leyes 975 de 2005 (ley de justicia y paz) y ley 1448 de 2011 (ley de víctimas y restitución de tierras) para la judicialización y reinserción de desmovilizados y la reparación de las víctimas.

Así pues, este trabajo se propone examinar qué memorias ha estado construyendo y vehiculizando el cine colombiano acerca de los procesos sociales que se han sostenido en el concepto jurídico de justicia transicional antes mencionado y qué implicaciones pueden pensarse sobre los procesos de subjetivación política en el país. Y es que una de las expresiones culturales que han sido objeto de reflexión sobre la construcción o reconstrucción de la memoria ha sido el cine; en el campo de investigación de la memoria, el cine puede ser pensado desde tres roles principales: en primer lugar, cuando la

²Entre los autores que más profundizan la relación entre memoria e identidad tenemos a Ricoeur (1999), Taylor (1996), Tugendhat (2001), Sen (2008).

cámara cinematográfica graba hechos que suceden en la cotidianidad, sin más intervención sobre los hechos que la acción de filmar, el cine resulta ser un *registro fáctico*, una *huella mnemónica* (Ricoeur, 2002) de determinada situación o hecho social que se constituye en *fuentes* de la época y del contexto en el que fue producido. En este caso lo que interesaría examinar es las motivaciones y efectos de esa intervención que implica filmar.

En segundo lugar, el *uso de diversas fuentes de la memoria* como testimonios de sobrevivientes, y material de archivo filmográfico, televisivo, periodístico, entre otros que realiza el autor de la obra cinematográfica. En este caso, el autor puede usar estas fuentes de la memoria organizando los testimonios grabados y las demás fuentes de archivo en función de la narración más o menos consistente o disruptiva que pretende el autor. En otros casos, puede tomar como base dichas fuentes y, a través de escenografía, personajes y montajes diseñados, recrear una historia de ficción. En ambos casos y sus posibles mixturas se abren discusiones por los usos más o menos rigurosos de dichas fuentes. Pero lo que interesa examinar en este caso son los efectos de los usos de esas fuentes.

Finalmente, cuando a través de diversos dispositivos (cinematógrafo, televisión, dvd, etc.) son proyectadas las imágenes, la obra cinematográfica se constituye *en un escenario de visibilización* de representaciones sobre contextos, acontecimientos y agentes sociales, generando un espacio de significaciones y resignificaciones de determinados acontecimientos sociales según las interacciones que se generen con los espectadores y las situaciones políticas y sociales que están sucediendo en el momento de la proyección. En este sentido, siguiendo a Damian Sutton (2009), entiendo aquí lo cinematográfico y lo audiovisual como la continuación del *evento de ver*, el cual asumo como experiencia estrictamente moderna de subjetivación y expresión de subjetividades, un lugar en el que se instauran regímenes visuales a través de modos de vehiculizar y narrar, construir o legitimar versiones de sucesos y, por lo tanto, con un rol fundamental en la construcción de las significaciones y en las disputas por la memoria.

A partir de estas líneas conceptuales, analizaré algunos documentales que el Estado colombiano produjo para instalar un régimen visual de la categoría justicia transicional, en medio de los continuos debates académicos y políticos³ que implicó el uso de esta categoría jurídica de posconflicto, en un contexto en el cual el conflicto se mantiene. En seguida, y como contrapunto, analizaré dos producciones cinematográficas que desde diversos ángulos asumen una posición frente a ese concepto y su contexto. Mostraré que, a pesar de vehiculizar ideas distintas y hasta contrarias, se sirven de diversas fuentes de la memoria construyendo determinados relatos cinematográficos acerca de la transición, pero están anclados en un régimen visual cuyas líneas temáticas se tocan.

1. VÍCTIMAS, VICTIMARIOS, REPARADOS Y RECONCILIADOS: NUEVOS SUJETOS POLÍTICOS

El contexto sociopolítico e histórico de la desmovilización de las AUC provoca la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación en virtud de la ley de justicia y paz; la CNRR crea el Grupo Memoria Histórica (MH) instituyendo sus apuestas éticas y políticas, concentradas en la reivindicación de las víctimas; aunque la CNRR dejó de existir por la nueva ley de víctimas (1448), MH tiene continuidad, al menos hasta ahora, en la creación del CMH por la misma ley. En ese sentido, los trabajos de MH se inscriben jurídicamente para responder al derecho a la verdad tanto para las víctimas como para la sociedad en general (art. 7, ley 975; art. 23 ley 1448) y en el derecho a la reparación simbólica y satisfacción de las víctimas, en los que se apunta al deber de memoria que implica la investigación y difusión de lo sucedido⁴.

³ Para profundizar en estos debates véase Mejía; Henao, 2008.

⁴ "El derecho de las víctimas a la reparación comprende las acciones que propendan por la restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción; y las garantías de no repetición de las conductas. (...). La satisfacción o compensación moral consiste en realizar las acciones tendientes a restablecer la dignidad de la víctima y difundir la verdad sobre lo sucedido" (artículo 8, ley 975). "Se entiende por reparación simbólica toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, [la solicitud d]el perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas" (artículo 8, ley 975; artículo 141, ley 1448). Véanse también art. 52.2 ley 975; art. 141, ley 1448.

Dos son las grandes implicaciones de este contexto jurídico y político: la primera tiene que ver con el rol de protagonismo que se le da a las víctimas; en este caso, la categoría "víctima" aglomera por igual, a todos los sujetos individuales y sociales que han padecido el conflicto armado, invisibilizando, en instancia inmediata, sus singularidades políticas. Es decir: en la esfera pública emerge la víctima como un sujeto político más relevante que otro tipo de sujetos políticos, (secuestrados, grupos políticos de oposición, desplazados, desmovilizados), y desde esa significación es que son entendidos todos ellos.

Ahora bien; en virtud de este protagonismo, el derecho a la verdad y reparación de las víctimas, emerge la importancia de la reconstrucción de sus memorias y del deber social frente a ello. En virtud de eso MH como grupo de investigación ejerce su trabajo, de recuperación de memoria histórica de las víctimas. Es preciso destacar que MH, como grupo de investigación tiene unas apuestas éticas, políticas y epistemológicas que le permiten, desde casos emblemáticos visibilizar comunidades, poblaciones, sujetos políticos mucho más concretos y acotados, así como apuestas y subjetivaciones políticas singulares⁵. Pero el rango de visibilidad que tienen dichos informes es con mucho inferior a las políticas de la memoria que se han desplegado en el Estado en la esfera pública nacional en diversos medios y que han posicionado a las víctimas como el referente predominante de sujeto político en la coyuntura actual:

"La memoria es un ejercicio de duelo y de reconocimiento al dolor que han padecido las víctimas. El ejercicio de memoria tiene una función de terapia colectiva. Y ese material resultante de ahí —sea escrito, sea fotográfico, sea audiovisual—, tendrá que convertirse también en una gran herramienta pedagógica para las nuevas generaciones, sobre lo que sucedió y sobre lo que no se puede volver a repetir. Aspiramos a que ese informe sienta las bases de una nueva comisión de la verdad. Una de las principales cosas que se negocia en un proceso de transición y en un proceso de paz es precisamente el pasado: ¿qué

⁵ Destaca en particular que MH se esfuerza por otorgar un rol mucho más activo a la categoría de víctima y en virtud de ello procura *hacer ver* apuestas políticas y de resistencia frente al conflicto armado y apuestas por la reivindicación y exigencias de respeto de sus derechos. Sobre este punto véase (Herrera & Cristancho).

pasado fue el que tuvimos? Para redefinir también el futuro que se quiere construir”⁶.

De este modo, estas *políticas de la memoria* se constituyen en un *dispositivo de producción*⁷ del sujeto-víctimas y en esa misma medida, en un *dispositivo de intervención* sobre ellas, intervención con connotaciones psicosociales (terapias individuales y colectivas) y que configuran el proceso de reparación de las mismas. Pero además de ello, las *políticas de la memoria* se constituyen en un *lugar de enunciación* que produce una “pantalla” para *ver* de manera protagónica a las víctimas como sujetos políticos y, esos procesos terapéuticos de reparación individual y colectiva. Fruto de ello emergen algunas producciones documentales de MH así como de la CNRR específicamente, algunas de las cuales son proyectadas por televisión en el canal institucional⁸. Ahora bien; este *modo de ver y ser visto* que posiciona a la víctima como sujeto-político protagónico⁹, se instaura, con un rol comunicativo, cultural y pedagógico, con unas apuestas políticas en las que la memoria, la reparación de las víctimas sea la base sólida de la reconciliación:

Todo lo que se haga a favor de las víctimas tiene que llevar a que en el futuro los colombianos y las colombianas podamos convivir en paz, podamos convivir en un marco político serio, coherente, simple, donde las diferencias se puedan dirimir de manera pacífica y donde la violencia deje de ser el método predilecto para el ejercicio de la política; la reconciliación tiende a eso y por eso la ley le otorga a la Comisión el

⁶Gonzalo Sánchez, Coordinador del Grupo Memoria Historia, Capítulo 2, Nunca más: La CNRR, parte 5, 01:25 <http://www.youtube.com/watch?v=sSIWoGPR6ag>

⁷No es que las víctimas no existieran, sino que aparecen como significación en la esfera política “oficial”. En esa medida, son una producción de sentido de esas políticas.

⁸Se trata de 15 capítulos de una serie titulada *Nunca más*; son los siguientes: 1. *De Nuremberg a Colombia*. 2. *La CNRR*. 3. *Desaparición forzada*. 4. *Despojo de tierras*. 5. *Mujeres: de víctimas a líderes*. 6. *Trujillo, una gota de esperanza en un mar de impunidad* (éste fue realizado por MH). 7. *Reparaciones colectivas*. 8. *La esperanza de un Retorno seguro*. 9. *La reconciliación*. 10. *Fosas el camino a Jepirra*. 11. *La guerra no es un juego de niños*. 12. *El cuerpo, un campo de batalla*. 13. *Después del secuestro*. 14. *La Reconciliación y los desmovilizados*. 15. *Corriendo por la vida*. Además de esto, MH produjo Bojayá. *La guerra sin límites* y *El Salado rostro de una masacre*.

⁹Algunos modos principales, que no únicos, de representar cinematográficamente el protagonismo de un sujeto son: en la narrativa cinematográfica ficcional, narrando la historia desde el punto de vista de un(os) personaje(s) principal(es); en la narrativa cinematográfica documental, narrando en voz en off una historia de un sujeto determinado, o entrevistando en planos medios, planos americanos y primeros planos a dicho sujeto. Ésta última es la opción tomada de manera preponderante por los documentales de la CNRR y de MH.

mandato de que además de reparar a las víctimas propugne la reconciliación de colombianos y colombianas. (...). Buena parte de la actividad del área es tratar de hacer eso que hemos llamado la pedagogía de la reconciliación¹⁰.



Secuencias del capítulo 2 de la CNRR¹¹.

De este modo, y sin decirlo explícitamente, el Estado pretende que las víctimas, en tanto sujetos políticos preponderantes, devengan sujetos-reconciliados con ese pasado; pero a su vez, y con ello, que sea la reparación el proceso de subjetivación política base (“una gran herramienta pedagógica para las nuevas generaciones”) para lo que se considera el necesario y nuevo pacto social colombiano. Se trata en suma de que el *sujeto-víctima*, sujeto político protagónico, devenga en *sujeto-reconciliado*, sujeto político primordial. En este sentido, el protagonismo del sujeto víctima es transitorio, pues el realmente importante, es el sujeto-reconciliado.

En este régimen visual, ¿dónde y cómo se ven los grupos políticos de oposición? Ya hemos dicho que el concepto de víctima subsume otro tipo de sujetos políticos más concretos; en este sentido, el régimen visual del sujeto-víctima a la vez sirve para *no vero* visibilizar *en segundos o terceros órdenes del ver* a los grupos políticos de oposición, sujetos individuales y colectivos miembros de partidos políticos de oposición como la Unión Patriótica, Alianza Democrática M19 y otros que han sido victimizados y por lo tanto, caen subsumidos bajo la categoría de víctima.

¹⁰Carlos José Herrera, coordinador del área de Reconciliación de la CNRR Capítulo 2, Nunca más: La CNRR, parte 5, 06:32 <http://www.youtube.com/watch?v=sSIWoGPR6ag>

¹¹ En esta secuencia, se metaforiza la reparación de las víctimas con imágenes-movimiento que plantean el tránsito de un blanco y negro que metaforiza la tristeza, al color, junto a las manos de un sujeto-reparador, que vendría siendo el Estado que repara la “casa”. Obsérvese también la representación del sujeto-víctima a través de la pose melancólica de la niña.

Sin embargo, cabe aclarar que los sentidos políticos que se han atribuido al conflicto armado recaen también sobre las significaciones políticas que se le otorgan a ciertos sujetos colectivos. En décadas anteriores, cuando se asumía como político el conflicto armado, se concebía a las guerrillas como *grupos políticos de oposición alzados en armas*. Pero en el actual anclaje contextual el conflicto armado ha pasado por unas azarosas disputas de sentido que han provocado la interpretación no política del conflicto y por lo cual los grupos guerrilleros son significados, ahora, bajo dos categorías: la de *grupos armados ilegales*, categoría que neutraliza y borra los sentidos y móviles políticos de los actores insurgentes; y la de *terroristas*, categoría que le da un tinte oscuro a su accionar, deslegitimando sus apuestas y reivindicaciones sociales¹².

En virtud de este contexto hay un *modo en el que pueden ser vistos los grupos políticos de oposición alzados en armas*: el del sujeto-victimario, el antagonista del sujeto-víctima. En este caso, las políticas de la memoria concentradas en la reconciliación evitan a toda costa el uso de la categoría "terrorista" y usan la categoría "grupos armados ilegales"; pero bajo esta misma se subsumen también los grupos paramilitares y bandas de narcotraficantes, con lo que quedan invisibilizados sus rasgos específicamente políticos. De este modo, los sujetos victimarios, en tanto antagonistas, son significados como sujetos no políticos, pues, como se sirven de la violencia como modo de obtener sus objetivos.

Esta es la otra cara de la moneda: desde el régimen visual del sujeto-víctima, estas *políticas de la memoria* en tanto *dispositivo de producción*, también producen el *evento de ver* al victimario; y en esa misma medida, la desmovilización y reinserción se constituye en el *dispositivo de intervención* sobre él, que configuran el proceso por el que el grupo armado ilegal y sus miembros, en tanto sujetos no-políticos devienen en sujeto políticos.

¹² En el contexto de los inicios de la política global de lucha contra el terrorismo oficializada después de los ataques del 11 de septiembre de 2001, los gobiernos de Álvaro Uribe (2002-2010), calificaron con la categoría de narcoterroristas a las guerrillas, pero a la vez se pujó por darles estatus político a las AUC para permitir un marco jurídico radicalmente flexible para su desmovilización. En virtud de ello, estos gobiernos despolitizaron el conflicto a tal punto que incluso se negó su existencia. Un ejemplo de esta discusión se encuentra en <http://www.semana.com/nacion/conflicto-armado-amenaza-terrorista/85143-3.aspx>



Secuencias del Capítulo 14 de la CNRR titulado La Reconciliación y los desmovilizados.

Esto permite comprender que las anteriores secuencias coloquen en un igual plano de significación tres procesos de desmovilización diferentes: el de las guerrillas liberales de los 50; el de guerrillas que se desmovilizaron en la década de los 90 y 2000 y el de las AUC que se desmovilizaron entre el 2003 y el 2006. Lo que interesa instaurar es un modo de ver: que también hay un proceso de intervención que les permite a los sujetos victimarios antagónicos, sujetos no políticos, devenir en sujetos políticos; la reinserción es ese proceso de subjetivación que les permite integrarse nuevamente al Estado y por lo tanto, devenir también en sujeto-reconciliado, en ese sujeto político primordial.

2. LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA AL OPTIMISMO

Lo que he presentado en el anterior acápite da cuenta de la construcción narrativo-visual de un régimen de visualidad favorable a la significación de la justicia transicional y, desde su posición de enunciación que es el Estado, la construcción narrativo-identitaria de los sujetos víctimas, victimarios, deviniendo reconciliados. En lo que sigue, presentaré e análisis de dos producciones cinematográficas que construyen posiciones totalmente distintas, aunque no por ello, deslindándose del régimen visual que ha instaurado a la víctima como sujeto protagonista, con los costos que ello implica y que serán objeto de la reflexión.

2.1 IMPUNITY

Éste es un documental (Lozano; Morris, 2010), trabajo que sigue un orden cronológico (desde julio de 2005 cuando es promulgada a ley de justicia y paz) con unas fechas precisas que sirven de organizador temporal; a partir de los testimonios de víctimas, así como mostrando algunas de las audiencias del

proceso de judicialización de paramilitares desmovilizados plantea desde el título una fuerte crítica a la ley de justicia y paz, y al proceso de desmovilización y judicialización de los paramilitares. En este caso, el uso de la voz en off es planteada como el conductor del relato que pretende vehiculizar el film; para reforzar su idea central se sirve de fuentes o huellas mnemónicas como la memoria de sobrevivientes que denunciaron ante los estrados judiciales la pérdida de sus familiares en masacres perpetradas por paramilitares; en este caso se apela a entrevistas individualizadas usando el tradicional plano medio o plano americano, ya los entrevistados cuando se les corta la voz o irrumpen en llanto; también usa archivo fílmico en que se puede ver la intervención de paramilitares en diversas zonas anunciando su llegada y su régimen frente a la comunidad de una población rural; imágenes de archivo en las que se muestra levantamiento de cadáveres después de masacres o habiendo sido hallados los cuerpos fragmentados y dispuestos en fosas comunes; del mismo modo, imágenes de campesinos corriendo, huyendo de su tierra convertida en campo de confrontación bélica.



Fotograma 1: *Impunity* (2010)



Fotograma 2: *Impunity* (2010)

La crítica a la ley de justicia y paz y a su concepto jurídico de justicia transicional se vehiculiza mostrando las audiencias de los paramilitares en los estrados judiciales, contrastándolos con imágenes de víctimas y familiares que se agolpan a las salas dispuestas para presenciar las audiencias a través de videoscreen en simultáneo. Estos contrastes se acompañan de las limitaciones para la reparación que este y los demás dispositivos burocráticos generan, así como la negación de los hechos interrogados por la fiscalía o por algunas de las víctimas que los paramilitares hacen en sus versiones libres. Finalmente dicha impunidad se visibiliza con el hecho de que los jefes paramilitares fueron

extraditados a Estados Unidos para responder por delitos denarcotráfico y no por delitos de lesa humanidad y con el hecho de que ni siquiera los despojos mortales encontrados son sepultados con un rito de duelo y de acompañamiento a las víctimas.



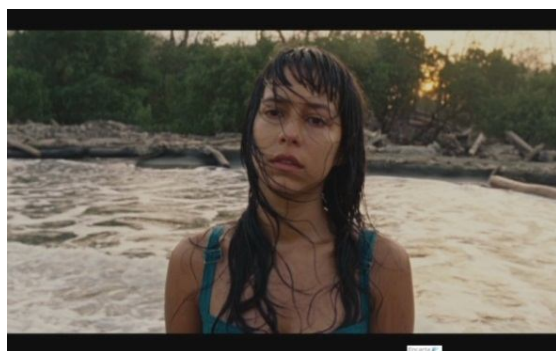
Fotograma 3: *Impunity* (2010)



Fotograma 4: *Impunity* (2010)

2.2 RETRATOS EN UN MAR DE MENTIRAS

A diferencia del anterior documental, esta película es una construcción ficcional a partir de una investigación que ejerció el director y que realizó desde la década de los 80 entrevistando campesinos en diversas zonas del país. Colocandocomo protagonista a Marina, una joven víctima del conflicto y del desplazamiento forzado, el interés de la película es mostrar a los desplazados como víctimas sobrevivientes de violencia, estigmatizados como colaboradores de la insurgencia, sufrientes de secuelas psicológicas y sociales de lo que han padecido, así como víctimas en su condición de desplazados, de gente oportunista.



Fotograma 5: *Retratos en un mar de mentiras* (2009)



Fotograma 6: *Retratos...* (2009)

De igual modo, mostrar la imposibilidad que tienen de recuperar las tierras, a pesar de las leyes de restitución de tierras, de las cuales han sido despojados por la vigencia del conflicto armado. En este sentido, el propósito central de esta película es denunciar la situación de vulnerabilidad de los desplazados, la irresponsabilidad del Estado y la indiferencia de la sociedad civil frente a esa realidad vigente en el país.

El culmen de esta denuncia se representa metafóricamente en la narrativa del film cuando los paramilitares asaltan a Marina y a Jairo: La película va contrastando imágenes del carnaval con el asalto de los paramilitares, quienes vienen al hotel buscando las escrituras de las que ya le ha hablado Jairo; mientras estos individuos amenazan con pistolas y con golpes a Jairo y a Marina, el sonido que se coloca de fondo es el mismo del carnaval, como contrastando cómo de fondo mientras se da el ambiente fiestero y carnavalesco se van cometiendo crímenes. Es decir, reafirmando la idea de que los colombianos somos los más felices y fiesteros del mundo sirve no sólo para evadir los recuerdos traumáticos, sino para tapar el conflicto mismo que se sigue dando.



Fotograma 7: *Retratos...* (2009)



Fotograma 8: *Retratos...* (2009)

3. MEMORIA DE LA JUSTICIA TRANSICIONAL Y SUBJETIVACIÓN POLÍTICA

Si tomamos en cuenta que los individuos y colectivos articulan su identidad a través de las narraciones que dependen de la memoria (Ricoeur, 1999), pero además que en dicho proceso se configuran adscripciones a determinados grupos, valoraciones y posicionamientos (Taylor, 1996) que hacen devenir sujetos individuales y colectivos, podemos inferir que tanto *Impunity* como

Retratos en un mar de mentiras construye narrativamente una identidad de lo que ha de considerarse "víctima" y "victimario" posibilitando con ello unos posicionamientos de rechazo tanto contra los actores armados (construidos en general tanto a guerrillas y paramilitares sin especificidades como victimarios) construcciones de sentido que articulan el relato; y a favor de las víctimas, construyéndolas principalmente como sujetos fragmentados por el terror que propició el accionar paramilitar sobre sus zonas de influencia.

Sin embargo, hay algunas diferencias sustanciales. En *Impunity*, algunos casos logran visibilizar cómo las víctimas han devenido en sujetos colectivos como son las asociaciones de víctimas que en virtud del proceso jurídico y de la ausencia de resultados claros se han movilizizado en la esfera pública. Pero además de ello, al propugnar por una apuesta de denuncia política contra el concepto de justicia transicional, se constituye en una serie de imágenes que miran al espectador (Didi-Huberman, 2004) haciéndolo devenir en sujeto testigo (Sontag, 2004) y proponiéndole con ello además, que devenga en sujeto-juez para dar su veredicto respecto de la ley y la justicia transicional que propugna.



Fotograma 9: *Impunity* (2010)



Fotograma 10: *Impunity* (2010)

Entre tanto, *Retratos* enfatiza en la memoria individual y sus traumas. En ese sentido pone de manifiesto fundamentalmente dos formas contrapuestas de memoria: la experiencia de memoria traumática que tienen la protagonista, que carece de posibilidad de olvidar y de continuar con su vidas; se trata de una víctima construida sin vínculos solidarios, ajena a cualquier posibilidad de acción, desarticulada de algún sujeto colectivo; esto contrasta con y la voluntad

de olvido o indiferencia frente al conflicto, evidente en personajes secundarios que narrativamente se construyen como sujetos individualizados y atomizados.



Fotograma 11 *Retratos...* (2009)



Fotograma 12 *Retratos...* (2009)

Desde esta perspectiva enfatiza en el hecho de que la violencia sufrida ha configurado una subjetividad inerte, paralizada frente a la violencia y a la situación social del país, que se evidencia tanto en los sujetos-víctimas sobrevivientes como en personajes que representan a la sociedad civil que no ha vivido directamente el conflicto. Con ello, el filme también es una serie de imágenes que miran al espectador para interpelarlo como en examen de qué tan indiferente ha sido con las víctimas del conflicto, de tal modo que devenga en sujeto-solidario con dicha victimización. Sin embargo, dicha propuesta de solidaridad que apuesta el filme termina siendo abstracta, dado el trágico final de la película en el que la protagonista queda totalmente sola y como sin posibilidades de que dichas situaciones se resuelvan. Queda al margen, pues el debate político sobre la ley de justicia y paz así como los procesos históricos y sociales que dieron origen al conflicto.

De este modo, la estructura narrativa de ambos filmes está soportada en la del realismo cinematográfico en tanto pretende construir historias cuya trama sea coherente entre sí y cuyas ideas se vehiculicen con claridad; en este sentido, su apuesta se diferencia formalmente muy poco de lo que plantearan los documentales oficiales del Estado. De ahí que desde esta estructura es inevitable que se construyan ideas estereotipadas tanto de los hechos como de los sujetos creando oposiciones como víctima-victimario, justicia-impunidad, solidaridad-indiferencia. Eso a su vez da cuenta de los modos de interpretación política que se dan en contextos como el nuestro y que se materializan en

expresiones culturales como estas; sin embargo, deja abiertas preguntas sobre cómo narrar el horror de tal manera que dichas narraciones posibiliten debates profundos acerca de los modos como se han significado los conflictos y sobre las causas sociológicas e históricas de los mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- Appiah, Kwame. (2007). *La ética de la identidad*. Buenos Aires: Katz.
- Cabrera, Martha. (2005). Exceso y defecto de la memoria: violencia política, terror, visibilidad e invisibilidad. En: *Oasis*. No 11, Universidad Externado de Colombia, p. 39-55.
- Calveiro, Pilar (2006). Los usos políticos de la memoria. En: A.A. V.V. *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta*. Buenos Aires: Gráficas SRL.
- Didi-Huberman, Georges. (2004). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- Halbwachs, Maurice. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Traducción de Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Anthropos, Universidad de Concepción, Facultad de Ciencias Sociales, UCV, 2004.
- Huyssen, Andreas. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Capítulo I, Fondo de Cultura Económica, Goethe Institut, Mexico, 2002.
- Jelin, Elizabeth. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI. 2001, 146 p.
- Mejía, O. & Henao, A. (2008). *Parmilitarismo, desmovilización y reinserción. La Ley de Justicia y Paz y sus implicaciones en la cultura política, la ciudadanía y la democracia en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Nora, Pierre (2001). *The Tidal Wave of Memory*. Recuperado el 3 de septiembre de 2010 en <http://www.project-syndicate.org/commentary/nora1/English>
- Revista Semana. Yolanda Izquierdo muere en el 2007, entre otros tantos representantes de víctimas. En :<http://www.semana.com/nacion/yolanda-sera-ultima/100813-3.aspx>
- Ricoeur, Paul (1999). *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós.
- Ricoeur, Paul. (2002). *La memoria, la historia el olvido*. Traducción de Agustín Neira. Fondo de Cultura económica. Buenos Aires, 2004.
- Sánchez, Gonzalo (2003). *Guerras, memoria e historia*. Bogotá: ICANH, 2003, 132 p.
- Sen, Amartya. (2008). *Identidad y violencia. La ilusión del destino*. Buenos Aires: Katz.
- Sontag, Susan. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Sutton, Damian. (2009). *Photography, cinema, memory. The cristal image of time*. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- Taylor, Charles (1996). *Las fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna* ("El yo en el espacio moral"), Barcelona, Paidós.
- Tugendhat, Ernest (2001) "Identidad personal, particular y universal". En: *Problemas*. Barcelona, Gedisa.