

La representación de la violencia en el cine documental colombiano de la última década.

Iago Porfírio y Miguel Ángel Ariza Benavides.

Cita:

Iago Porfírio y Miguel Ángel Ariza Benavides (2023). *La representación de la violencia en el cine documental colombiano de la última década*. *Doc On-line*, 33 (33), 120-142.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/iago.porfirio/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pVqq/eWM>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La representación de la violencia en el cine documental colombiano de la última década: *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018)

Miguel Ángel Ariza Benavides*

Iago Porfírio*

Resumo: Este trabalho visa explorar as possibilidades de abordagem da representação da violência no documentário contemporâneo produzido na Colômbia, propondo uma discussão sobre a política da imagem, a partir do pensamento de Jacques Rancière (2021), no centro de uma política representativa, para pensar a multiplicidade de usos das imagens na representação da violência e os regimes poéticos, estéticos e políticos dessa representação. Para isso, apresenta-se uma análise dos documentários audiovisuais *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018), como uma leitura do modo como através de vários recursos narrativos, políticos e estéticos do audiovisual, é feita uma representação de algumas das consequências do conflito armado na Colômbia. Assim, este artigo considera a política representativa em relação à política da imagem, em um esforço para pensar a materialidade sensível das imagens da violência nos documentários colombianos, desviando-se, porém, da problemática reducionista da representação. Palavras-chave: documentário colombiano; políticas de imagem; representação; violência.

* Doctorando. Universidad Federal de Mato Grosso do Sul. Grupo de Investigación Lumiar (PPGEL/UFMS). 79041-100, Campo Grande, MS, Brasil. E-mail: miguelariza_577@hotmail.com.

* Doctorando. Universidad Federal de Bahía (UFBA/CNPq), con estancia doctoral en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIA/Unam). Laboratorio de Análisis Transdisciplinar y Sistemas Complejos de la UNAM. Instituto de Investigaciones Antropológicas. 04510, Coyoacán, Ciudad de México. E-mail: iagoporfiriojor@gmail.com.

Submissão do artigo: 16 de dezembro de 2022. Notificação de aceitação: 24 de fevereiro de 2023.

Resumen: Este trabajo pretende explotar las posibilidades del enfoque de la representación de la violencia en el documental contemporáneo producido en Colombia, planteando una discusión sobre la política de la imagen, a partir del pensamiento de Jacques Rancière (2021), en el centro de una política representativa, para pensar en la multiplicidad de usos de las imágenes en la representación de la violencia y los regímenes poético, estético y político de dicha representación. Para ello, se presenta un análisis de los documentales audiovisuales, *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018), como una lectura de la forma en que mediante diversos recursos narrativos, políticos y estéticos del audiovisual se hace una representación de algunas de las consecuencias del conflicto armado en Colombia. Así este artículo considera la política representativa en relación con la política de la imagen, en el esfuerzo por pensar la materialidad sensible de las imágenes de la violencia en el documental colombiano, desviándose, sin embargo, de la problemática reduccionista de la representación.

Palabras clave: documental colombiano; políticas de las imágenes; representación; violencia.

Abstract: This work aims to explore the possibilities of approaching the representation of violence in the contemporary documentary produced in Colombia, proposing a discussion on the politics of the image, from the thought of Jacques Rancière (2021), at the center of a representative policy, to think the multiplicity of uses of images in the representation of violence and the poetic, aesthetic and political regimes of this representation. For this, an analysis of the audiovisual documentaries *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018), is presented, as a reading of the way through various narrative resources, political and audiovisual aesthetics, a representation is made of some of the consequences of the armed conflict in Colombia. Thus, this article considers representative politics in relation to image politics, in an effort to think about the sensitive materiality of images of violence in Colombian documentaries, deviating, however, from the reductionist problematic of representation.

Keywords: Colombian documentary; image policies; representation; violence.

Résumé : Ce travail vise à explorer les possibilités d'aborder la représentation de la violence dans le documentaire contemporain produit en Colombie, en proposant une discussion sur la politique de l'image, à partir de la pensée de Jacques Rancière (2021), au centre d'une politique représentative, de penser la multiplicité des usages des images dans la représentation de la violence et les régimes poétiques, esthétiques et politiques de cette représentation. Pour cela, une analyse des documentaires audiovisuels *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018), est présentée, comme une lecture du chemin à travers diverses ressources narratives, esthétique politique et audiovisuelle, une représentation est faite de certaines des conséquences du conflit armé en Colombie. Ainsi, cet article considère la politique représentative en relation avec la politique de l'image, dans un effort de réflexion sur la matérialité sensible des images de violence dans les documentaires colombiens, s'écartant toutefois de la problématique réductionniste de la représentation.

Mots clés : documentaire colombien ; politiques d'image ; représentation; violence.

Introducción

El debate sobre la representación de la violencia en los documentales plantea una discusión sobre la política y la estética de las imágenes producidas en contextos de conflicto. Según Michael Chanan (2007), la política es la génesis del propio documental, en el que el punto de foco de la cámara siempre tiene una mirada en lo social y antropológico, construyendo su lugar en la relación entre las partes de una base social, más allá de los “espacios donde el mundo de la vida está dominado, controlado y moldeado por el poder y la autoridad, a veces visibles, en su mayoría invisibles, pero a menudo palpables” (Chanan, 2007: 16). Es en este sentido que se puede entender la práctica documental como un tejido que permite pensar una política de la imagen y del régimen representativo que se encuentran las relaciones entre política y estética.

Es en esta dirección que este artículo explora las posibilidades del enfoque de la representación de la violencia en los documentales colombianos contemporáneos, en un esfuerzo por pensar cómo las imágenes, por un lado, construyen su fuerza política y estética en contextos de luchas por la supervivencia humana y no humana, y, por otro, tienen como correlato una representación política que, por su naturaleza, “establece entonces una relación directa entre pueblo, Estado y gobierno”, según aporta Riaza (1999: 49). En ciertos aspectos, la noción de lo no humano implica un sentido ontológico dado por el giro ontológico en el campo de la antropología, en el que las entidades y agentes no humanos son convocados a la arena política (Cadena, 2020; Latour, 2004; Stengers, 2018). La política de la imagen, entonces, encuentra su sentido en la articulación a una política representativa, en la relación con el mundo sensible y con las formas estéticas de los acontecimientos, por así decirlo. Algo que, en la percepción aristotélica, la acción política del régimen representativo recupera para hacer inteligibles las situaciones construidas en el seno de la representación, sin la jerarquización representativa.

En este sentido, este artículo considera la política representativa en relación con la política de la imagen, en el esfuerzo por pensar la materialidad sensible de las imágenes de la violencia en el documental colombiano, desviándose, sin embargo, de la problemática reduccionista de la representación, que “se opone a las realidades sólidas de la acción”, en palabras de Rancière (2017). Al analizar los estilos, estrategias y formas de representación de la realidad en el documental, Nichols (1997) afirma que los acontecimientos y las acciones pueden representarse de diferentes maneras. Para el autor, las estructuras de representación son formas básicas de organizar la relación texto-imagen y, aquí, podemos mencionar archivo-palabra, palabra-imagen, entre otras posibilidades. Según Nichols (1997), “en el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva” (Nichols, 1997: 62).

Así, la primera parte de este artículo presenta una discusión sobre la política de la imagen en el centro de una política representativa, para pensar en la multiplicidad

de usos de las imágenes en la representación de la violencia en el documental contemporáneo producido en Colombia, y la experiencia del tiempo y la memoria que se inscriben en las imágenes en la intrincada situación cultural y política en el escenario colombiano. Es decir, el cine no solamente como cita del pasado, pero tomar en cuenta las diversas formas de lo audiovisual que pueden iluminar sobre las maneras de escribir la historia, más allá de las historias oficiales. Como escribe Jesús Martín-Barbero, es, ante todo, pensar en una nueva noción de tiempo y memorias a través de los medios, “desplegar los tiempos amarrados, obturados por la memoria oficial, y nos posibilite hacer estallar el historicismo que sutura al pasado como único depositario de los valores y esencias de la identidad nacional”. (Martín-Barbero, 2015, p. 21). En este sentido, la segunda parte, se analizan los documentales *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018), para establecer una articulación de la textura de las imágenes a sus propuestas de construcción de lo sensible en el marco de una política y estética representativas. Por fin, las conclusiones se focalizan en las posibilidades de reflexionar una política de la imagen que se encuentra vinculada a una política representativa que, a su vez, ha configurado el proceso de construcción de las imágenes en su forma estética, performática y política.

Entre la estética y la poética representativa, la política de la imagen

Según Coccia (2010), el desplazamiento de la actividad política para dar la visión de un describible o visible, a su vez, conlleva la propia “vida sensible” de la imagen con la redistribución de sus partes, en que “existe en otro lugar, distinto de aquel en que existen el sujeto cognoscente y el objeto del que la imagen es visibilidad” (Coccia, 2010: 21). La imagen (vida sensible), por así decirlo, es la existencia de lo que está fuera de su propio lugar, en palabras del autor, o lo sensible que ha sido compartido para reconfigurar las formas de ver, oír y sentir. En este sentido, “vemos con claridad una relación entre la representación y la cosa representada”. (Comolli, 2016: 71).

Así, las imágenes, en su contexto más amplio de vida sensible, pueden ser pensadas como movilizadoras de escenas de disenso, desde el pensamiento de Rancière (2015). El disenso no es, en palabras del autor, un conflicto de intereses, sino “un litigio sobre lo dado y sobre el marco en el que vemos algo como dado”. Opera en esta formulación la condición de crear otras sensibilidades en el encuentro entre dos mundos en el mismo mundo, creando “nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significado” (Rancière, 2015: 67), rompiendo con las opresiones construidas por una forma instituida de política, poniendo en juego las posibilidades de pensar y cambiar un mundo común, que se suele atribuir al cine desde el mundo de la narrativa y el mundo real, en una forma de “dupla realidad”, según Aumont (2004), que estructura la representación, ya que ambos mundos “son percibidos, y, en cierta medida, percibidos como reales” (Aumont, 2004: 144). Es en esta dirección que pensamos una política de la imagen en el cine documental alrededor de la representación.

Es en esta relación entre el umbral de lo visible y lo invisible donde reside la fuerza de una política del cine (Rancière, 2018a), por así decirlo, y que pone de relieve el gesto de “hacer política” con la recreación de un acontecimiento. En este sentido, es que el pensador francés destaca que esta fuerza une significados de la propia palabra “política” en dos direcciones. El primero de ellos es el acontecimiento de una película, es decir, aquello de lo que trata; y, el segundo, la “política como estrategia” de un gesto artístico, es decir, las operaciones cinematográficas de, en relación con el tiempo y el espacio, “hacer coincidir o no la mirada y la acción, de encadenar o no el antes y el después, el dentro y el afuera” (Rancière, 2012a: 121). Así, el espacio producido como posibilidad de creación de un mundo sensible, transversal a la experiencia del tiempo, se sitúa en las relaciones de una subjetivación política ligada a las imágenes y, por su vez, al espacio de la representación, un espacio “cuya carga narrativa y construcción de una diégesis no será más alejada”. (Aumont, 2004: 152) en la escena. Se trata, en síntesis, de pensar la escena cercana a la idea de representación, que es una denotación, por así decirlo, que “utiliza un objeto o acto presente para producir una experiencia que está relacionada con algo que no es ese objeto”. (Aumont, 2004: 153).

Es en esta dirección que la escena, en su pluralidad, es dissensual, al modificar nuestra mirada y comportamiento ante la representación en una imagen, provocando el orden establecido que no permite el conflicto y las diferencias. El disenso, que se constituye también como una “organización de lo sensible”, pone en juego la “evidencia de lo percibido, lo pensable y lo factible y la división de los que pueden percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común” (Rancière, 2015: 49). Opera en esta formulación la condición de crear otras sensibilidades en el encuentro entre dos mundos en el mismo mundo, en este sentido, crear “nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significado” (Rancière, 2015: 67), para romper con las opresiones construidas por una forma instituida de política o para mostrar los conflictos y resistencias a lo largo de la historia. Dentro de este marco, como propuso Martín-Barbero (2015: 22), “cada región, cada localidad, cada grupo étnico o racial reclama el derecho a su memoria”, en el sentido territorial

En este trabajo, nos interesa pensar la política del documental como constitutiva de una reformulación del espacio y del tiempo que habitan las historias, así como de las memorias y los cuerpos movidos por las imágenes que, a su vez, provocan un disenso. Más ampliamente, es pensar en una política y una poética del documental sin las reglas del sistema representativo que se esfuerza por asemejar la imagen al tema que trata, pues la representación misma es una denotación de algo, como recuerda Aumont (2004). Al final, como se habrá comprendido, la política de la imagen también se encarga del poder organizador de la historia y su significado dado por las imágenes y las palabras, para hacer visible lo invisible desde lo visible. Este gesto se inscribe en una perspectiva más compleja en la relación con las imágenes de archivo, como se observa en *Pizarro* (Simón Hernández, 2015) y foco de análisis de este trabajo.

Pensar en la política y la estética de las imágenes es, entonces, pensar en la correlación entre lo visible y lo invisible, aquello que se inscribe en la tensión entre el pasado y el presente, entre lo que se puede guardar en la memoria y la narración de los acontecimientos a partir de sus especificidades y significados dispuestos en el marco por los personajes. Es bajo una “política de archivos”, en palabras de Derrida (2012), que pensamos la política de las imágenes. El archivo, movido en algunas de las películas que conforman el ámbito analítico de este artículo, es una cuestión de “discriminación y selección”, según Mbembe (2020), pues otorga un privilegio que separa a quienes son o no dignos de tener espacio entre los documentos escritos y fotografiados que serán seleccionados para escribir la historia.

Es necesario, por lo tanto, reconocer el pasado a través de las palabras y las imágenes, ya que es a través de éstas que escribimos bajo “borraduras” la historia, para usar una expresión de Derrida, de aquellos que no tienen parte en la historia. Alrededor de estas reflexiones, tenemos una lógica de construcción de las representaciones de la violencia, según Gustavo Aprea (2004), de manera que, “poniendo el foco en el modo en que los lenguajes audiovisuales narran y describen el sufrimiento y las masacres masivas, se puede avanzar en los modos en que la sociedad construye su memorial en general y se piensa a sí misma” (Aprea, 2004: 190). Se trata precisamente de reproducir el pasado, como sostiene Walter Benjamin (2012), que “sólo se deja fijar, como una imagen que destella irreversiblemente, en el momento en que se reconoce” (Benjamin, 2012: 224). En esta relación entre las dos formas de política de las imágenes, que se asemejan a un gesto arqueológico - el archivo y la historia que, planteados en la figuración de la escena, provocan el disenso - es que se hace necesario pensar el lugar de la memoria. Didi-Huberman (2017), al estudiar las formas de construcción de la memoria de los campos de concentración de Auschwitz, señala que “mirar las cosas desde un punto de vista arqueológico es comparar lo que vemos en el presente, lo que ha sobrevivido con lo que sabemos que ha desaparecido” (Didi-Huberman, 2017: 41). Al contrario de lo que pensaba Adorno, para quien es imposible pensar el arte después de Auschwitz, se trata de reivindicar el “presente de una ausencia” con el poder de las imágenes y las palabras (Rancière, 2018b: 46). No se trata, en este caso, de utilizar la imagen-palabra para “embellecer el horror” o para construir visibilidad a través de la negación de la humanidad, ni tampoco de ignorar la representación, “sino de saber qué modos de figuración son posibles”, según Rancière (2018), citando como ejemplo a Claude Lanzmann, que en Shoah (1985) se negó a espectacularizar y representar el horror, partiendo de los relatos testimoniales de lo humano para narrar lo inhumano, transponiendo el pasado en la atemporalidad del presente.

En lo ancho del tiempo de las sensibilidades y del mundo sensible se impone la construcción de las imágenes y el tejido de la relación entre política y cine y, a su vez, no solamente las técnicas del arte que antaño tenían la dimensión de los discursos políticos en un contexto, como apunta Martín-Barbero (2015), si no “el cambio de época está ahora en los cuerpos, en los trastornos que alteran los regímenes de lo sensible y lo inteligible”. (Martín-Barbero, 2015: 17). Desde este punto de vista, la política del documental encuentra su expresión en una poética de la representación,

por así decirlo, que opera de manera que ofrece otras legibilidades y que tangibiliza otras interpretaciones visuales en el tejido de lo sensible, por un lado, y en las experiencias de la capacidad de ver las multiplicidades de significados que la imagen tiene que decir, por otro. En esta dirección, con el arte poético y sus ejes de apoyo -la catarsis, el mito y la mimesis- correlacionados con la tragedia y la epopeya. Aristóteles (384-322 a.C.), en la *Poética*, situó el proceso de representación como la naturaleza del discurso artístico articulado a la poesía, el género, la mimesis y la verosimilitud. Sea como fuere, esta poética de la representación en la política de la imagen de un cine que quiere ser político, presenta el esfuerzo de “leer las imágenes en referencia a la otra lectura posible” con el despliegue de la tensión entre una mirada fijada en la superficie de la propia imagen y la mirada que toma en consideración la multiplicidad de otras miradas (Rancière, 2021b). Se trata, pues, de una aproximación a la modalidad de representación reflexiva, tal y como la estudia Nichols (1997).

Esta es la tensión que acerca al pensamiento de una política de la imagen. Dicho de otra manera, es que, como señalaremos a continuación, las imágenes y documentos de archivo de la película *Pizarro* (2015) pueden ser una variación del tiempo histórico y de la lucha política y armada que representa María José Pizarro en Colombia, puesto que los materiales de archivo generan reelaboraciones históricas de una realidad de acuerdo al contexto sociopolítico de dicha sociedad. Las imágenes de *Nos están matando* (2018) sobre el genocidio de los pueblos originarios nos hacen pensar en las historias de persecución de líderes indígenas, sindicales o políticos que luchan por los derechos de sus pueblos, o incluso cosmologías, en otros organismos no humanos, como se ve en *Los abrazos del río* (2010), y sus diferentes formas de hacer política, planteando “discusiones sobre el territorio, la memoria cultural, la protección estatal, el olvido, la guerra, el tratamiento a los cuerpos consecuencias de esta”, según Benavides (2018: 85).

Así, a partir de estas conexiones, pensar en la política de la imagen en el cine documental corresponde a un gesto de hacer justicia a los que no tienen parte en la sociedad, en un proceso que pasa por la creación de imágenes, en la estela de Mondzain (2009), que inscribe lo visible con su propio cuerpo y desde la diferencia. Es, según la autora, un hacer que reclama su verbo e indica la “capacidad fundadora del sujeto que compone su primera mirada sobre la huella de su propia mudanza”. Retirarse para producir su imagen y mostrarla a los ojos como un rastro vivo, pero separado de sí mismo” (Mondzain, 2009: 36). Corresponde a los cineastas percibir las figuras singulares que permiten pensar la política, por una parte, como tema que trata la película y, por otra, como estrategia de operaciones técnicas y estéticas, como el movimiento de interferencia en el tiempo y el espacio, coincidiendo la mirada y la acción.

Podría decirse que el conflicto armado en Colombia tiene varias etapas. Su comienzo se da por la denominada etapa de la violencia bipartidista, o solo “la violencia”, surgida en 1948 entre miembros de los partidos políticos liberales y conservadores como consecuencia del asesinato del candidato liberal a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán. Así, destaca Riaza (1999), “pensar en los avances y limitaciones de la representación política en Colombia, exige relacionar tal problemática con el

entorno histórico que define su condición” (Riaza, 1999: 53). Este hecho produjo un conflicto que se desarrolló bajo distintas motivaciones y transformaciones hasta la actualidad. Incluyendo la creación de guerrillas y grupos paramilitares, la violencia urbana relacionada al auge del narcotráfico en los años ochenta y la violencia producida como consecuencia de factores como el desplazamiento forzado. No obstante, el 24 de noviembre de 2016, se firmó un acuerdo de paz con el grupo guerrillero más grande del país, FARC, firmando el denominado “Acuerdo para la Terminación Definitiva del Conflicto”. Lo que presupone parte del fin del conflicto armado en Colombia y propone un desafío a nivel gubernamental, político, económico y social para su cumplimiento.

En un panorama de posconflicto como el actual en Colombia, la producción audiovisual y cinematográfica se ha presentado como parte de los medios para reconstituir los distintos factores, hechos y actores – víctimas, victimarios y testigos- del conflicto armado. Complementándose con trabajos institucionales como el del Centro de Memoria Histórica. Que incluye entre sus objetivos, la reconstitución de los hechos violentos consecuencia del conflicto armado a través de los relatos de las víctimas y victimarios del conflicto armado para garantizar la no repetición como uno de sus principales objetivos.

En ese sentido el análisis de los documentales audiovisuales, *Los abrazos del río*, (2010) de Nicolás Rincón Gille; *Un asunto de tierras*, (2015) de Patricia Ayala; *Pizarro*, (2015) de Simón Hernández y *Nos están matando*, (2018) de Emily Wright y Tom Laffay, se presenta como una lectura de la forma en que mediante diversos recursos narrativos, políticos y estéticos del audiovisual se hace una representación de algunas de las consecuencias del conflicto armado en Colombia. Realizando un análisis de producciones audiovisuales cuyo punto narrativo y presentación de las diversas situaciones, se da a partir de los relatos de los testigos y afectados por la guerra siendo significativos para reconocer algunos de los términos en los que se produjo y las distintas formas en que ésta permea la población a nivel social, cultural y político. Así, como se presenta como una posible lectura para entender algunas relaciones de las comunidades y personajes afectados directamente por el conflicto en procesos de reconstrucción social y cultural en un contexto de posconflicto como el actual.

Los abrazos del río

Dirigido por Nicolás Rincón Gille, lanzado en el 2010 y con una duración de un poco más de una hora, el documental transcurre y se mueve constantemente entre el mito y los relatos orales sobre acontecimientos violentos que son contados, unos mediante el relato oral y testimonios de algunos pobladores, y otros que son representados audiovisualmente de forma metafórica. De tal forma que el espectador complementa el relato cinematográfico que está viendo y escuchando, y a la vez, el realizador evita también mostrar o representar de otras maneras más explícitas algunos de los acontecimientos violentos, como generalmente se encuentran en los documentales televisivos o periodísticos, los cuales llegan hasta la recreación de

escenas, puesto que la combinación de sonido e imagen “tiene la extraordinaria habilidad para representar el proceso del trauma”, como apuntan Taraborrelli y Wilson (2012: 15), de manera que la película sea al mismo tiempo “un vehículo de duelo y memoria”.

El documental comienza con una voz fuera de campo (o voz en *off*) hablando de una entidad mitológica llamada el Mohán que les indicaba a los pobladores de la región – ubicados entre los municipios Puerto Wilches (Santander, Colombia), San pablo (Bolívar, Colombia) y Barrancabermeja (Santander, Colombia) –, cuando sembrar, cuando cortar madera y hasta cuando ir a la guerra. Estos guías espirituales que ellos denominan como Mohanes o Mohán, son parte fundamental en la estructura narrativa del documental, al ser parte de la cosmogonía y la forma en que entienden y organizan parte de los pobladores y personajes del documental su sistema de creencias y formas de relacionarse con el mundo. Rincón Gille, desubica, pero al mismo tiempo, presenta al espectador con este comienzo un contexto social y cultural más amplio del lugar y las personas en donde fueron perpetuados hechos violentos de gran magnitud, consiguiendo distanciarse de los documentales televisivos como el reportaje o los documentales de carácter antropológico, etnográfico, militante o panfletario.

Esta relación entre el sistema de creencias basado en el mito, se inscribe, en lo que Henri Gobard (2011) define como un tipo de lenguaje que funciona como último recurso mediante el que se comprende lo incomprensible. En ese sentido, la asociación entre la figura del Mohán y las personas que relatan sus experiencias con esta entidad mitológica, surge a partir del vínculo que tienen con el río Magdalena, el cual hace parte de su cotidianidad, pero el cual también está presente en las dinámicas del conflicto armado, pues es en él donde eran arrojados en múltiples ocasiones cuerpos sin vida. A partir de esta situación, el río se presenta como personaje del documental al ser el lugar de acontecimiento en donde se desenvuelven parte de los relatos de los personajes víctimas y testigos, o sea, entidad que es convocada a la arena política (Cadena, 2020). La violencia se hace presente paulatinamente y sin ser explícita va entrando en la narrativa.

En el río confluyen, nacen y se desarrollan diversas historias que afectan una población en particular, incluyendo los hechos violentos que terminarían de desencadenarse en el río. El río es un lugar de poesía en el documental, y “la poesía se concentra en la contemplación no ya de las palabras, sino del espacio entre ellas, es decir, no importa tanto lo que se dice, sino cómo se dice.” (Bejarano, 2018) Los habitantes cuentan historias que se tejen entorno al río, identificando este último como un lugar que se manifiesta en el documental mediante el relato oral y metáforas audiovisuales que lo inscriben como lugar activo y con particularidades propias en la narrativa audiovisual, construyendo, así, la escena y su “tejido sensible e inteligible que le da a la pintura su poder sensible de condensación y no como un develamiento de lo que la escena podría estar ocultando” (Rancière, 2021b: 86).

La posición de la cámara es dada generalmente en planos generales abiertos y sin movimientos ni intervención directa en la grabación por parte de los realizadores, lo que Nichols (1997) considera la modalidad documental de observación/

no intervención, cercano a las películas etnográficas y antropológicas, en el caso colombiano de las películas de Gabriela Samper y la dupla Marta Rodríguez y Jorge Silva en los años 60's y 70's, la primera y Rodríguez desde esos mismos años hasta la actualidad. No obstante, en *Los abrazos del río*, Gille explora otras posibilidades de representación de la violencia en el documental de la mano con una política de la imagen y su disenso, al crear, a través de las imágenes, “un mundo sensible diferente dentro del mundo sensible existente” (Rancière, 2021b: 94). El río, entonces, se manifiesta como un lugar metafórico que se presenta como un campo de posibilidades definido en distintas capas. La constitución y relaciones de un lugar y territorio con sus habitantes se podría comprender desde el ordenamiento que hacen éstos, tanto físico como social y culturalmente de distintas prácticas sociales, culturales, mítico – religiosas y/o comunicativas en relación al lugar y territorio. En ese sentido se relaciona la frase con la que inicia “Asunto de tierras” afirmando que el territorio es todo para sus habitantes, dimensionándose en varios sentidos más allá de reafirmar una opinión de la directora, o sea, un territorio que “sigue hecho del tejido y la proximidad de los parentescos y las vecindades”, como va a decir Martín-Barbero (2015: 22), territorios “a través de las cuales emerge la palabra de otros, de muchos otros”, concluye el autor.

Las apropiaciones del territorio que los habitantes hacen en *Los abrazos del río*, así como la transformación de su tejido social y cultural con distintas prácticas como los relatos entorno a la figura del Mohán enfatizadas por el director en el documental, permiten que la violencia no monopolice el relato y sea un mecanismo de resistencia de las personas que la vivieron y/o viven. Presenta la particularidad del relato mitológico y de la ambigüedad que no pertenece necesariamente ni exclusivamente a la narrativa audiovisual, sino que también está presente en la realidad actual de los personajes. Hay una apertura a la escena de disenso, pues, en palabras de Rancière (2021b) “estas personas crean una especie de presencia sensible, disidente, en el sentido de que, necesariamente, tal presencia no tiene el mismo significado para quien la crea y para quien se dirige”. (Rancière, 2021b: 95).

En este sentido, la imagen, cámara y el sonido cinematográfico entran como intermediarios para presentar al espectador esa ambigüedad. Existe una construcción narrativa que propone una interpretación que descarta una mera presentación de características de una comunidad o de un carácter meramente informativo sobre algunos hechos violentos perpetuados en una población, o de carácter de denuncia como sucede con el documental *Nos están matando*.



Figura 1. Captura del documental *Los abrazos del río*.

Los abrazos del río se puede organizar en cuatro momentos determinados esencialmente por la relación de los personajes con el río, por así decirlo. El primero corresponde a realizar una introducción sobre la relación cosmogónica y espiritual que mantienen los indígenas con la leyenda del Mohán y el río. El segundo, a la relación que tiene el río y la leyenda del Mohán con diversos pobladores entre los que se incluyen los pescadores y las atribuciones que le dan al Mohán sobre desaparición de pescadores, bromas y posibles causas de temporadas de baja o alta pesca. El tercer momento se determina por los primeros relatos sobre encuentros con cuerpos sin vida en el río y relatos de ejecuciones al margen de un puente con el río. El cuarto momento pertenece a parte de los relatos de ribereños, testigos y familiares de hombres que fueron llevados por grupos armados, pero también muestra algunas apropiaciones por parte de los pobladores y artistas para narrar de otras formas esa violencia sin alejarse del río como escenario principal.

El relato oral en el documental *Los abrazos del río* es el medio para traer y generar una memoria viva de los hechos violentos y mediante la apropiación mitológica resistir a la violencia, a través de los distintos acontecimientos y aspectos que nacen entorno al río volverlo relato, memoria y resistencia, “donde la memoria ya no está en el testimonio personal o colectivo, sino en los vestigios, las ruinas materiales del pasado que vive en el presente, y que el cine recupera cuando el documentalista

los enfoca con su lente”. (Arriola, 2015: 8). Así, volver en este caso a la memoria por vía del relato oral sería volver a la huella en la memoria dejada por los hechos violentos de los que fueron víctimas y/o testigos, pues, según Derrida (1997), el presente es la memoria misma

El documental llega a un final que no se encierra sólo sobre la materialidad de los hechos históricos, sino sobre la posibilidad de la convivencia y choque constante de dicotomías, el mito sobre lo real, las metáforas y los otros elementos que determinan las relaciones sociales de una población. La representación de la llegada de grupos paramilitares y la violencia ejercida sobre los cuerpos, es puesta en voz a través de los distintos relatos orales pero también es viva imagen por la presencia del río, siendo el lugar que abraza aquellos cuerpos y que por sus propias particularidades en el fluir de sus aguas transcurren historias, memorias que buscan una voz y que necesitan ser escuchadas, pues además de hacer parte del imaginario de la población del lugar, estas memorias repercuten en sus relaciones sociales, económicas, políticas y culturales de los pobladores. De esta forma, “los personajes de estos documentales no están reducidos como sujetos históricos o psicológicos a su condición de víctimas; por el contrario, revelan en sus testimonios y diálogos una densidad cultural que resiste a la violencia.” (Zuluaga, 2015). Se mantienen en constante movimiento a pesar de que parezca que están siendo olvidadas, el río es el lugar-cuerpo que habla como metáfora, pero también como medio que conecta diversas partes de un mismo entramado que conforma el tejido social de esas poblaciones afectadas directamente por el conflicto armado.

Asunto de tierras

Asunto de tierras es un documental que acompaña algunos de los antiguos pobladores del municipio Las Palmas en la región de los Montes de María en Colombia, en la implementación de la Ley de restitución de tierras propuesta en el año 2011. Ésta tiene como objetivo devolver la posesión de las tierras a las personas desplazadas por el conflicto armado en Colombia, entre las que se incluyen los personajes del documental. Esa implementación es mostrada como fallida y la directora Patricia Ayala Ruiz, plantea un camino a través de los recursos narrativos y audiovisuales para mostrarlo. El documental, se desarrolla alrededor del territorio y su pérdida por la violencia a la que han sido sometidos, de esta forma “esa pérdida colectiva de la tierra y la imposibilidad de resignarse a la misma tiene un correlato en lo que se ha dado en llamar “documental del yo” o en primera persona...que ayudan a reconstruir unos afectos familiares, a reparar simbólicamente unas ausencias.” (Zuluaga, 2015)

El documental puede ser dividido en tres momentos: el camino a la aprobación de la ley en el Congreso, la aprobación de la ley y el camino burocrático que siguen los beneficiarios de ésta para retornar a sus tierras y, por último, un desenlace desencadenado en la respuesta de las instituciones encargadas, a los habitantes de los montes de María al intento de retornar a sus tierras. La directora inicia el documental con la voz en *off* de ella diciendo: “Si tener la tierra es tenerlo todo, entonces

perder la tierra es perderlo todo. Es perder la historia, la identidad y el sustento”. En esta afirmación sobre el significado de la tierra para sus habitantes parece basarse el documental. No obstante, lo que encuentra sobre la pérdida de la tierra y con ésta la pérdida de algunos aspectos esenciales para la existencia de las personas y la comunidad, es la división burocrática entre las instituciones y los individuos. En este caso es presente en la relación entre el Estado en su función de garantizar a los desplazados por el conflicto armado el retorno a sus tierras y la sinuosidad burocrática con la que se enfrentan las personas que quieren retornar a sus territorios, rasgo también de las luchas de los pueblos originarios, sobre todo en Latinoamérica.

En el primer momento es mostrado mediante algunos fragmentos la propuesta en el Congreso y la urgencia de aprobarla para atender a las poblaciones desplazadas con una alternativa de retorno a sus territorios, así como parte de un plan de gobierno que sería reelecto y que buscaría y firmaría un acuerdo de paz con el grupo armado FARC en el 2016. Estas imágenes son sobre todo insinuativas, de una voluntad política que no necesariamente es cumplida en parte por los muros burocráticos, argumentados y amparados por el no cumplimiento de las mínimas condiciones de seguridad necesarias que el gobierno mismo debería asegurar, dificultando en el primer paso que es burocrático, la demora en los trámites para retornar a los territorios, como es mostrado al final y último momento del documental. Ese primer momento, muestra también la voluntad de sus habitantes y algunos de los acercamientos a nivel jurídico para conseguir tramitar la petición, desde la reconstrucción del pueblo en una maqueta ubicando por nombre del poblador y su respectiva casa junto a miembros de ONGS o a partir del relato de un representante de 1500 familias de la comunidad, sobre los motivantes y las causas del desplazamiento de la población de las Palmas para reconocerlos jurídicamente como desplazados y poder realizar la solicitud de restitución de tierras.



Figura 2. Captura del documental *Asunto de Tierras*.

Es notorio que el seguimiento de los personajes en todo el documental no se enfoca sobre la historia de uno o algunos personajes, sino que éstos representan una comunidad que crean un sujeto colectivo, como también sucede en *Los abrazos del río*, generando una distancia que permite enfocar el objetivo del documental sobre la relación frustrada del objetivo de la ley con las personas a quien es dirigido, como cuenta Riaza (1999), donde “el principio fundamental de la representación política sostiene que el representante es producto y que está comprometido en su relación por el representado”. (Riaza, 1999: 53). La directora le resta una posible relación de profundidad al espectador con los personajes y sus historias en el documental, pero lo intenta equilibrar con la muestra de una repetición de esfuerzos colectivos por conseguir retornar a sus tierras mediante esfuerzos jurídicos, como se desenvuelve en la segunda parte, evitando caer también en algún tipo de tinte personal de sentimentalismo o heroísmo.

El documental continúa entre algunas imágenes que revelan parte de la falta de diligencia del gobierno para que la ley recién aprobada sea cumplida entrando en contradicciones y debates, así como también el intento por parte de los habitantes tramitar la solicitud para volver a sus territorios. Develando parte de la preocupación, desorientación, desconfianza y frustración que producen las instituciones y sus formas jurídicas como único recurso para volver a sus tierras. En documentales colombianos, como *Bagatela* (2008) o *Paciente* (2015) de Jorge Caballero, es abordada también la relación entre instituciones e individuos, ahondando un poco más en la historia individual, pero sin dar el destaque de sujeto colectivo que existe en *Asunto de Tierras*. El documental, abordando a nivel colectivo los afectados por la demora en la implementación de la ley y la falta de efectividad por parte del Estado, revela la frustración y la urgencia en los cambios de mecanismos políticos e institucionales para garantizar el retorno a las tierras como se muestra en el último momento cuando pasado un tiempo, algunos de los habitantes aparecen escuchando algunas de las razones burocráticas que hasta el último momento del documental les impide el retorno a sus tierras, acentuando la frustración y dejando una incerteza amparada por la ley de la que depende las personas del documental para volver a su territorio, recuperar su comunidad, su historia y su identidad. *Asunto de Tierras*, así, expresa su fuerza política, como subraya Nicole Brenez (2013), en imágenes que son como escudo en la lucha política, por así decirlo; en imágenes para construir contra-narrativas, o volver a contar la historia a aquellos a quienes no se les ha dado el derecho de “aparecer”, y la imagen y en su temporalidad extendida, especialmente en el recuento de historias, como en Pizarro.

Pizarro

María José Pizarro nació en 1978 el mismo año en que el grupo armado M-19, del que hacía parte su padre como comandante, robó al Ejército de Colombia un armamento en el denominado Cantón norte, resultando tiempo después en la captura de sus dos padres. Su madre cumple la pena y su padre es el último a ser liberado,

en el año de 1982. Toman la decisión de irse a vivir a Cuba con otros miembros del M-19 hasta 1986, año en que regresan al país y al mismo tiempo comienzan a ser asesinados varios de los integrantes del grupo. A partir de ese entonces, María Pizarro desde los ocho años comienza a vivir en el exilio con algunos familiares en distintos países, hasta que, por el acuerdo de paz y la posterior candidatura política de Carlos Pizarro, retorna de nuevo a Colombia. El 26 de abril de 1990 Carlos Pizarro es asesinado y María Pizarro después de algún tiempo, bajo la crisis económica que enfrentaba su familia, comienza a viajar por Colombia y Suramérica.

Viviendo en España, comienza a estudiar joyería y un proyecto que define como “un camino a la memoria, (en el que) fusiono historia y estética” intentando reconstruir la historia de Carlos Pizarro y con ésta la de ella que, desde su infancia, por cuestiones de seguridad, había sido negada. En esa negación la historia se vuelve difusa, la mayoría de memorias que podrían haber quedado como fotos, libros, álbumes fueron incautadas. La historia de su padre es difuminada, fría, además de conocer algunos aspectos de su vida como militante guerrillero la imagen es borrosa. Se convierte en una obsesión descubrir más sobre su padre y las motivaciones profundas de su lucha política.

Cuando María dice que su base es esa historia o la reconstrucción y construcción de ésta, se nos propone un viaje para descubrir el Pizarro desde la mirada de su hija, pero sobre todo las ideas y motivos del personaje Carlos Pizarro de no haber acompañado a su familia y especialmente de no haber acompañado la infancia de ella. Al mismo tiempo el uso las imágenes de archivo o el *found footage* corresponde a la idea de que “las imágenes cinematográficas no son nunca medios transparentes por los cuales la realidad se muestra...sino materiales opacos cuya función es construir aquello que refieren.” (Emilio Bernini en Zuluaga, 2015). Por lo que se presenta como un descubrimiento o redescubrimiento del ideal de Pizarro y el Movimiento armado del 19 de Abril (M-19), algunos de los caminos sinuosos que transitó y transitaron sus integrantes para cumplirlos, las distintas fuerzas que se les oponían, las consecuencias de esta lucha. Redescubrir aspectos de la vida de Pizarro se vuelve la reconstrucción de una parte en la historia del país y su conflicto armado.



Figura 3. Captura del documental *Pizarro*.

En lo que podría considerarse una segunda parte, de cuatro en el documental, María Pizarro aparece rememorando la decisión del combate armado del que hacía parte su padre contra el gobierno. Su figura es más difusa cuando comienza a describirlo en relación a ella y comienza a reconocerse “empiezo a ver las fotos, empiezo a buscar que hay de él en mí, que mis ojos tal vez son sus ojos”. Entre el personaje de Pizarro y el personaje de la hija que intenta descubrir quién era su padre, se encuentra la historia de un ideal de transformación de país política y socialmente que se vio comprometido y finalmente trucado. Develar la verdad de un país en guerra y la necesidad de una transformación social y política, es ahora la develación de las fuerzas que se le oponen y que darían origen a la toma de armas por parte del M-19, la decisión de internarse en la selva para la lucha armada por parte de los miembros de las guerrillas y los responsables del asesinato de Carlos Pizarro. La búsqueda de María Pizarro y la pregunta de “¿por qué las armas?” en una carta escrita durante su exilio, es una forma de llegar algunos de los motivos de Pizarro haber escogido la lucha armada, hacer un acuerdo de paz y los motivos e importancia de su postulación a la Presidencia.

Cabe destacar que la narrativa de la película aunque se desarrolla principalmente con material de archivo y testimonios, no cae en la ingenuidad, al igual que en *Los abrazos del río*, de fijar un discurso de memoria como verdad, ni desconoce los campos de contienda políticos y jurídicos, sino que como indica María del Rosario Acosta, insiste en una narrativa de la memoria que procura “dar lugar y hacer audibles aquellas narrativas fracturadas, provenientes de una memoria traumática, muchas veces incapaz de producir un recuerdo unívoco, definitivo, de los hechos”. (2019: 69-70).

Ese desplazamiento mediante una sucesión de etapas para llegar al Estado colombiano correspondería a una transición de la rebelión armada justificada por necesidades políticas y sociales que desde el Estado no son suplidas, hasta llegar a una evolución legal que se manifestaría en una resolución pacífica de ambas partes. En el documental estas etapas son explícitas, y se ve en distintos momentos y situaciones que el director va destacando. Sin embargo, la resolución pacífica trucada con el asesinato de Carlos Pizarro retoma el ciclo, ahora en una lucha legal de su hija María por esclarecer la verdad y la identidad de los responsables del asesinato de Carlos Pizarro. Develar esa verdad sería devolver la verdad de los ideales de Pizarro.

En una entrevista hecha a Carlos Pizarro después de la toma del Palacio de justicia, le preguntan siendo uno de los dos comandantes del M-19 que permanecía con vida, “¿por qué se matan los colombianos entre ellos?”. “Porque no somos capaces de construir interlocutores para la paz, tenemos una tradición de guerra civil infinita, la gente se atrincheró en posiciones, muy propias muy particulares... Pienso que hoy es necesario en Colombia construir lazos comunicantes hacia otros sectores y de alguna manera reconocer que somos una sociedad pluralista... y que tenemos que reconocernos para poder encontrar una solución política al conflicto nacional...”. El ideal de Pizarro resumido en la creación de lazos comunicativos entre una sociedad plural y la política, que organiza y rige el Estado, hace necesario buscar los medios para llegar a ser escuchados y crear esos lazos. La guerra no comenzó con el M-19 y no terminó totalmente después de la firma de los acuerdos de paz con ellos y más recientemente en el 2016 con la guerrilla de las FARC. La toma de armas y el acuerdo de paz se muestran como medios para finalmente llegar a una postulación en cargos políticos que permita a través del Estado construir esos lazos comunicativos, visibilizando y reconociendo en sus decisiones la pluralidad de las poblaciones y sus necesidades.

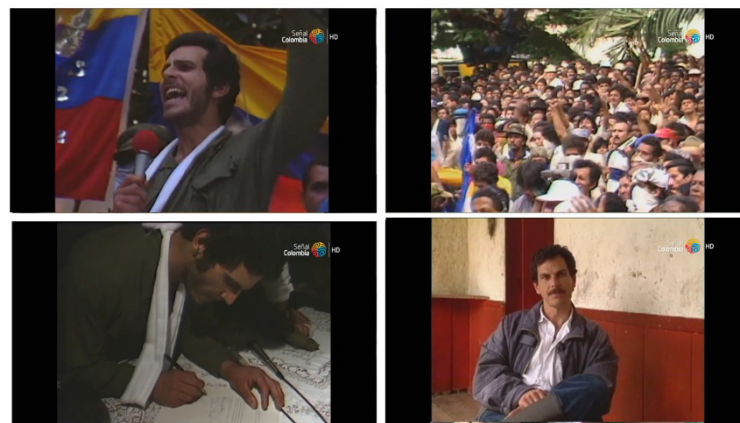


Figura 4. Captura del documental *Pizarro*.

Después del acuerdo de paz, siguiendo lo que sería la tercera parte, el documental se concentra en la reapertura del expediente y las rememoraciones que María hace sobre su padre. A su voluntad sobre esclarecer los motivos y los culpables del asesinato, se le opondrá la posibilidad del olvido jurídico y de no alcanzar su deseo de verdad. Resistiéndose constantemente e inspirándose en la dignidad de su padre para no dejarlo en la impunidad.

Por otra parte, se podría decir que lo que hace María Pizarro con su deseo de observar los archivos, es querer llegar a una imagen clara de su padre en distintas situaciones. Que aclara pero que a la vez añade una cantidad de extrañamiento e imagen-verdad difusa a la que alude Marc Augé (2003), como una llama de tiempo puro, “ese tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y de que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de las ruinas” (Augé, 2003: 47). Esa intuición, que en el documental se alude como una conexión mágica existente entre María y su padre, se da también cuando ella lo busca, lo intenta descifrar y con esto también se descifra, se reencuentra con su imagen difusa y se entiende.

El encuentro con ella misma y su padre destaca un tercer vínculo, los ideales políticos de la lucha de su padre y del M-19, tanto por medio de la lucha armada, en una primera instancia, como por vías políticas llegar a una paz anhelada. Construida, para generar lazos comunicantes en un país pluralista que permita parar y no repetir la historia de violencia y conflicto armado de Colombia.

Con la observación que María hace primero de sus recuerdos y ruinas biográficas para posteriormente ir reconstruyendo parte de las motivaciones de ese anhelo de paz y la memoria histórica del conflicto armado en Colombia a partir de la reconstrucción de la historia y el personaje de Carlos Pizarro y el M-19. Se le posibilita al espectador, y a María, hacer una transición al tiempo histórico del país, retomando como recalca Augé (2003), la vocación pedagógica de las ruinas. “Hoy nos encontramos en la necesidad inversa: la de volver a aprender a sentir el tiempo para volver a tener conciencia de la historia” (Augé, 2003: 53). María Pizarro y su búsqueda personal de su historia familiar, se vuelve una búsqueda colectiva por una verdad sobre los motivos históricos, políticos y sociales que se escondían tras la figura del comandante del M-19, Carlos Pizarro, así como también se muestra como posible camino para encontrar los asesinos de su padre, permitiendo vislumbrar algunas de las posibles causas y consecuencias que se esconden en la lucha por un ideal de paz en un conflicto armado como el caso Colombiano, actualmente en etapa de transición con el posconflicto.

María Pizarro al igual que *Los abrazos del río* y *Asunto de tierras*, guardan diferencias en su forma narrativa y de expresión en el lenguaje cinematográfico empleado, no obstante, los dos apuntan hacia una imaginación capaz de producir “gramáticas” críticas y construcción de una memoria de la violencia. La imaginación entendida como una “imaginación plástica y resiliente, profundamente productiva, que caracteriza a la actividad filosófica— tiene la capacidad de producir categorías, criterios de juicio, en fin, gramáticas, que hagan posible un tipo de escucha distinta, responsable, crítica.” (Rosario, 2019: 76).



Figura 5. Captura del documental *Pizarro*.

Nos están matando

Alejado del tono poético y metafórico que propone Gille en *Los abrazos del río*, la intención de seguir y demostrar el fallido institucional en el planteamiento de una ley que intenta devolver las tierras a sus dueños, como en *Asunto de Tierras*, o a partir del retrato biográfico y su conexión con una parte de la historia de un país en conflicto y el deseo por la búsqueda de una verdad y el encuentro con una paz anhelada como en *Pizarro*. *Nos están matando*, en sus no más de veinte minutos, se plantea como un documental de denuncia sobre el peligro inminente que día a día corren los líderes sociales en Colombia a partir del acuerdo de paz del Gobierno con la guerrilla FARC en el 2016.

El tiempo es rápido en el documental, hay una sensación asmática que acompaña al espectador permitiendo dar solo respiros entre cortados entre algunas escenas y entre personajes. Ese ritmo rápido que da saltos entre documentación de marchas, testimonios de líderes sociales, testimonios de directores de organizaciones de derechos humanos, intertítulos con cifras y nombres no es por falta de tiempo de los directores Tom Laffay y Emily Wright para documentar, (pues estuvieron alrededor de un año grabando, casi el mismo tiempo que Patricia Ayala tardó para producir *Asunto de tierras*). Más bien parece obedecer a la urgencia de denunciar el peligro inminente en el que se encuentran los defensores de derechos humanos y líderes sociales en Colombia al exigirle al Gobierno Nacional por garantías para la protección de las comunidades y sus territorios. Los cuales como dejan implícito en un intertítulo, desde la firma de la paz en el 2016 habían sido asesinados doscientos líderes. De esta forma, los directores justifican como necesarias la crudeza de algunas imágenes, como la de un indígena herido en enfrentamientos con la policía, o la invasión con las cámaras a los asistentes en el funeral de un líder indígena con el que se inicia el documental.

Bajo un contexto histórico de posconflicto, las formas de resistencia cotidianas de una comunidad que permitan su reconstrucción social, como sucede en *Los abrazos del río*, es posible solo si el territorio está garantizado como se muestra en *Asunto de tierras*. Si no lo está, es posible que las comunidades y sus líderes sean amenazados y asesinados sistemáticamente por exigir el cumplimiento de sus derechos al territorio a instituciones gubernamentales y de derechos humanos como se muestra en el documental. Por lo que la urgencia de una denuncia rápida y contundente de la situación para una posible resolución se hace necesaria. Como lo hace el documental a través del seguimiento al líder indígena Feliciano Valencia y al líder afrodescendiente Héctor Marino Carabalí en la región del norte del Cauca. Quienes a pesar de las amenazas de muerte mantienen y promueven la resistencia y la permanencia en los territorios amenazados en comunidad.



Figura 6. Captura del documental *Nos están matando*.

Al intentar garantizar la transición de la guerra hacia la paz, con un acuerdo político con la guerrilla más grande y antigua del país, los intereses políticos, económicos y sociales especialmente, entran en discusión. Siendo prioritario garantizar la seguridad de los distintos líderes para que la transición sea posible en las distintas etapas de implementación y no sólo formalmente, como así lo piden los líderes y comunidades en el documental.

Conclusiones

La temática de los debates de una representación política y de la violencia en el cine documental, como hemos visto, están plasmados, en una medida, en el tono de la memoria social y política, yendo por la combinación entre territorio y sus articulaciones política-culturales. Asimismo, sin hacernos en este trabajo un rastreo por la historia del cine documental colombiano, nos queda evidente el hecho de que el documental ha sido un importante vehículo del discurso político de las representaciones que, por otra parte, definen directamente la violencia, sin embargo, por una construcción de la memoria social y política, por así decirlo. En este sentido, como destaca Comolli (2016), “el documental se interesa en la guerra de los hechos y los relatos como algo real que tiene lugar en nuestro mundo y durante nuestra vida” (Comolli, 2016: 126), o sea, un juego entre el documento y el espectáculo. El cine documental es, como apunta Chanan (2007), un género político, donde la política es su genes.

La urgencia de una resistencia que permita una reconstrucción social a partir de la memoria, el relato oral y las imágenes de archivo como en *Los abrazos del río* o en *Pizarro*, la garantía de la devolución de tierras por parte del estado a sus dueños (humanos y no-humanos, “seres-tierra”, como propone Cadena, 2020) como en *Asunto de Tierras* o el redescubrimiento de la historia de Carlos Pizarro y la idea de creación de lazos comunicantes entre el Estado y la población para una paz concertada revivida por la búsqueda personal de María en *Pizarro*, se complementa con el derecho a la resistencia y la exigencia de seguridad para las poblaciones que resisten a la violencia y protegen sus territorios, en un proceso de transición de un conflicto armado proveniente de distintos factores y actores, y manifiesta de diversas formas hacia una paz concertada. Por lo tanto, lo que proponen Wright, Laffay y Eheverry en el documental *Nos están Matando*, por ejemplo, es la necesidad de visibilizar, promover y garantizar estatalmente la seguridad de quienes resisten y complementarse con otros procesos igual de necesarios propuestos por los documentales anteriores, destacando el papel político del documental (Chanan, 2007) y una nueva propuesta de una poética y política representativa de las imágenes y su régimen estético y, sin duda, político.

Referencias Bibliográficas

- Acosta, M. R. (2019). Gramáticas de la escucha: Aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica. *Ideas y Valores*, 68 (Sup. n.º5), 59-79.
- Apresa, G. (2004). La memoria visual del genocidio. En: Gerardo Yoel, (comp.). *Pensar el cine: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
- Arriola, D. M. (2015). La memoria en el cine documental colombiano: la mirada de Luis Ospina en dos propuestas audiovisuales “Ojo y vista peligra la vida del artista” y “Adiós a Cali”. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales – Carrera de Historia. Bogotá.

- Augé, M. (2003) *El tiempo en Ruinas*. Barcelona: Gedisa S.A.
- Aumont, J. (2004). *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify.
- Aristóteles. *Poética*. [335 a.C.] (2011). Tradução, textos adicionais e notas: Edson Bini. São Paulo: EDIPRO.
- Bejarano, A. (2018). *Alegorías del silencio en Noche herida de Nicolás Rincón*. Recuperado en <http://correspondenciascine.com/2018/12/alegorias-del-silencio-en-noche-herida-de-nicolas-rincon-gille/>
- Benavides, M. A. A. (2018). *El sonido ambiente en el documental Los abrazos del río*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, UFMS, Campo Grande.
- Benjamin, W. (2012). *Sobre o conceito da história*. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, pp. 222–232.
- Brenez, N. (2013). *Political Cinema Today – The New Exigences: For a Republic of Images*. *Screening the past*. Chicago, issue 37, out.
- Cadena, M. de la (2020). *Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política»*. Traducido por Cristóbal Gnecco (Universidad del Cauca). *Tabula Rasa*, 33, pp. 273-311.
- Comolli, J.-L. (2016). *Cine contra espectáculo, seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- Chanan, M. (2007). *The politics of documentary*. London, First published.
- Coccia, E. (2010). *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Derrida, J. (2012). *Rastro e arquivo, imagem e arte*. Em: J. Masó; J. B. Vila; G. Michaud (org.). *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Derrida, J. (1997). *Una impresión freudiana*. Madrid, Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Cascas*. São Paulo: Ed. 34.
- Martin-Barbero, J. *Estéticas de comunicación y políticas de la memoria*, Calle14, 11 (16) pp. 14 – 31. 2015.
- Mbembe, A. (2020). *El poder del archivo y sus límites*. *Orbis Tertius*, [S. l.], v. 25, n. 31, pp. e154–e154. DOI: 10/gm8jc2.
- Mondzain, M. J. (2009). *L'image: une affaire de courage et une affaire de peur*. Dans: *Homo espectador. Voir, faire voir*. La mode, Bayard.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducción de Jostxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona, Paidós.
- Riaza, W. R. (1999). *Problemas de la representación política en Colombia*. *Estudios Políticos*, (15), 49–57.
Recuperado en <https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudiospoliticos/article/view/16674>
- Raffestin, C. (2011). *Por una geografia del poder*. México: El colegio de Michoacán. da Cruz. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto São Paulo: Editora 34.

- Rancière, J. (2008). El teatro de imágenes. In: AAVV, Alfredo Jaar. La política de las imágenes, Santiago de Chile, editorial Metales pesados, pp. 69-89.
- Rancière, J. (2012a). O espectador emancipado. Tradução Ivone C. Benedetti. - São Paulo Editora WMF Martins Fontes.
- Rancière, J. (2012b). As distâncias do cinema. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto.
- Rancière, J. (2018a). O desentendimento: política e filosofia. Tradução Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2018b). Figuras da história. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp.
- Rancière, J. (2021a). O trabalho das imagens. Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão da Feira.
- Rancière, J. (2021b). O método da cena. Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote Dom.
- Rancière, J. (2021c). Aisthesis: cenas do regime estético da arte. Tradução de Dilson Ferreira. Editora 34.
- Wilson, K. M.; Taraborrelli, T. F. C. (2012). Film and Genocide. Madison: University of Wisconsin Press.
- Zuluaga, P. (2015). Documental colombiano reciente: mapas, fronteras y territories. Recuperado en <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/12/documental-colombiano-reciente-mapas.html>

Filmografía

- Asunto de tierras* (2015), Patricia Ayala Ruiz.
- Los abrazos del río* (2010), de Nicolás Rincón Gille.
- Nos están matando* (2018), de Emily Wright e Tom Laffay.
- Pizarro* (2016), de Simón Hernández.