



Claudia Solanlle Gordillo Aldana

Cartografías de lo no visto



**Documentales
colombianos
desde la mirada
femenina**

**COLECCIÓN
becas**

Cartografías de lo no visto

Documentales colombianos
desde la mirada femenina

Claudia Solanlle Gordillo Aldana



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Claudia López Hernández

ALCALDESA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Catalina Valencia Tobón

SECRETARIA DE CULTURA RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Mauricio Galeano Vargas

DIRECTOR GENERAL

Maira Ximena Salamanca Rocha

SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Leyla Castillo Ballén

SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN ARTÍSTICA

Hanna Paola Cuenca Hernández

SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Adriana María Cruz Rivera

SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

CINEMATECA DE BOGOTÁ GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

Ricardo Cantor Bossa

Gerente de Artes Audiovisuales

Angélica Clavijo Ortiz

Líder Misional

Catalina Posada Pacheco

Coordinadora Editorial

Milena Arévalo Sarmiento

Asesora de convocatorias

CARTOGRAFÍAS DE LO NO VISTO. DOCUMENTALES COLOMBIANOS DESDE LA MIRADA FEMENINA

Catalina Posada Pacheco

Coordinación editorial

Ginett Alarcón

Corrección de estilo

Neftalí Vanegas

Juan Sebastián Moyano

Diseño de la colección

Álvaro Rodríguez

Diagramación interior y cubierta

Imágenes de la cubierta

Cubierta: **Sabedoras de muchas lunas** (2012)

Contracubierta: **Polifonías** (2019)

Montaje: Andrés Caicedo

Imágenes del interior

Archivo, derechos y/o fuente como aparece en cada pie de imagen

Panamericana Formas e Impresos S.A.

Impresión

ISBN IMPRESO: 978-628-7531-54-3

ISBN DIGITAL: 978-628-7531-55-0

© Claudia Solanlle Gordillo Aldana

© Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 # 8-52

Bogotá, Colombia

Conmutador: (571) 379 5750

Síguenos: www.idartes.gov.co

CINEMATECA DE BOGOTÁ-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

Carrera 3 # 19-10. Bogotá, Colombia

Conmutador: (+571) 379 5750 ext. 3400 – 3410

cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co

www.cinematecadebogota.gov.co

Facebook: Cinemateca de Bogotá

Twitter: @cinematecabta

Instagram: @cinematecabta

El contenido de este libro es responsabilidad exclusiva del autor y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES). Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: infocinemateca@idartes.gov.co.

Cartografías de lo no visto: documentales colombianos desde la mirada femenina / Claudia Gordillo

Bogotá: Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales ; IDARTES, 2022 192 p. : fotografías blanco y negro, color ; 24 cm. - - (Colección becas)

Incluye bibliografía, filmografía y anexos.

ISBN impreso: 978-628-7531-54-3

ISBN digital: 978-628-7531-55-0

1. Mujeres directoras y productoras de cine – Colombia – Siglo XXI
2. Documentales colombianos – Producción y dirección – 2011 - 2020
3. Documentales colombianos – Crítica e interpretación - Siglo XXI
4. Representaciones sociales – Cine documental – Colombia – 2011-2020
5. Proceso de paz – Colombia – 2012 - 2016
6. Conflicto armado – Colombia – Siglo XX - XXI

CDD 791.4309861 ed. 21



**Alcaldía Mayor de Bogotá
Instituto Distrital
de las Artes (Idartes)
Cinemateca de Bogotá
Convocatoria de Artes
Audiovisuales 2020
Programa Distrital
de Estímulos
Beca de Investigación
de las artes**



**COLECCIÓN
becas**

*La duración, continuidad y estabilidad de la memoria colectiva
refuerzan la cohesión social mediante los afectos, por eso la
denominación de “comunidades afectivas”.
(Halbwachs, 2004).*

*La comunidad [...] es lo que expone al exponerse.
Incluye la exterioridad de ser que la excluye.
Exterioridad que el pensamiento no domina.
(Blanchot, 2003)*



Contenido

- 9** **Los mapas de la resistencia:
imágenes para la re-existencia**
MAURICIO GALEANO VARGAS
RICARDO CANTOR BOSSA
- 13** **Presentación**
- 19** **Agradecimientos**
- 21** **El juego de las imágenes/imágenes en juego**
- 22** **Pieza 1: Ellas**
- 26** **Pieza 2. Los documentales**
- 39** **Pieza 3: Las representadas**
- 45** **Pieza 4. La intención del juego: la memoria**
- 50** **Pieza 5. De cómo jugar**
- 50** **Movimiento 1: El atlas**
- 53** **Movimiento 2: el paso a paso**
- 57** **Parte uno:
atlas constelativos**
- 59** **Uno. Mujeres que maternan**
- 67** **Uno. uno. La madre**
- 74** **Uno. dos. La cuidadora**
- 85** **Uno. tres. La enunciación política**



95 Dos. Territorios polifónicos

104 Territorios polifónicos

106 Dos. uno. Territorio productivo

112 Dos. dos. Territorio panóptico

118 Dos. tres. Territorio fantasmagórico

125 Dos. tres. Territorio ágora

**129 Tres. Prácticas
re-existent/resistentes**

142 Prácticas re-existent/resistentes


149 Catálogo general de cortos, mediometrajés y largometrajés dirigidos por mujeres colombianas entre 2011 y 2020

175 El juego de la mariposa

181 Referencias bibliográficas







Los mapas de la resistencia: imágenes para la re-existencia

Mauricio Galeano Vargas

Director general

IDARTES

Ricardo Cantor Bossa

Gerente de Artes Audiovisuales

IDARTES

“LA BELLEZA DE LA MARIPOSA solo es posible verla por su aleteo que ofrece formas y colores”, comenta la autora del presente trabajo, parafraseando al teórico George Didi-Huberman (2012), para referirse al hecho de que el esplendor de la imagen en movimiento se deriva de un proceso cuya belleza solo puede captarse en ese movimiento, que es, a su vez, el punto final de un proceso de transformación. Tan difícil como saber hacia dónde vuela la mariposa, es prever la consecuencias en los espectadores de la visualización de las imágenes proyectadas, quedándoles, como única alternativa, ir detrás de ellas. Igual que con las vidas de los personajes que reflejan esas imágenes, más allá de su movimiento en una proyección. Gestar las imágenes, contar una historia a través de ellas, implica dar un salto al vacío, emprender un vuelo. En ese vacío flotan también sus representaciones, sus significaciones, sus historias y nunca es claro cuál será su destino: ¿seguirá volando?, ¿se transformará en nuevas imágenes?, ¿generará nuevas significaciones, historias, realidades? Estas preguntas evidencian cuestiones que enmarcan todo proceso creativo y en tal sentido, hablar de cartografía resulta curiosamente pertinente.

Esta publicación genera un compendio de documentales realizados por mujeres entre los años 2010 y 2020, analizando 18 de ellos a profundidad (dirigidos por 29 mujeres y tres hombres codirectores) mediante la indagación sobre sus formas estéticas a partir del entendimiento de cada trabajo como una unidad simbólica diferente, evidenciando las formas narrativas elegidas para contar las historias y haciendo un paralelo con la trayectoria de vida de las documentalistas, quienes a su vez, han sido tocadas de una forma u otra por el conflicto armado. A lo anterior, se suma el hecho de que esta temporada de análisis fue atravesada por la particularidad que termina siendo propia de la mayoría (o de todos) los trabajos referenciados: la huella de una violencia que causó estragos y la esperanza de sobrevivir a ella. Esperanza de transformación (que todavía nos atraviesa), solidificada en el proceso de creación colectiva que significó la gestación de los acuerdos de paz con las FARC, por un lado. Por el otro, esperanza de transformación a partir de unas experiencias traumáticas vividas por unas mujeres y sus comunidades, como consecuencia de la guerra, que pasaron de lo irrepresentable del horror a los aleteos de una mariposa.

Las imágenes audiovisuales de los documentales presentados dan cuenta de lo inasible de la experiencia de las mujeres retratadas, pero la posibilidad de percibir las, no obstante, nos acerca a sus realidades, las cuales, de otra forma, hubieran quedado en el olvido porque se oponen a los ideales de mujer perennizados por los medios masivos de comunicación. La experiencia de esas mujeres, pero también la de las realizadoras de los documentales se configuran, por eso y por un tremendo impulso hacia la vida, a pesar de las circunstancias, en resistencia.

Resistencia, en primer lugar, a su invisibilización. La mujer y lo sufrido por ella a causa del orden patriarcal tiende a ser invisibilizado porque cuestiona al sistema. No hay nada más patriarcal que la guerra y frente a ella, sus causas y sus efectos, quizás no resulte inadecuado decir una obviedad: la invisibilidad es una cuestión de imagen; la guerra es sombra que oculta y sin embargo, la imagen proyectada es luz que asombra. Y el asombro, como recalca la autora en su texto, tiene que ver con lo femenino, con una sociedad entre la forma de narrar (y de resolver la vida) femenina y la emocionalidad sin necesidad de explicación, por encima de la racionalidad (que tiende a ser valorada culturalmente como algo masculino), en el punto exacto en donde puede crecer la empatía, allí en la superficie, que no superficialidad, de la imagen, que viene a ser, como ella también expresa, el límite entre lo íntimo propio y lo íntimo del otro, que en el momento de su encuentro con el espectador o la espectadora, pueden generar algo parecido a la juntanza, porque más fuerte que los vínculos que pueda generar por la razón, son aquellos a los que le da vía la emoción.

Parte de esa resistencia, radica también en la capacidad de las mujeres retratadas, para recomponerse, para reexistir después de aquello terrible que violentamente fragmentó sus vidas. Reexistencia, que es también resistencia, porque implica recordar, hacer memoria crítica sobre eventos traumáticos a los que sería preferible no dar la cara, por el dolor que ello implica, pero sin lo que no es posible reelaborar, reconstruir, vencer al miedo partiendo del cuidado del otro (cuya responsabilidad pareciera ser cualidad de lo femenino) hacia el cuidado de sí mismas, pues además de mostrar de paso las formas de habitar los territorios y de asumir la territorialidad en medio de diversos colonialismos, el ejercicio de resistencia que conlleva el hecho de hacer memoria conduce a la mujer a recuperar el control sobre su propio cuerpo, pues aunque el vuelo de la mariposa sea algo inasible, su vuelo puede convocar a más cazadoras de imágenes y tal vez eso pueda permitir considerar que no se tiene por qué estar sola y reconocer como primer paso para cambiar al mundo, sin tener claro el dónde o el cuándo, que las mujeres se junten para seguir luchando, porque lo estático, lo inamovible, lo inquebrantable, muta con el movimiento.

Por ello este libro, que corresponde a la propuesta ganadora de la Beca de investigación de las artes 2020 otorgada por el Portafolio Distrital de Estímulos del Instituto Distrital de Artes-Idartes y la Cinemateca de Bogotá, contribuye, mediante la localización de los diferentes ejercicios documentales, de las historias que contienen, de sus personajes y sus realidades y de sus realizadoras, a que esas voces, de otra forma olvidadas o ignoradas, tengan cabida en un mundo que necesita nuevos mapas para ser reconstruido.



Presentación

GEORGE DIDI-HUBERMAN (2012) CREÓ UNA hermosa alegoría con las mariposas para comprender las imágenes, que se conoce como la “parábola de la falena”, se refiere a que la imagen solo es posible por su proceso de gestación en el laboratorio, y que poco a poco va apareciendo en su transformación de crisálida a imagen; solo se puede ver la belleza de esa mariposa por su aleteo, que ofrece formas y colores, es la imagen en su propia aparición; al ponerse la mariposa en movimiento uno mismo se mueve con ella, la persigue con el ansia de cazarla, como cuando uno se obsesiona con una imagen; una vez cazada la mariposa se percibe que lo potente de ella es su movimiento, como cuando el registro de las imágenes roba su propia belleza en imágenes retóricas. Eso, en el caso de ser un cazador furtivo, y cuando no se es, lo que se pretende es ser un perseguidor de imágenes, se les admira, se va detrás, pues ellas aparecen y desaparecen en el batir de sus alas en sus recorridos imprevisibles. Agrega Didi-Huberman que ellas nunca van detrás de nosotros, no nos siguen, si se aproximan es para ir detrás de la llama de la vela que ilumina nuestro escritorio, arde en el fuego, queda en cenizas. Y es sobre ese movimiento del batir de las alas de la mariposa que la belleza se expande, se hace fuerza para impactar nuestra mirada hasta el punto del espasmo. Y aquí asistimos a los aleteos de 18 mariposas-documentales, que se expanden, cierran, huyen, se presentan, coquetean con sus propios latidos como

imágenes, pero que simultáneamente queman, arden, se vuelven cenizas en las formas de encantamiento que es el cine en el mundo.

Hoy es posible condensar esa fascinación gracias a la Convocatoria de Beca de Investigación Imágenes en movimiento 2020 del Idartes, que publica este libro en el que se desdobra ese encantamiento-ensañación por las imágenes para indagar las narraciones de la guerra en Colombia en documentales desde lo femenino y con lo femenino, desde una visión transdisciplinar entre la sociología del cine y la antropología de género que me coloca, al mismo tiempo, como mujer investigadora colombiana. Me gustaría hacer una aclaración en este punto de entrada: entiendo el feminismo desde mi experiencia como mujer desde los términos críticos de la desigualdad social entre hombres y mujeres, de las relaciones entre sexo, sexualidad y poder social, económico y político que han alargado las opacidades y las invisibilizaciones de las mujeres. Lo que me interesa de allí es la apertura crítica que puedo dar y, a partir de mi propio cuerpo e intelectualidad, expandir y crear para activar algún tipo de consciencia. Más alineada al sentido de un humanismo que a los rótulos, me sumo, entonces, en las palabras de Hortense Spiller cuando afirma que “Nuestra tarea consiste en hacerle sitio a este sujeto social diferente. Al hacerlo estamos menos interesadas en incorporarnos a las filas de la feminidad generada que en conquistar el terreno insurgente como sujetos sociales femeninos” (cita en Haraway, 1995). Lo que también podría estar relacionado, y es algo en lo que personalmente creo, con la cosmología mesoamericana de la unidad dual de lo femenino y lo masculino como parte del “cosmos, en su (re)generación y sustento (...) como oposición fluida dual” (Marcos, 2014, p. 150).

Es desde esa triple enunciación y con las “ganas de hacer” que esta investigación fue orientada por el siguiente cuestionamiento ¿Cuáles son las narrativas, las representaciones y los imaginarios de las historias y las sobrevivientes de la guerra en Colombia que construyen los documentales realizados durante tiempo del acuerdo de paz con las FARC por mujeres documentalistas colombianas? Y que tenía como objetivos: 1) Configurar un corpus de documentales producidos entre 2011 y 2020 realizados por mujeres colombianas; 2) Desfragmentar las formas estéticas de los documentales para encontrar las unidades simbólicas a través del atlas; 3) Interpretar las formas narrativas en las que la guerra colombiana se ha narrado; 4) Interpretar las trayectorias de vida de las documentalistas para encontrar las relaciones entre sus formas de mirar y las formas de representar la guerra y sus memorias en los documentales de su autoría. Es necesario aclarar, que el interés del análisis no contemplaba documentales realizados por mujeres extranjeras no radicadas en Colombia, ni realizados por hombres, ni que tuvieran músculo financiero de los *mass media* ni de las corporaciones. El alcance, en definitiva, era analizar la construcción de una memoria audiovisual de la guerra que diera cuenta de los relatos construidos de otras mujeres y los entramados que se construyen desde la sociología de las emociones, entendiendo el valor fértil de las emociones como “gestos activos” (Bergson, 1995) que producen

movimientos de aperturas. Lo que Didi-Huberman reconoce como una “antropología de la imagen viviente” renderiza a la imagen *como* gesto, y no refiere a los signos dentro de las imágenes porque lo que importa es el mundo de los signos y el mundo del cuerpo (citado por Romero, 2007).

Mi interés se concentró en los documentales producidos entre 2011 y 2020, nueve años en los que Colombia había pasado por dos períodos presidenciales de Juan Manuel Santos Calderón (2010-2018) y la mitad del gobierno de Iván Duque (2018-2022), antecedido por la firma del acuerdo de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP) en 2016. Negociaciones que iniciaron en el 2012 acompañadas por delegaciones internacionales como Cuba, Suiza, Noruega, época donde se instaló como correlato el posconflicto y se generó una idea de esperanza generalizada que fue atizada por la polarización de un discurso político de derecha anquilosado en la idea del castrochavismo y la ideología de género, dos retóricas propagandísticas con las cuales se manipuló el plebiscito por los acuerdos de paz en el 2016. Posterior a esto, en el 2017, se iniciaron procesos para la sustitución voluntaria de cultivos ilícitos a través de programas y proyectos coordinados por el Programa Nacional Integral de Sustitución de Cultivos de Uso Ilícito (PNIS), se crearon los Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación (ETCR) como centros poblacionales para los exmilitares de las FARC y se creó la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) que investiga y juzga a integrantes de las FARC-EP, miembros de la fuerza pública y terceros que hayan participado en la guerra colombiana, entre otros programas que han invadido la escena política y económica.

En dicho recorte temporal se encontraron 54 documentales que cumplían las características de la investigación, 34 de ellos fueron incluidos en la investigación a partir de la aceptación de sus directoras y se seleccionaron 18 con los que trabajamos el análisis profundo: **Bajo fuego** (2020), **Sumercé** (2020), **La sinfónica de los Andes** (2019), **Las razones del lobo** (2019), **Polifonías** (2019), **El último comandante de lo quintines** (2018), **Sara, Neyda, Tomasa y las otras** (2018), **Salve Quibdó** (2018), **Nuestro canto a la guerra** (2018), **Por qué cantan las aves** (2017), **Verde manzana** (2016), **La nueva Medellín** (2016), **Un asunto de tierras** (2015), **Amnesia** (2015), **Pájaros de frontera. Aves de ningún lugar** (2014), **Villas del Progreso** (2014), **Sabedoras de muchas lunas** (2012) y **Mujeres tras la huella de la memoria** (2012). Fueron en total 29 mujeres documentalistas y tres hombres en la codirección con quienes conversamos acerca de sus trayectorias de vida y las de los documentales, buscando la relación entre lo que les emociona/piensan/crean y la obra documental.

En ese sentido, el lector/observador encontrará a lo largo del libro un juego entre imágenes/texto, texto/imágenes donde ninguno describe ni explica al otro sino se complementan, se yuxtaponen y se rechazan en una suerte de montaje-remontaje (Didi-Huberman, 2015) que nos apoya para hacer una eclosión de elementos que en algún punto

se encuentran. El lugar central de las reflexiones son las imágenes organizadas en atlas, debemos resaltar que para nosotros los documentales son atlas de la vida cotidiana desde la mirada de las mujeres documentalistas, que han sido atravesados por nuestras miradas para construir otros atlas, los del análisis. Pues lo relevante es “cómo funcionan las imágenes y esa función se hace visible al ponerlas en un montaje. No se trata de decir si es cierto o es falso, sino de la necesidad de posicionarse acerca de lo real” (Romero, 2007).

Así las cosas, este libro está organizado en seis apartados. El primero, El juego de las imágenes/imágenes en juego, expone, a manera de introducción, la metodología de la investigación analizada en el trabajo con las imágenes desde un enfoque epistemológico que permita fundamentar para qué sirven las imágenes en el campo de los estudios del cine, trayendo como centro las piezas del juego: las documentalistas, los documentales, las mujeres representadas y su articulación con la memoria y el atlas como conceptos de engranaje principal. Posteriormente, se presenta el abordaje metodológico, que detalla las formas de selección, de descripción, de análisis inicial, que permitieron estrechar el interés sobre un corpus de análisis, enfatizando en aquellos documentales que nos permitan pensar desde diferentes aristas la construcción de una mirada femenina. Somos conscientes de que la categoría femenino/femenina conlleva una carga colonial de las formas estructurales del poder y que está demarcada por las distinciones de sexo (masculino/femenino/trans) relacionadas con la carga biológica. Y que la categoría género deviene de la cultura enmarcada por la famosa formulación de Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* cuando afirma que no se nace mujer, se llega a serlo, donde coloca en jaque el referente de mujer como proceso identitario. Así, la mirada de lo femenino como categoría en este trabajo nos permite conectar dos movimientos: el primero, articulado a la construcción de mujer como identidad, “un proyecto culturalmente interpretado” (Butler, 1996) que está lejos del binario hombre/mujer, masculino/femenino y que nos coloca frente a la cosmogonía y saberes ancestrales que entienden lo femenino articulado a la madre tierra; y, el segundo, articulado a la descolonización de la mirada que busca liberar las ataduras del lenguaje que “reactualizan la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que funden los sentidos corporales y mentales” (Rivera, 2015, p. 23).

En el segundo capítulo, Mujeres que *maternan*, se entabla una relación con las mujeres que aparecen en todos los documentales en una suerte de entrelazamiento de poses y gestos similares y que se expulsan donde hay relaciones de gustos compartidos, formas corporales y gestuales. Mujeres que estaban en colectivo cuidándose o en solitario cuidando de sí, anuncio de su lugar político de enunciación como lideresas, políticas, luchadoras desde cada franja de su vida. Este apartado presenta tres movimientos de esas mujeres representadas: la madre, la cuidadora y la enunciación política. Cada movimiento está tejido con los testimonios de las documentalistas. La tercera parte, denominada Territorios polifónicos, muestra los espacios donde las historias se desarrollan, vemos que los


territorios se vuelven centralidad en el discurso, se disputan un escenario en la narrativa, evidenciando que es allí donde la guerra acontece, se controlan los cuerpos, se juntan y se marcan las fronteras de la acción en una suerte de multiterritorialidad que producen cuatro formas de existencias de los propios territorios: lo productivo, lo panóptico, lo fantasmagórico y el ágora. El cuarto apartado, Prácticas de re-existentes/resistentes, articula los temas y conceptos que juntan a los sujetos alrededor del alimento, la niñez, la juntanza, el duelo, que aparecen a lo largo de los documentales como invocaciones que marcan los territorios y que cristalizan las formas de existencia de las mujeres representadas.

Y la quinta sección, denominada Catálogo general de documentales 2011-2020, es la compilación de todos los documentales encontrados en la investigación donde se presenta la información de los 54 documentales base organizados desde el más reciente al más antiguo. Es de aclarar que al inicio de la investigación esperamos encontrar un lugar de recopilación de estas memorias visuales, con tal desatino que este Catálogo en sí mismo es ya un resultado de investigación valioso para las/los investigadores y coleccionadores de memorias. El cierre de este libro se denomina El juego de la mariposa, una condensación del lugar de las imágenes cinematográficas documentales en el contexto de guerra actual, aún y muy a pesar de la firma de los acuerdos de paz con las FARC-EP, que se presenta como el sexto apartado.

Esperamos que esta investigación contribuya a llenar, en alguna medida, los vacíos del estudio del documental colombiano realizado por mujeres documentalistas que se han preocupado, desde sus lugares de enunciación, por construir una memoria visual de la guerra colombiana. Y que los que se acerquen a estos lares de la investigación y a este libro tengan en el palpito de su lectura una frase de Gaston Bachelard que nos alimentó: "Transformemos, pues, nuestro asombro en admiración. Empecemos por admirar. Se verá enseguida si será necesario, por medio de la crítica de la reducción, organizar nuestra decepción. Para beneficiarse de esta admiración activa, de esta admiración inmediata, basta seguir el impulso positivo de la exageración" (2018, p. 45). Así, que existe la posibilidad del asombro como microrrevolución.



Agradecimientos



A LAS DOCUMENTALISTAS POR CREER en la investigación, por compartir los documentales y por su tiempo para las conversaciones. Igualmente, a la Beca de Investigación Imagen en Movimiento 2020 que nos permitió adentrarnos en uno de los vacíos del cine al relacionar la memoria colectiva, la memoria audiovisual y el género a partir del hacer/pensar desde lo femenino. En este proceso agradecemos a Milena Alvarado, nuestra asesora en el Idartes, y a Ingrid Zacipa, nuestra tutora, por el apoyo, paciencia y luces en el proceso. Especialmente a quienes aguantaron el ritmo de un camino que se propuso corto, pero que se fue expandiendo a medida que avanzaba: Viviana Cárdenas y Andrés Caicedo, mis *partners* en el viaje de pensamiento/imaginación, con quienes compartí los cuestionamientos didi-hubermanianos: ¿A qué clase de conocimiento puede dar lugar las imágenes? Y ¿Qué clase de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este “conocimiento por medio de la imagen”?





El juego de las imágenes/imágenes en juego

¿POR QUÉ HACER DOCUMENTAL? FUE una de las tantas preguntas que llegaron en las conversaciones con las documentalistas motivada por la noción de apariencia de Siegfried Kracauer, cuando afirma que es solo en la superficie donde las significaciones sociales emergen en tanto allí no ocurren petrificaciones. La superficie no es entendida ni como lo básico ni como lo banal sino como *aquello* que se da en las relaciones de la vida cotidiana y tiene la apariencia de lo superficial, pero que resguarda la profundidad de la vida misma al desconectarse de categorías absolutistas que buscan encajar los pensamientos y *espacializar* las formas del hacer en un único enunciado, una manera de alienación cómoda.

Gaston Bachelard usa la figura “lo de dentro y lo de fuera” para explicarnos la imperante necesidad de abandonar la “intuición *definitiva*” (2018, p. 38, cursiva en el original) y adentrarnos en los problemas metafísicos de una antropología de la imaginación que nos coloque en la disimetría de lo vasto y la grandeza, de tal forma que se hablará de una dialéctica multiplicada y diversificada de innumerables matices donde “el espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío” (2018, p. 42). Lo que nos ubicará en un riesgo indefinido al colocarnos en una “superficie sensibilizada” (2018, p. 49) donde ya no es posible hablar de lo uno y lo otro, aquí y allá, abierto y cerrado, acá y allá, sino que permite explorar el ser del hombre como ser de una superficie:

en esa región donde el ser *quiere* manifestarse y *quiere* ocultarse, los movimientos de cierre y de apertura son tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados, también, de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es el ser entreabierto (Bachelard, 2018, p. 50).

Pieza 1: Ellas

A esa apertura de la superficie sensibilizada se llega a través del mundo de la imaginación y del lenguaje poético, dos apuestas metafísicas que juntan las documentalistas que hacen parte de este análisis, mujeres colombianas provenientes de regiones como Bogotá, Nariño, Cauca, Medellín; una colombo-española y otra colombo-francesa, que han estudiado cine, periodismo o comunicación social. Y que han hecho del documental o del híbrido una forma de exploración que se adentra en las superficies de lo cotidiano para afrontar el peligro de turbar el ser, el propio y el de los otros, así “cuanto se ve más, más propia, más personal, más única se hace una vida” (Bachelard, 2018, p. 47), la de ellas como mujeres que producen el espejismo de la representación y la de sus propios personajes que exponen sus vidas.

Las directoras, una red de 29 mujeres que provienen de diferentes campos y con inquietudes diversas son presentadas aquí en orden alfabético con una pequeña reseña de sus vidas como documentalistas.

Alejandra Quintana Martínez, bogotana publicista con maestría en estudios de género de la Universidad Nacional de Colombia. Se crio en una familia de feministas con una mamá, 7 tías, 23 primas y un papá que siempre le decía —no te dejes—. Directora de **Por qué cantan las aves** (2017).

Ana María Ferro Gómez, bogotana, realizadora audiovisual recién graduada en la Universitaria Agustiniana. Directora del corto documental **Verde manzana** (2016).

Catalina Villar, bogotana radicada en Francia, cineasta con intento de estudios en medicina por la tradición familiar y de literatura por su pasión a la escritura. Es profesora de los *Ateliers Varan* en París, encargada del taller de escritura documental en la Fémis y ha participado en diferentes másteres y escuelas de cine en Cuba, España y Colombia, entre ellas la Universidad del Valle. Sus principales películas: **Diario de Medellín** (1998), **Totó la Momposina: un viaje por Colombia** (2000), **Patricio Guzmán, una historia chilena** (2001), **Bienvenidos a Colombia** (2002), **Invéntame un país** (2005) y **La nueva Medellín** (2016).

Daniela Reyes Gutiérrez y Alejandra Vanegas Ruiz, bogotanas y cineastas graduadas de la Escuela de Cine y Televisión en la Universidad Nacional. Daniela actualmente hace un máster en cine documental en Barcelona; y Alejandra es sonidista y desde que se graduó trabaja en la Unidad de Medios de la Universidad Nacional, en televisión. Directoras de **Villas del Progreso** (2014).

Eliseth Libertad Peña Quistial, indígena nasa de Caldono, Cauca, comunicadora social y periodista. Se ha dedicado a la investigación con archivos como investigadora asistente de la Beca de gestión de archivos y centros de documentación audiovisual “Imágenes en movimiento” del Ministerio de Cultura con el proyecto “Memoria audiovisual de los exquintines; Investigadora del proyecto recuperación de la memoria histórica de la masacre de Tacueyó en alianza con la Asociación de Cabildos del Norte del Cauca (ACIN). Ha dirigido el mediodocumental **El último comandante de los quintines** (2018).

Elizabeth Otálvaro, paisa, periodista de la Universidad de Antioquia, que junto a sus colegas de estudio Laura Alcaraz y Laura Ospina realizaron **Salve Quibdó** (2018). Elizabeth se ha dedicado al periodismo desde un abordaje feminista en plataformas transmediales.

Irene Vélez, bogotana, filósofa, con maestría en estudios culturales y doctorado en geografía política. Es profesora titular de la Universidad del Valle, Colombia, y se autodenomina como una investigadora activista dedicada al estudio participativo de los conflictos ambientales y agrarios en Colombia, trabajo que ha realizado con el documental como metodología de pensamientos y acción política. Fue designada como Ministra de Minas y Energía en el gobierno de Petro en 2022. Su largometraje **Voces de guerrilla** (2018) hizo parte de la selección oficial de DocsBarcelona en 2018. Es directora de **Bajo fuego** (2020).

Juanita Onzaga, bogotana residente en Bruselas, cineasta, directora de fotografía con maestría en cine. Sus obras las autocataloga como híbridos, entre ellos **La jungla te conoce mejor que tú mismo** (2017) y **Nuestro canto a la guerra** (2018), producciones seleccionadas en festivales internacionales como el Festival de Cortometrajes de Clermont-Ferrand, Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam (IDFA) y Dok Leipzig, entre otros, así como en la Quincena de Realizadores de Cannes.

Lizette Lemoine, bogotana, socióloga, etnóloga y cineasta radicada en Francia. Sus principales películas son **Donde cantan los acordeones, la ruta del vallenato** (1995), **Lloro yo, el lamento del bullerengue** (1997), **Chile, país Huaso** (2004), **Los rostros de la selva** (2004), **Wora, el espíritu de hoy** (2003), **Amnesia** (2018) y **Sara, Neyda, Tomasa y las otras** (2020), que

ha recibido diversos premios y reconocimientos pasando por la televisión francesa, belga y española.

María Libertad Márquez Mejía, bogotana, cineasta, aunque siempre quiso ser bióloga. Su ideología de vida ha sido marcada por un padre periodista que cubrió orden público y una madre feminista que le enseñó a distinguir la discriminación y la desigualdad del mundo para los hombres y para las mujeres. Se ha desempeñado como directora de la Productora Latitud con la que ganó varias convocatorias para narrar historias de mujeres en la guerra. Sus producciones como directora son: **Otra batalla perdida** (2021), **Feministas** (2020), **Narrar para vivir** (2018), **Nuestra historia** (2017). Directora del documental **Mujeres tras la huella de la memoria** (2012).

Marta Hincapié, paisa, abogada, comunicadora social y documentalista. Ha ganado el premio al mejor documental Panorama de Cine Colombiano en París 2013 con **La pena secreta**, premio del público y mejor documental en el 5to Festival Internacional de Cine Digital de Viña del Mar, y mejor documental en Docs del Mercat Audiovisual de Catalunya (MAC) 2006 con **Cartas desde la niebla**. Es profesora de documental en la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Antioquia y apreciación de cine en la Escuela Yurupay de Medellín. Directora de **Las razones del lobo** (2019).

Marta Rodríguez, bogotana, socióloga, antropóloga y cineasta pionera del cine documental en Colombia. Sus principales películas **Chircales** (1971), **Campesinos** (1975), **La voz de los sobrevivientes** (1980), **Nuestra voz de tierra memoria y futuro** (1982), **Nacer de nuevo** (1987), **Amor mujeres y flores** (1989), todas realizadas con Jorge Silva, su pareja en ese entonces y quien muere en 1987. Con su hijo Lucas Silva, realiza películas como **Amapola, la flor maldita** (1998), **Los hijos del trueno** (1999); y con Fernando Restrepo **Nunca más** (2001), **Una casa sola se vence** (2004) y **Soraya, amor no es olvido** (2006), y en solitario, **La toma del milenio** (2015) y **La sinfónica de los Andes** (2019). Sus obras han recibido innumerables premios en festivales nacionales e internacionales. No fue posible entrevistar a la documentalista por impases de su salud.

Mónica Moya, colombo-española residente desde 1997 en Colombia, periodista y productora, desde el 2005 dirige Yagé Producciones. Durante su llegada a Colombia, hace 24 años, fue corresponsal de medios como **Cambio 16**, **Tiempo** (España), **La Nación** (Costa Rica), **Antena 3 Radio**, **Onda Cero**. Sus documentales **Trípido** (2015), **Putas o peluqueras** (2011), **La plata blanca** (2010), **Cuando la coca es algo más que una droga** (2010), **El rebusque** (2008), **Wayuu** (2008) y **Esmeralderos** (2007), han sido presentados en Festivales como el de

Cartagena, Guanajuato, Documenta Madrid, Cine Invisible, FIPA, DocsDF. Es la directora de **Pájaros de frontera. Aves de ningún lugar** (2014).

Patricia Ayala, bogotana, cineasta, documentalista y periodista. Ha ganado varios estímulos de producción y creación del Ministerio de Cultura para sus largometrajes **Don Ca** (2013) y **Un asunto de tierras** (20015). Fue gerente y coordinadora general de la Muestra Internacional Documental durante cinco años y participó como realizadora invitada en el documental **Tierra de agua**, coproducción entre Señal Colombia y el canal internacional rrvs. El encuentro con Patricia no se pudo realizar por las precariedades de conectividad en el territorio donde estaba rodando su más reciente película mientras hacíamos esta investigación.

Victoria Solano, bogotana, periodista y documentalista. Ganó el Premio Simón Bolívar de periodismo (2013) por su documental **9.70**. Es profesora universitaria de cine documental en Argentina, lugar donde reside. Es directora de **Sumercé** (2020).

Colectivo Las Renacientes, conformado por Lina Gaitán y Las Renacientes: Mónica Solís, Diana Lucumí, Franci Carabalí, Luciana Caracas, Graciela Larrahondo, Diana Zúñiga. Son jóvenes asociadas a Asom (Asociación de Mujeres Afrodescendientes del Norte de Cauca), quienes junto a sus madres inquietas por narrar las historias de sus mayores se organizan en el colectivo audiovisual Las Renacientes para realizar **Polifonías** (2019).

La Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) a través de la Consejería de la Mujer, en la que participaron como codirectoras Ángela Rubiano Tamayo, Paola Figueroa-Cancino y Raquel González Henao, para realizar el documental **Sabedoras de muchas lunas** (2012).

Algunos documentales son codirigidos por hombres como en el caso de **Por qué cantan las aves** (Adrián Villa Dávila, bogotano y artista visual), **Bajo fuego** (Sjoerd van Grootheest, documentalista holandés residente en Cali) y **Salve Quibdó** (Pablo Castro, realizador audiovisual de la Universidad de Antioquia). En total son 29 mujeres y 3 hombres que pensaron/crearon 18 documentales donde confluye como lugar común el cine documental y se junta el inicio de una carrera como el caso de Ana María Ferro con la experiencia documental en la antropología visual de Marta Rodríguez, o las narrativas figurativas con las narrativas experimentales. En este ejercicio de hacer documentales se levanta una dualidad ¿Para qué hacer documentales que narran los resquicios de la guerra si nuestros propios contextos están impregnados del dolor de lo que significa este

país? Y podría servir como respuesta la reflexión que Catalina Villar hace acerca de su papel como documentalista:

Tenemos un sentimiento doble de querer filmar para untar realidad, es para hacernos útiles en alguna parte, pero tenemos la conciencia absoluta de que no sirve para nada, porque si sirvieran el mundo habría cambiado desde hace tiempo. Entonces, es un doble movimiento todo el tiempo, entonces ¿para qué hacemos películas?, ¿para quién las hacemos?, ¿por qué las hacemos?; y cuando ellos [refiriéndose a los personajes de su primera película **Diario de Medellín** (1998)] me dijeron que por lo menos para ellos esa película había sido importante, —yo dije okey, eso quiere decir algo—, para algo servirá esta cosa, este oficio y ellos mismos me dijeron —vuelve a filmarnos—.

Pieza 2. Los documentales

A continuación presentamos los 18 documentales y parte de sus trayectorias de vida, las sinopsis se encuentran en el quinto apartado del libro denominado Catálogo general de documentales 2011-2020, aquí se podrán reconocer los rasgos de sus posibilidades de existencia o el camino recorrido como obras completas con un trascurso de vida en festivales, muestras y cines, pero sobre todo reconociendo cuando le han servido a sus propios personajes para el ejercicio de resistencia, por eso los presentamos desde la voz de sus directoras en orden de realización del más reciente al más antiguo:

Bajo fuego (2020). El documental se desarrolló en Monterredondo, Norte del Cauca, allí se quedaron 3 años a esperar a que todo saliera mal con el plan de sustitución de coca:

En la medida que íbamos haciendo la investigación documental yo iba haciendo investigación académica, me gané un proyecto en el 2018 de investigación como profesora de la Universidad del Valle. Entonces eso me permitía también estar muy presente en los territorios, muy compenetrada en las poblaciones de estas zonas y me permitió entender muy bien por dónde iba la cosa, de manera que me convertí en directora y no solo en productora porque pude ver esa ruta de transformación narrativa que le iba a dar al documental (Irene Vélez, 2021).

Sumercé (2020). La película inicia en uno de los paros agrarios de 2016 dados por el debate Santurbán en la región cundiboyacense, cuando Victoria Solano acompañaba el movimiento campesino con la película **9.70**, en una de esas movilizaciones donde pararon las carreteras.

Yo dije —esta película la tengo que hacer y es hoy y es acá y estas son las primeras imágenes del paro— donde se ve a César ya no como se veía en los noticieros, sentado en una mesa de negociación, no, lo vi hablando con la gente y lo conozco allí, veo cómo se movía, la tras escena del paro si se quiere decir y yo entendí en ese momento que yo tenía que contar eso, que me habían puesto en ese lugar, que me habían puesto en ese viaje en un lugar ideal para contar. No solo ese paro sino algo mucho más amplio que era la resistencia campesina. En ese momento yo recuerdo que llegamos, hicimos todo el recorrido, llegamos a Tunja a las mesas de negociación, luego hubo un cacerolazo en Tunja absolutamente espontáneo y en ese momento yo recuerdo llegar al lugar donde estaba durmiendo y esta noche escribí ¿qué vi hoy? Y en este momento nace la película (Victoria Solano, 2021).

Sumercé se estrenó vía *online* autogestionado por lo que no pudo acceder al fondo de distribución de documentales. Actualmente el documental acompaña el liderazgo de Rosa, su protagonista mujer. **Sumercé** fue realizado con el apoyo de IDFA Bertha Found, Tribeca y Proimagenes Colombia. Se estrenó en Sheffield Doc Fest, donde además fue nominado al premio Tim Hetherington y fue premiada por Film4Climate.

La sinfónica de los Andes (2019). El Norte del Cauca es la región de Colombia más afectada por el conflicto armado interno desde el año 1940. Allí surge una orquesta de música ancestral compuesta por jóvenes indígenas de la etnia Nasa quienes, con sus instrumentos, su voz y su poesía hacen memoria a Maryi Vanessa Coicue, Sebastian Ul e Ingrid Guejia, tres de los cientos de niños indígenas que han muerto a causa de esta guerra eterna e inútil entre guerrillas de izquierda, grupos armados de extrema derecha, narcotraficantes y el Estado colombiano. La película se estrenó en Colombia en el 59 Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI, 2019). Ha sido presentada y ha ganado reconocimientos como la Mención especial del jurado, Festival Internacional de Cine de Barranquilla (Colombia, 2019). Innsbruck International Film Festival (Austria, 2019), Semaine de L'Amérique Latine et des Caraïbes (Francia, 2019), Festival Internacional Cine en las Montañas (Colombia, 2019), 17th Vancouver Latin American Film Festival (Canadá, 2019), Festival Internacional del Nuevo

Cine Latinoamericano de la Habana (Cuba, 2019). La película contó con estímulo del FDC.

Las razones del lobo (2019). La película nace de la conexión de una memoria involuntaria de la documentalista en época de la firma del acuerdo de paz con las FARC:

...es extraño, es una película que brotó de una vida tan orgánica, no fue que yo me sentara, nació realmente en un momento muy particular del país y familiar mío y yo confío mucho en eso, como una constelación de cosas que se juntan y se materializan y yo creo que esta película nace como de ahí, nace de una serie de sincronicidades increíbles de tiempo, modo y lugar y es como que esas sincronicidades estuvieron ahí y yo de pronto las recojo y hago esta pieza.

...esta pieza no es ni sobre mí ni sobre mi familia, ni sobre ese Club Social de la élite, sino que a través de eso, lo que se intentó hacer es un relato de la violencia del país desde una familia particular que, a mi parecer, resume la contradicción, resume los grises de todas las tonalidades de este país (Marta Hincapié, 2021).

El documental ha tenido mención Especial en la VI Bienal Dona i Cinema (2021), Bogoshorts (2021), Festival Eureka (2021), 23° Festival Equinocio (2021), Festival RENDER (2022).

Polifonías (2019). Es un corto documental que recupera las memorias de las mayores y sus saberes ancestrales para traspasarlos a ellas, las renacientes, sus hijas y nietas como una forma de no dejar morir los saberes:

nos surgía la necesidad de contar esa idea, de la historia de nuestras mayores, nosotras conocimos una parte, pero también queremos conocer la otra parte de ese trabajo que hacían las mujeres en la comunidad, pero también conocer parte de ellas, pues se reunían acá también. Conocer, porque muchas de nosotras teníamos relación con el río, ya nos sabíamos historias, entonces queríamos saber, bueno si nuestra mamá es una líder es bueno conocer esa historia de qué se siente estar en el río, en el caso mío de cantar nunca me tocó porque cuando los ríos estaban contaminados había este tema de la violencia, entonces para nosotras el saber porque sí se hacía y cómo lo hacían era muy importante también. Quería-

mos saber el tema de la agricultura, entonces también era muy importante conocer esa otra parte de las mayores, cómo ellas se juntan a trabajar en conjunto y cómo organizan ese tiempo para trabajar entre ellas. También queríamos conocer un poco el tema de la partería porque muchas de nosotras, las que nacieron con parteras especialmente mi compañera Mónica tuvo una experiencia bonita que fue tener unos hijos bellos con parteras. Entonces mi sueño era también conocer y todos teníamos el sueño de atenderle el parto a mi compañera Raquel que estaba embarazada y dijimos —qué bueno aprender para atenderle el parto—. Y ahí todas teníamos esa idea (Las renacientes, 2021).

El último comandante de los quintines (2018). Es un viaje de resistencia de Jesús Elvio Peña Chepe, padre de la directora y exguerrillero del Movimiento Armado Quintín Lame, quien ha sido líder por la lucha de sus territorios acompañado de su esposa María Deisy Quistal Chantre:

En 2016 empezamos todo el proceso con Alex López, mi profesor de la asignatura Creación Documental en la Universidad de Popayán. Él me acompañaba en la escritura porque yo estaba haciendo octavo semestre de la carrera. Le dije —presentemos este proyecto a la beca del Ministerio de Cultura Relatos Nacionales y veamos qué sucede—. En efecto, nos sentamos a escribir, con esa solidez de decir he visto archivos, tengo esto, tengo información que se puede trabajar, y yo ya había hecho ese acercamiento previo con las cámaras de la Universidad en los lugares. Entonces pues eso me ayudó mucho a enfrentar, a decir quiero contar esa historia porque estamos en un momento en el que se necesita escuchar ese relato y el relato de mi familia. Desde ahí arranca el proceso, en 2016 nos presentamos y no sabíamos que íbamos a pasar a la convocatoria, dijimos —tenemos esta historia y vamos a ver qué sucede— cuando nos enteramos nos habíamos ganado la beca para hacer el docu. Entonces, también fue todo un reto porque era mi primer proyecto documental y también era el miedo a hacer las cosas mal. Además estaba también como directora, tenía ese miedo a decir quién soy, qué sucede con mi familia, pero al final ya en el camino y en ese viaje al pasado le sirve a uno también para entender el porqué sucede esto aún en las comunidades ¿no? (Eliseth Peña, 2021).

Sara, Neyda, Tomasa y las otras (2018). Es la historia de cinco mujeres que padecieron la violencia en los Montes de María, lugar que Lizette Lemoine había conocido cuando grabó a **Totó la Momposina**, y sentía que debía volver:

Entonces, primero lo que me llevó a los Montes de María fue esa proyección, que fue una proyección que a mí me pareció muy violenta y me pareció que seguía habiendo una necesidad brutal de seguir trabajando sobre el tema del dolor, de la guerra, de las víctimas y que todavía estaba por hacerse mucho. Segundo quería volver a los Montes de María porque era una de las zonas en Colombia en donde ha habido más masacres y el conflicto en los Montes de María ha sido uno de los más identificados en Colombia por su fuerza, por su dolor, por su magnitud, que tiene un antes y un después de la masacre de El Salado, había como muchos puntos y otro punto que también sale un poco por eso, yo pensaba que, **Amnesia y Sara** están conectados porque cuando grabé **Mujeres en la guerra**, la obra de teatro de Carlota Llano, también dije —quiero trabajar lo de la guerra desde el lado de las mujeres.

Y todo esto fue lo que Lizette unió en la producción del documental, contando con la buena suerte de conocer la historia de cerca de 20 mujeres hasta decidirse por las protagonistas del documental apoyado por la ONG Crecer en Paz que le permitió acceder al territorio sin contratiempos, donde descubrió un cambio narrativo:

Yo iba con esa idea de recoger testimonios de víctimas, pero ellas en un momento del relato, yo creo que todas, es una cosa con la que yo salí de ahí impresionada era que todas dijeron que habían sido resistentes y para mí ese término de resistencia es un término que yo no utilizo porque es un término que me parece de una complejidad brutal. Entonces me impresionaba que estas mujeres campesinas en algún momento expresarán que habían sido resistentes, resistentes porque se habían quedado ahí en su rancho a pesar de lo que les pasó, a pesar de que les desaparecieron el marido, a la otra que le mataron el marido, otras resistentes porque volvieron (Lizette Lemoine, 2021).

La premier del documental fue en el 59 FICCI (Cartagena, 2019) y ha recibido premios y reconocimientos como Mejor Largometraje Documental en el Festival de Cine de Hurlingham (Argentina, 2020).

Salve Quibdó (2018). Los primeros acercamientos a Quibdó fueron en el 2013, cuando Elizabeth Otálvaro, Laura Alcaraz y Laura Ospina eran asistentes de investigación del profesor Jaime Peralta, quien se dedicaba a analizar los sincretismos de la cultura afrodescendiente en Chocó. Ese fue su primer contacto con la ciudad, con los novenarios, con las cantadoras y con las historias de las madres que han enterrado a un hijo. La segunda vez, en 2014, fueron con Pablo Castro a grabar imágenes y no solo entrevistas, de allí salieron más de 15 horas de grabación con las que 3 años después empezaron a editar **Salve Quibdó** sin ninguna pretensión. El 2014 cuenta Elizabeth:

Fue súper importante porque estábamos en pleno acuerdo de paz también, digamos que hay un discurso, era extraño todavía, o sea yo creo que no se hablaba como se habla ahora de las víctimas, hay una distancia temporal que creo que es interesante entender también, porque era como una expectativa por la paz, pero realmente no era una materialidad. [En el 2017 se encuentran después de ser ya todos profesionales y estar en sus ocupaciones, agrega que] pasaron 3 años por lo que te digo, nosotros no teníamos ningún compromiso financiero, ninguna urgencia de ningún tipo, fue realmente una situación muy espontánea y nada, digamos que allí fue un poco experimentar con lo que teníamos, con lo que había porque se perdieron imágenes. En esos tres años donde tú no tienes que darle cuentas a nadie, tú no llegas a ordenar lo que grabaste, se perdieron imágenes, se perdieron grabaciones, se perdieron cosas, pero aún así nos seguía pareciendo valioso y justamente ya se acaban de cerrar, firmar los acuerdos con las FARC, ahí de pronto nos sentamos con unas ideas un poco más claras y se edita **Salve Quibdó** (Elizabeth Otálvaro, 2021).

Nuestro canto a la guerra (2018)] nació más por voluntad, nació como una reacción a lo sucedido con el plebiscito del 2016, nació como una reacción de no entender lo que estaba sucediendo en Colombia, porque el que el “No” ganara, después de llevarse una guerra de 50 años que no tiene ni pies ni cabeza era algo incomprensible. Dentro de esa investigación, que me llevó semanas donde realmente estuve encerrada en mi casa, aquí desde Bruselas, pero con todos mis amigos colombianos, pues tenemos toda una comunidad aquí, estábamos intentando entender qué había pasado y con la tristeza más grande me acuerdo haber leído un gran especial sobre Bojayá, un lugar donde tenía el porcentaje más alto de “Sí” de todos, en-

tonces ya conociendo un poquito de la historia que había pasado en Bojayá me dije —bueno, quiero investigar qué es lo que hace que hayan podido perdonar de esa manera—, porque pues pasaron por todo lo que le sucedió y fue la región que más muertos tuvo, entonces debe haber algo en la cultura que crea en esta transición y en ese momento me obsesioné con este territorio, con esta comunidad que habita en Bojayá, en Bellavista, que es el lugar donde pasó la masacre y también el lugar donde rodamos.

Agrega que después de conversaciones con la periodista y amiga Isabel Bernal Vega, quien había hecho unos retratos de la vida en Bojayá empieza a escribir el guion, y lo que le interesaba de fondo era “ese tipo de reconocimiento de los muertos como sus muertos, como comunidad, fue lo que me llevó a decir —tengo que hacer algo sobre este ritual—, más allá de lo que había sucedido en Bojayá y pues que claramente hablar del ritual tenía para mí una connotación tanto simbólica-política pero también simbólica, en cuanto a la muerte respecto a lo que quiere decir una comunidad, que es algo que en Colombia nos hace muchísima falta, muchísima falta, y así nació, nació de esa voluntad (Juanita Onzaga, 2021).

Por qué cantan las aves (2017). La película inició a partir del trabajo de campo de Alejandra en su época laboral con la Secretaría Distrital de la Mujer en distintas localidades:

Fue la convocatoria de una investigación en música en 2015, entonces será la beca de investigación en música del Idartes y este era un tema que ya había pensado desde hace rato (...) encontrando mujeres que están en situaciones de desplazamiento, sobrevivientes del conflicto armado que cantaban en las calles para denunciar y sobrevivir. Entonces de ahí surgió la idea de hacer un documental sobre las mujeres, la música y el conflicto armado, centrada más en Bogotá, en lideresas que no pueden regresar a sus territorios porque están amenazadas (Alejandra Quintana, 2021).

Verde manzana (2016). Este corto falso documental fue un ejercicio creativo de clase para la asignatura Documental que ahondó el tema de la violencia en la mujer, el de Sandra, una exguerrillera de las EPL que da su testimonio en varias llamadas telefónicas que le hace la directora cuando ella estaba en la cárcel El Buen Pastor en Bogotá. A Sandra nunca la conoció, siempre la escuchó. Por eso el cuerpo que aparece no es su cuerpo, la voz no es su voz porque las grabaciones se dañaron y sobrevivieron las transcripciones, pero su historia sí es la de alias Sandra; reconociendo, también, que el “nombre propio es una forma de impo-

sición arbitraria, donde operan los ritos, las institucionalizaciones” (Bourdieu, 2005, p. 186). Recuerda Ana María que:

nos damos una hora, ella tenía unas horas específicas en las que podía usar el celular. Entonces ella me decía, bueno mamita puedo de 4 a 6 de la tarde y si llega el guardia me toca colgar, pero usted pues me insiste listo, entonces yo le decía Okey, perfecto, no hay ningún problema y así se hizo. Duramos 3 semanas comunicándonos a diario, de esas muchas se cortaban era como, no, no, no, no ya no me llame, entonces era como una prueba y bueno entonces después llamo a mirar qué pasa y seguimos, de eso salieron cinco audios (Ana María Ferro, 2021).

La nueva Medellín (2016). Es un largometraje que tiene historia desde 1995 con las grabaciones de videos por pedido del Ministerio de Educación Nacional para analizar el avance del PBEI en ciudades específicas, allí Catalina conoció el Liceo Santo Domingo Savio en la comuna 1 de Medellín, un colegio público. Posteriormente realiza con algunos de los personajes del primer video la película **Diario de Medellín** (1998).

En el 2013 me llega un correo que me sorprende bastante desde Medellín de un muchacho que me dice —usted no se debe acordar de mí, yo estaba en el mismo colegio en el que filmó, pero yo era uno de los del curso y me acuerdo de la película, usted nos la mostró, vino acá, y yo quisiera recuperar esa película porque ahora tengo hijos y me gustaría que mis hijos vieran de dónde es nuestra historia—, ese fue el primer *e-mail* que recibí. Después recibí otro, después otro y después apareció Facebook y ellos formaron un grupo que se llamaba *Diario de Medellín*, o sea con el nombre de mi película, egresados del Liceo Santo Domingo Savio de Medellín y a través de eso me empezaron a contactar muchos, ahí es que empezaron a escribir “usted no se acuerda pero estábamos y también todos los que yo filmé, entonces sí, vente para acá, devuélvete con la película”, los otros que no etcétera y eso en primer lugar me conmovió y en segundo lugar me pregunté y dije “bueno, cuando vaya a Colombia...”, que fue lo primero que hice en el 2014, tal vez en 2013 no me acuerdo, ya estaba en Colombia y dije voy a hacer el viaje a Medellín y yendo para Medellín supe que Medellín estaba ganando todos los premios de renovación urbana y entre esos premios los que la Alcaldía más promovía, entre muchas de sus obras era esa biblioteca de San-

to Domingo Savio, la biblioteca España, que estaba en el centro del barrio que yo había conocido, en el epicentro que yo había conocido más violento.

Agrega Catalina que estando allá:

curiosamente lo que me llegó es la idea de la biblioteca, lo que me llamó mucho la atención cinematográficamente hablando, físicamente hablando, la biblioteca en forma de tumba negra, esas rocas negras y a la vez muy imponentes y a la vez una biblioteca y habían matado al poeta, a Juan Carlos, en esa biblioteca ¿no?, obviamente ese poeta no iba a entrar, entonces como que esa fue la segunda cosa yo dije “la película tiene que ser a la vez un homenaje a ese poeta porque eso sí lo tenía claro, ese poeta tiene que ir a esa biblioteca”, era como los dos personajes que tenía claros y después me encontré con Manuel [uno de los estudiantes y asistentes en **Diario de Medellín**] y supe que Manuel estaba de presidente de la Junta de Acción Comunal del barrio y dije, eso también, a Manuel lo conocí como un político joven, era un personaje y dije “él es el que está pensando en la transformación del barrio, esa biblioteca empieza a ser la transformación”. Podría decirse que este documental es una suerte de exhumación al recordar el hijo que nadie recuerda porque los muertos son muchos.

Un asunto de tierras (2015). La película es un vivo ejemplo de la implementación de la Ley de restitución de tierras en Colombia en el período de un año, donde se ven las tensiones de los encargados de ejecutar la ley y la comunidad para quien el proceso es ambiguo y abstracto. Tuvo su premier en el Festival de Cinéma Du Réel (2015), estuvo en la Competencia Internacional de Largometrajes (París), consiguió mención especial del jurado Havana Film Festival (2015), Competencia Internacional de Documental (New York), fue proyecto ganador de Estímulos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia y del Premio a coproducción Ibermedia.

Amnesia (2015). Esta película es una reflexión sobre la supervivencia del dolor de la guerra en Colombia, plasmada en el arte que nació:

en el 2007, en un evento en Toulouse, organizado por el Teatro Nacional de Toulouse, ellos [refiriéndose al Teatro Varasanta] estaban invitados a presentar una obra de teatro, otra cosa que habían hecho que se llamaba *Una temporada en el infierno* donde hablaban de la obra de Rimbaud y además están leyendo poemas de un autor colombiano, de Raúl Gómez Jattin, y yo

iba a presentar dos de mis dos documentales sobre Colombia. Presenté **Lloro yo, el lamento del bullerengue y Pacífico** y ahí nos volvemos a reencontrar con Fernando Montes a quien había conocido cuando él vivía aquí en Francia y hablamos mucho. Ellos venían de hacer **Kilele** en el 2005 que fue la primera obra donde la violencia estaba dentro del teatro de esa manera. A raíz de todo ese trabajo que ellos estaban haciendo le dije “Bueno, a mí me gustaría hacer algo sobre este trabajo que ustedes están haciendo”, mi primera idea era sobre la creación en el Teatro Varasanta y cómo en un acto de resistencia ellos estaban haciendo esas obras que cuentan la violencia. (...) En el 2009 había conseguido los recursos y me fui a hacer un primer rodaje con la idea, en ese primer tiempo, de contar desde adentro el trabajo de creación de Varasanta, justamente para hablar de lo que era un teatro de resistencia. (...) En ese momento, grabamos muchos ensayos, muchos talleres con ellos, ahí mismo yo sabía qué quería trabajar en ese momento de creación, ya no quería trabajar o mostrar la obra con su público sino más bien ese trabajo interno de ellos, cómo llegaron y cómo hacían ese trabajo de creación colectivo. Yo regreso con estos roches y empiezo a mirar cómo articulaban las imágenes para reflexionar sobre esa verdad del conflicto que es un terrible rompecabezas. Entender la historia, el conflicto en Colombia, ahí me di cuenta que yo no quería contar la historia de creación de Varasanta, que quería ir más lejos en realidad y fue ahí donde de alguna manera dije “me gusta utilizar esta palabra *Amnesia*” y quería pervertir el trabajo de Varasanta para permitirme una reflexión más amplia y en esos tiempos yo dije “en esta reflexión tengo que utilizar, justamente, esa posibilidad de ver el arte para hablar del dolor de una manera más global” (Lizette Lemoine, 2021).

El documental ha ganado diversos premios, entre ellos: FICIP (Buenos Aires, 2015), en IMAGO (Barcelona, 2015) y el Gran Premio del jurado en la categoría Arte y Sociedad del IX Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Independiente, Contra El Silencio todas las voces en Ciudad de México.

Pájaros de frontera. Aves de ningún lugar (2014). Cuenta la historia de dos personajes exiliados en dos fronteras de Colombia: Ecuador y Venezuela, un hombre y una mujer; y un artista plástico enfocado en narrar su dolor a través del dibujo y la pintura en un pueblo en el Tolima azotado por la guerra:

Este documental viene cuando conozco al personaje en medio de otra grabación que estaba sucediendo en el diario, relacionado con campesinos cocaleros, que tiene que ver con otro contexto de conflicto armado y de fumigaciones. Por allá en esa época encontré a Felipe Restrepo, haciendo su obra artística en esta etapa de su vida, él escucha a las víctimas y a partir de sus relatos pinta al óleo, en el documental se muestra una serie de sus pinturas. Luego para la película se insertó el componente de *stop motion* y de animación. Incluso, la serie de pinturas es una exposición que ha acompañado la exhibición del documental en distintas partes en Colombia y fuera de Colombia, por ejemplo, se llevó a España, a Rusia. Conocer este personaje y preguntarme sobre qué era lo que estaba haciendo y cómo el arte es también una manera de sanar y de escuchar, en su caso eso hacía parte de un proceso de búsqueda personal. Se unieron dos elementos que me parecieron bien interesantes para plasmar en esas obras, en estos relatos, pues tienen un proceso de abstracción que en su caso tiene relación con los animales, en los cuadros hay elementos abstractos de interpretación personal. Fue así que me pareció un personaje sumamente interesante y yo venía como te digo, escuchando y trabajando con víctimas hace tiempo y tratando de desarrollar un proyecto con él en el caso concreto para ese año, sobre una convocatoria que no se volverá a repetir que se llamó Ventana Andina. Esa convocatoria buscaban cortometrajes documentales de cada país de la comunidad andina, esto fueron, dos de Bolivia, dos de Ecuador, dos de Colombia, dos de Perú con intención de emitirlos en todas las televisiones nacionales de estos países, ahí se buscaban relatos de frontera, entonces ahí pasó la idea para trabajar desde las artes y llevarlas a estas fronteras con Venezuela y Ecuador, donde sucede la historia, con relatos de personajes colombianos exiliados por motivos de la violencia (Mónica Moya, 2021).

Villas del Progreso (2014). Este corto narra las formas de dominación que el sistema le impone a Luz Marina para acceder a una casa de vivienda de interés social en la periferia de Bogotá, doblegando sus deseos y el de sus siete hijos. Alejandra narra el inicio como una serie de coincidencias:

hice una investigación sobre habitabilidad en las viviendas de interés social, esa es como la génesis de todo y pues para la investigación obviamente tenía que tener entrevistas, pero el caso es que yo conocí a Luz Marina,

porque Luz Marina nos ayudaba a nosotros hace muchos años con el aseo del hogar. Mi papá me dijo “si usted necesita entrevistar a alguien que viva en una vivienda de interés social, Luz Marina es perfecta para eso” y pues nada, así fue como yo me acerqué a Luz Marina y empecé a preguntar sobre ella, cómo vivía, dónde vivía y ahí empezó como toda esa carga de que le están prometiendo vender el apartamento, y ella decía “pero no me vende, yo vivo con tantos hijos en tal barrio” y al semestre siguiente, porque yo aplacé un semestre para hacer el documental, fue que nos asociamos con Daniela para hacer el documental, yo en lo personal dije “esto es una investigación, no le veía como ese trascender a hacer documental”, pero ella sí lo vio, me dijo “este es el documental y ya tenemos el personaje, el personaje es fascinante, una persona muy fácil de hablar, ella es expresiva y muy genuina no, muy directa con las cosas no”, entonces creo que así es como nace la idea de hacer este documental con ella y sobre este tema (Alejandra y Daniela, 2021).

Sabedoras de muchas lunas (2012). Es un documental que recoge las tensiones de las violencias que padecen las mujeres indígenas a partir de una reflexión de la Consejería mujer, familia y género, una estructura política horizontal que entra en la reestructuración de gobierno de la ONIC desde el 2007 y que se deriva de un diagnóstico sobre el tema realizado desde el 2011. Al interior de la consejería:

se empieza a discutir sobre cómo debería ser este video y se hace una primera aproximación y se empieza, pero en el camino de esto nos fuimos dando cuenta de la necesidad de hacer algo más profundo que solamente mostrar qué es la violencia y qué es lo que pasa con las violencias, sino que habría que explicar el proceso, tener en cuenta el proceso de las mujeres, los procesos de resistencias, lo que ellas estaban haciendo frente a eso, cuál era el lugar de las mujeres, porque en el mundo indígena ese tema de la violencia es una cosa que en sí misma es grave porque desequilibra el territorio y la comunidad. Cuando una mujer es víctima de cualquier tipo de violencia en general, pero en este caso las mujeres que tienen este tipo de violencia, no es una cosa que la vulnera a ella como persona sino que eso está generando un desequilibrio en la vida comunitaria y en la vida territorial que va contra del plan de vida y la supervivencia de los pueblos. Lo femenino tiene un lugar que se ha tratado en estos procesos de reflexión,

de reivindicar de ahí también un proceso de armonía. Todo fue sucediendo y se va profundizando en todo eso y de esta manera nace **Sabedoras** (Raquel y Paola, 2021).

Mujeres tras la huella de la memoria (2012). Este mediodocumental cuenta la historia de dominación de los paramilitares en El Placer (Putumayo) desde el relato de las mujeres a partir de una convocatoria que abrió el Centro Nacional de Memoria Histórica apoyado por ONU mujeres en el 2012. Relata María Libertad que:

no se hablaba tanto de una mirada de las mujeres o de lo que a las mujeres les ocurría en el conflicto armado, que no les ocurría a los hombres, que no les ocurría a los niños. Son esas diferencias un poco lo que estaba buscando ONU mujeres en ese momento. Hablar del contexto de la guerra en Colombia desde esta mirada hecha por realizadoras mujeres y además hablar de lo que las mujeres habían vivido en la guerra, esa era como la primera idea pero, el Centro Histórico había estado haciendo una investigación muy amplia, porque los documentales siempre venían con una investigación en un libro mucho más amplio porque se podían abarcar más temas. Estábamos haciendo la investigación para producir ese libro, entiendo que estaba en El Tigre, Putumayo, y alguien les contó la historia de El Placer, que fue una historia muy particular, muy violenta y muy dura para la población. Y se encuentran con una receptividad impresionante de la población por contar por primera vez lo que ellos vivieron, que fue esta ocupación paramilitar, que fue una cosa en términos emocionales para la población, porque era la primera vez que hablaban entre ellos y ellas. Fue una cosa tan traumática para esta población y que, por supuesto, eran conscientes de todo lo que había pasado, pero no se la habían contado a nadie así. Cuando los investigadores llegan a El Placer, se encuentran con una población que tiene una necesidad impresionante de hablar, de retomar, de recordar, de hablar, de revivir, de sacar todo esto que habían vivido. Entonces el Centro de Memoria Nacional decía, sí bien la investigación va a ser una cosa más amplia del Putumayo, el documental tiene que centrarse en El Placer. Abren esta convocatoria, aplicaron varias personas, lo ganamos nosotras (...). Una razón por la que nosotras ganamos fue que propusimos hacer talleres audiovisuales con la comunidad, transmitir un poco el conocimiento con la comunidad, hacer un ejercicio participativo y por eso las imágenes de ellos,

la fotografías, hicimos un taller con unos chicos, por eso la canción al final porque es una canción que compusieron los chicos de la comunidad para esto y luego se generó una relación de mucho cariño (María Libertad, 2021).

Estos documentales, a mi parecer, crean un espacio epistémico de lucha y tensión decolonial que plantea un poder, un saber y un ser radicales enmarcados fuera de los márgenes de los regímenes de representación que se multiplican en los medios masivos de comunicación. Es sobre esta reflexión que se analizan las particularidades de cada documental, sus tensiones, ambivalencias y retóricas que también guardan, muy probablemente resquicios de los vicios hegemónicos de la producción cinematográfica y televisiva que se sustenta en las lógicas capitalistas.

En este entrelazamiento de las historias de 18 nacimientos, las obras se gestaron “mediadas por conceptos, relaciones, expulsiones, estéticas, formatos y aspiraciones que el autor situó en el proceso de investigación-creación y que, en su propio movimiento, fue cogestando para producirse” (Gordillo, 2020); de tal suerte que en este punto nos importa la relación emoción/trayectoria de vida en dos sentidos: el de las documentalistas y el del documental como obra. Pierre Bourdieu, en su controversial texto *La ilusión biográfica* afirma que la trayectoria “es una serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente, en un mismo espacio, es un devenir” (2005, p. 189), lo que nos invita a pensar que los sujetos y objetos que realizan los trayectos están marcados por el movimiento, se mueven, lo que implican que mutan en el/con el tiempo. Así, sujetos y objetos visuales mutan independientemente y en conjunto, hacedor y productor, pero también recorren trayectos el uno sin el otro creando microhistorias.

Pieza 3: Las representadas

Las representaciones —como la construcción y producción de imágenes, ideas y sentidos que se dan a través del intercambio— generan nuevos códigos interactivos entre hombres y mujeres, a lo que se le puede llamar “conocimiento social compartido” (Valencia, 2007), aproximándose a la teoría de Moscovici sobre conceptos sociológicos y psicológicos relacionados estrechamente con los medios masivos de comunicación, que se prestan para la difusión, propagación y propaganda de imágenes e ideales poco reales o que generan representaciones sociales complejas para la vida del ser humano. Como resultado, se crean esteotipos que modulan las actitudes y opiniones de los sujetos. Por otra parte, los imaginarios sociales se definen como producciones de sentido que crean, inven-

tan e imaginan el mundo (Fernández, 2016) en el sentido que se generan imágenes a partir del otro, como si el otro fuese un espejo. Sin embargo, la imagen no “es de...”, sino que impulsa la capacidad de imaginar y la creación colectiva, que en la teoría de Catoriadis (1983) se refiere a lo imaginario como lo simbólico, la capacidad de inventar e imaginar significaciones. De ahí el riesgo de la construcción de narrativas que no complejizan las realidades desde el vigor de la superficie, ya que colocaría en el imaginario social una verdad sobre algo o alguien que circula en la comodidad del cliché como afirma George Didi-Huberman, pues “reproduce las imágenes de la hegemonía y las coloca como verdades, siendo imágenes que toman el poder” (Canal Encuentro, 2017). De ahí que la representación de las mujeres en los 18 documentales se mueve en cuatro sentidos principalmente: mujeres sujeto de sí mismas, mujeres reflexivas, mujeres en *shock* y mujeres invisibilizadas.

Entendemos que ser sujeto de sí mismas pasa por la “consciencia de sí que se vuelve más fuerte que la consciencia de las reglas, de las normas, bien como de las exigencias del sistema dentro de lo cual vivimos y actuamos” (Touraine, 2009, p. 15), lo que lleva a construirse y afirmarse “como director de libertades” (p. 119) donde la “idea de sujeto es un individuo reconocido como creador de él mismo” (p. 15) por lo cual tiene la capacidad de reivindicar sus derechos. Consciencia que pasa por el cuerpo y su gesto altivo de relación con el mundo, con los otros, con la cámara y con el ojo de la documentalista, es el caso de mujeres como Rosa (**Sumercé**), Las renacientes (**Polifonía**), Virgelina, Daira y Luz Aída (**Por qué cantan las aves**), Sara, Neyda, Tomasa, Nancy, Margarita, Mariluz, Ernelia y Farides (**Sara, Neyda, Tomasa y las otras**), y las de **Sabedoras de muchas lunas**. Estas mujeres aparecen en planos medios y cerrados, muchas veces mirando a la cámara, interpelando al observador con luz de día, se muestran en acciones cotidianas de la cocina, de la siembra, del liderazgo, de la juntanza, del cuidado y se relacionan casi siempre con sus espacios. Las de **Mujeres tras la huella de la memoria** mezclan su consciencia de sí con algo del *shock* de la impotencia, el no saberse reconocer en un límite que aún parece estar inscrito en sus cuerpos y que se manifiesta en una voz que se expone en su testimonio, pero que ambivalentemente oculta su rostro bajo la penumbra de un contraluz, dualidad que si bien resguarda sus identidades también es insólita por ser El Placer un pueblo de pocos habitantes; aunque también es cierto que el documental expande no reduce. En los 18 documentales son las únicas mujeres que no dan el rostro, se desidentifican voluntariamente como si en la posteridad fuera mejor resguardar su identidad para ellas mismas. Aquí, el cuerpo ha sido atravesado por múltiples circunstancias en especial la guerra, la violencia, razones por las cuales y en espe-

cial las mujeres y niños en muchos países velan porque no se permita un abuso más hacia sus cuerpos. Así lo expone Rita Segato (2014) en su artículo “Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres”, resaltando las prácticas realizadas cerca del siglo XIX cuando la mujer era el premio del soldado que iba a la guerra, convirtiéndose en un objeto sexualizado, sin permiso a decidir sobre su cuerpo, algo similar sucedía con los niños, decidían por ellos, enviándolos a una guerra que no les incumbía, sometidos a una elección en donde no se les pedía opinión.

Por mujeres reflexivas entendemos no solo que ya se han constituido como conscientes de sí sino que han pasado por un proceso de escogencia en cuanto a las oportunidades de la vida entre una política-emancipatoria y una política-vida; la primera, afirma Anthony Giddens, se refiere a las oportunidades de la vida concentradas en un estilo de vida; la segunda, es “una autorrealización en un ambiente reflexivamente organizado, donde la reflexividad articula el yo y el cuerpo en un sistema de alcance global” (2002, p. 197), referido a la cuestiones políticas que parten de un proceso de autorrealización que reflexivamente hace el llamamiento de nosotros mismos en cuanto personas y seres humanos (p. 200). En los documentales dos mujeres representan esa reflexividad que encarna su imagen y sus palabras: Carlota Llano (**Amnesia**) y María Victoria Uribe (**Las razones del lobo**) comprenden que la vida trasciende lo inmediato y lo cotidiano en un mundo más amplio de los afectos, de la complejidad. Carlota habla a la cámara en plano medio abierto frontal con luz de día, buscando la mirada del observador para direccionar el mensaje; mientras que María Victoria no se preocupa por la cámara, pues parece más una observadora distante y distraída que recoge los fragmentos de una luz tenue en la sala de una casa, mientras el humo del cigarrillo navega en el plano medio abierto.

Las mujeres en *shock* son aquellas sobresaltadas por una experiencia traumática, una irrupción que marca un antes y un después permaneciendo en sus cuerpos como una perturbación violenta. Se trata de un estado, una condición que padece el cuerpo en el presente, pues se está en *shock*. Es un tiempo ahora y no futuro caracterizado por la depresión, un tipo de hundimiento sobre uno mismo que deja que todo pase sin accionar totalmente el estado de consciencia, pero sin perderlo tampoco, y que las coloca en un tipo de trance. Lo que sugiere que las madres que lloran a sus hijas e hijos asesinados por las minas antipersona en el Norte del Cauca, que se quiebran en llanto, doblan su cuerpo en sí mismas y ocultan su rostro lleno de lágrimas tras sus manos en **La sinfónica de los Andes** son mujeres en *shock*, en un trance que las conecta con el dolor de la pérdida, de la ausencia. O el trance longevo de María Magdalena, la mamá de Juan

Carlos, el joven asesinado por los paramilitares del Bloque Metro en el barrio Santo Domingo Savio, comuna 1, nororiente de Medellín frente a la biblioteca en el 2000, dos años después del estreno de **Diario de Medellín** (1998), documental donde es uno de los estudiantes del Liceo Santo Domingo Savio, quien reaparece 19 años después en **La nueva Medellín** (2016) como uno de los protagonistas junto a sus padres, a pesar de estar muerto; María Magdalena llora el profundo desconuelo por su hijo de manera silenciosa, como dejándose ir en un estado de trance eterno narrado por los planos abiertos y la luz de día que casi siempre la vinculan con el contexto: su casa, el apartamento nuevo y la oficina de la Unidad de Víctimas. Pero también está el *shock* de Briceida y Sandra, ambas personajes de **Bajo fuego** (2020) que se sumen en la tristeza de la precariedad al verse desterradas, sin comida, subsumidas por la crisis acaecida con motivo de la sustitución de cultivos, que le prometió un futuro de bienestar ahora solo en el papel debido a las trampas de la burocracia, el centralismo, la corrupción y las formas biopolíticas del poder hegemónico; a ambas se les ve el ensañamiento de esa perturbación violenta que las debilita y a la vez las aproximan al observador a través de planos medios cerrados frontales con luz de día.

A ellas se añan las mujeres invisibles, aquellas que intencionalmente no fueron narradas por la cámara aun siendo parte relevante de la narración por ser protagonistas, o aquellas que adrede fueron transgredidas por las documentalistas para ser narradas desde sus fragmentos. Las primeras son las mujeres veladas por la cámara, sabemos que están ahí porque hay algún tipo de referente: estar a lo lejos, estar al lado, fuera del cuadro o como vínculo de la acción, pero sin mostrarlas, como es el caso de María Deysi Quistal Chantre, pareja de Jesús Elvio Peña Chepe, protagonista de **El último comandante de los quintines** (2018), quien se ve en varias escenas donde está el papá de Eliseth, directora del documental, acompañándolo, cerca de él, pero sin participar activamente, incluso cuando lo quiere hacer como sucede en algunos momentos donde su voz tenue se escucha cerca, su presencia se revela mediante planos abiertos, muchos de ellos planos generales que relacionan a su esposo con la naturaleza donde ella aparece; o la esposa de César Pachón, uno de los protagonistas de **Sumercé**, quien solo es registrada de lado durante las votaciones como un personaje fantasma noctámbulo donde predomina su ausencia representativa y es acallada cuando César le dice “no vaya a llorar”, dejando en evidencia, a lo largo del documental, un tipo de invisibilidad dentro de la casa y fuera de ella. Hay otro tipo de invisibilidad que explícita presencia al hacer planos cerrados y medios del cuerpo de la mujer que es protagonista en **Pájaros de frontera. Aves de ningún lugar** (2014), pero con su rostro velado, sabemos que ella está ahí, que es su historia, pero se muestra en

soledad, en la terraza de su casa colgando ropa, como si los días fueran lugar para la resignación; lo que queda latente aquí es la ausencia poética de la vida misma, la potencia de la sobrevivencia se diluye en planos cerrados con luz de día que no la aproximan hacia ella misma, su historia, o su vida actual. Las segundas son mujeres fragmentadas por la cámara, ya sea porque su representación se asemeja a las narrativas de un mundo espiritual, misterioso, vago, volátil, donde lo que aparece es la transfiguración del resto de imágenes de manos, pies, velas, humo, luces que se potencia con las voces femeninas de los novenarios de las mujeres en Bojayá en **Nuestro canto a la guerra** (2018); o la condición etérea de Sandra donde aparece un cuerpo que aparentemente es de ella, una voz que aparentemente es de ella, una historia que aparentemente es de ella, un aparentemente que circula de manera vaporosa y hace de Sandra una figura etérea: está sin estar, pero al final, sabemos que algo de ella está en **Verde manzana** (20016).

Estas representaciones en el cine documental permiten plasmar visualmente ideas y concepciones sobre un tiempo y un espacio no muy alejados a la realidad, así lo menciona Andrea Bolcatto (2003) en **Una mirada sobre las representaciones sociales en el cine documental**, en donde el cine documental tiene incidencias en las representaciones, esto dado por los efectos de realidad (símbolos, creencias) que se representan, produciendo una influencia de representación simbólica y social en el ser humano. Ya cuando nos referimos a las representaciones de la mujer tenemos ejemplos clásicos que provienen del arte como la ilustración *La mujer ovípara* de Lycosthenes, en donde pare un huevo y de allí sale el embrión o en *El antipapa* de Aldrovandi, que muestra al antipapa como asno con figura de mujer que, junto a diversas formas monstruosas de la mujer para los siglos XIX y XX, eran construcciones históricas de las representaciones sociales que han venido creando escritores y artistas. Así, en una serie de imágenes presentadas por José Luis Álvaro Estramiana y Beatriz Fernández Ruiz (2006) se analizan los modos de representación de las mujeres a través de las épocas, proponiendo un análisis de las imágenes pictóricas de la mujer, dando paso a hablar de los monstruos y lo imaginario, donde el símbolo de la reproducción o fecundidad cobran un papel importante, debido a que el cuerpo femenino se ha relacionado fuertemente con la reproducción y la belleza.

Lejano a ese tipo de representación, los documentales aquí analizados producen representaciones de lo femenino que se dan en el lugar de la re-existencia de las mujeres representadas, donde sus cuerpos no destilan la belleza de lo esbelto sino la fuerza de su recomponerse *a pesar de todo* de donde se emana la potencia de la subjetividad. Entonces, las historias de vida de las documentalistas se juntan con las historias de vida de las protagonistas en tanto ellas viven

el “impulso poético” (Bachelard, 2020) “de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia (...). Cuanto más se ve, más propia, más personal, más única se hace la vida” (Rilke, 2001, p. 167). Un riesgo que vincula lo poético, pero ¿qué tanto habrá de la imaginación de una en la otra? ¿Cuáles son los límites de la conexión o desconexión de esos entramados de la superficie poética? Lo cierto es que lo femenino no se da en el binarismo del género sino en la condición cultural y biológica de conectarnos con un campo de intuición y del mundo sensible que ha estado favorecido, también, por los estereotipos de lo que se ha denominado históricamente “ser mujer”, caracterizándose en los lugares de la sensiblería, la neurosis y la debilidad. Campo que hemos sabido explorar, para desde allí apoderarnos de los giros: el giro afectivo, el giro lingüístico, el giro cultural y podríamos decir, en este caso, el giro de la representación de la mujer que soslaya un ser genérico.

En ese interés de la representación desde lugares propios, familiares e íntimos está la autorrepresentación. Las formas como narramos desde el yo lo *nuestro*, una manera de expandir nuestras experiencias más allá del ámbito próximo, no universalizando las historias sino conectando con las emocionalidades del otro. Se habla de una subjetividad e intersubjetividad en las representaciones sociales; la primera permite que el mismo individuo construya sus propias representaciones y que estas dependan de la experiencia del mundo de vida (Jodellet, 2019); y la segunda, relaciona al individuo en la construcción de una representación a partir de la interacción e intercambio con el otro, donde se elabora y produce lo común a través de la comunicación verbal directa, intercambios vinculados según intereses o preferencias. En esa interrelación de cómo nos vemos y cómo nos ve el mundo, los documentales **El último comandante de los quintines** (2018), **Polifonía** (2019) y **Las razones del lobo** (2019) se colocan en ese lugar del yo, un yo reflexivo que genera movimiento de afuera hacia dentro, interpellando el quién soy; y de adentro hacia fuera, conectando el pensamiento reflexivo y la emoción con el mundo social que también hace ser. Eliseth, en **El último comandante de los quintines**, aparece en varias acciones: trabajando en el archivo, escribiendo, leyendo, conversando con su madre, entrevistando a su padre, aparece como un personaje que articula los personajes de su película y va como la testigo de las historias de su propio padre por los caminos que un día lo llevó la guerra. En **Polifonía** (2019) Las Renacientes aparecen reunidas alrededor de una mesa con alimentos, en la primera escena conversan sobre la narrativa de documental, lo crean en conjunto, exponen sus intereses, construyen en horizontalidad, para después aparecer en algunas escenas como hacedoras en los roles de sonido, cámara, *script*, producción, dejando entrever una forma

de juntanza mediante planos abiertos que las vincula. En **Las razones del lobo** (2019), la presencia más relevante de Marta es su voz, haciéndola omnipresente en todos los espacios recorridos, donde su mirada es una cámara *voyeur* que contempla la anquilosada quietud de la higienización clasista, esa cámara son sus ojos. Didi-Huberman afirma que “las emociones, una vez que son mociones, movimientos, conmociones, son también transformaciones, de aquellos y de aquellas que se emocionan. Transformarse es pasar de un estado a otro” (2016, p. 38). Tal como la conexión entre las historias y la voz de Marta Hincapié en **Las razones del lobo**:

Es una voz que pasa por el descubrimiento, es una mujer que uno la ve transformarse a la mujer de hoy, hay un viaje, hay una transformación, hay una duda, hay una contradicción y yo creo que ese trabajo con la voz fue muy, muy importante en el que me demoré mucho porque el recuerdo es muy laberíntico. No tiene espacio ni tiempo, está muy ligado a las emociones, solo recordamos lo que está en el corazón, está ligado a las emociones profundas. Entonces, era muy importante rescatar esos recuerdos pero pensar muy bien cómo ligarlos, cómo ligar la microhistoria a la macrohistoria, por más laberínticos o personalísimos que sean los recuerdos que posiblemente no le interesen a la gente, sí que lo puede llevar a un camino propio de los suyos, sí que te puede llevar al momento de cuando pintamos las palomas de la paz, cuando Belisario Betancur, es decir, nos lleva hacer un ejercicio individual.

O de Juanita Onzaga, cuando afirma de manera casi arrogante, pero certera:

a mí lo que más me interesa por medio del cine son las emociones puras sin necesidad de explicación, cómo las emociones nos vinculan como seres humanos y las emociones que compartimos nos ponen casi al desnudo. Si se nos olvidan todas esas diferencias que realmente no significan nada, entonces quería llegar al centro de mi pregunta ¿qué sensación le da a uno cantar ese novenario durante las escenas de filmar a las mujeres cantando los alabados?

Pieza 4. La intención del juego: la memoria

La memoria es un concepto extensamente debatido y al cual se le han asignado diferentes configuraciones, funciones y formas de manifestarse a través de

la historia. A partir de los siglos xv y xvi, se conceptualizó la memoria a través de *Tratados de la memoria* o manuscritos que designaban reglas para los lugares e imágenes que la componen. En el *Arte de la memoria* de Frances Yates (2005) se exponen los tratados en los que se conceptualizaba la memoria meramente con una intención mnemotécnica, tratados “tipo Demócrito” que planteaban que la tradición de la memoria deviene de la capacidad de generar y conservar imágenes, concentrado en métodos para la *memorización artificial* o *mnemotécnica*. Después se conceptualizó la memoria como un objeto de aprendizaje secular mediante sistematizaciones para la memoria artificial. Fue en el renacimiento que la memoria como concepto sufrió una división significativa; unos encontraron las prácticas mnemotécnicas medievales no propicias, mientras que otros las conservaron y las transformaron. Bajo estas diferencias, el arte de la memoria pasó a evaluarse bajo el método científico positivista y luego bajo la necesidad de entender cómo incide la memoria en la cultura. Esto es, estudiar la memoria principalmente como un sistema técnico y se analiza como objeto mismo de estudio mediado por subjetividades en términos de su producción y socialización para desplazar la primacía del *qué* y prestar más atención al *quién*. Con este espíritu fue que la fenomenología husserliana de la memoria propuso un giro a su estudio preguntando: ¿de qué hay recuerdo? y ¿de quién es la memoria?

En el libro *La memoria, la historia, el olvido* (2004), Paul Ricoeur toma estos cuestionamientos como la base para desarrollar el argumento husserliano de que “toda conciencia es conciencia *de algo*” (p. 22). Según Ricoeur, la memoria siempre fue renderizada como un sistema de memorización de una historiografía definida desde las figuras de poder y no se le ha dado el lugar que merece como puerta de acceso a una *realidad anterior*. El recuerdo, que a su vez evidencia lo ausente como su contraparte, lleva marcada la temporalidad de lo anterior y por ende una puerta de conocimiento a ello. Es importante aclarar que el proceso de la memoria se articula a la necesidad de significar algo, estados psíquicos personales como lo lógico, la imaginación, las creencias, el estado emocional, que ayudan a construir esa significación “en sentido husserliano y fenomenológico, la significación de algo es el resultado del intencionalismo de una conciencia” (citado en Baeza, 2011, p. 81). Por ello, se parte de la importancia de la memoria colectiva, debido a que esta permite la coconstrucción de significaciones en donde se puede hacer uso del pasado para construir memoria, por lo tanto, la relación entre identidad y memoria es importante para un grupo o comunidad.

Siendo así, Ricoeur propone legitimar la memoria como una fuente *veritativa* de conocimiento. Para ello se tiene que reconocer el valor del *testimonio* como

puente entre el recuerdo y la historia; significando a la memoria colectiva como la base de la historiografía.

Consideramos dos movimientos de testimonios para la investigación: el primero, el testimonio de las mujeres representadas en los documentales que juntan sus recuerdos con las formas de enunciación, es decir, lo que quieren recordar y lo quieren narrar se junta para configurar su propia historia; no se trata de ocultar los recuerdos sino que la memoria funciona con los afectos, el vernos afectados y afectadas por los condicionamientos de la vida misma. El segundo, los testimonios de las documentalistas que se insertan en las formas de mirar una realidad, un ir adentro de la historia para complejizarla con su emocionalidad y en su generosidad compartir no solo del proceso del hacer de los documentales, sino su sentir en el hacer, ir a lo que cada imagen, reto, dificultad, duelo, abandono les sobrevino en su condición de ser mujeres narradoras y creadoras. Así, los documentales son la condensación de esos puentes, una memoria audiovisual de la guerra que, en su conjunto, condensan las formas de memorias que construyen una historia otra, una forma de historizar fuera de la historia positivista y dentro de la historia a contrapelo benjaminiana (1994). Allí, la triangulación entre la memoria individual, la memoria de los individuos próximos y la memoria (colectiva) pública es un espacio de negociación en el cual se produce la historia. Esta triangulación depende de dos componentes para su negociación: la rememoración, como acto singular y afectivo, y el recuerdo, como recurso plural y objetual. El reconocer, reencontrar y rememorar un recuerdo presupone que estaba a la espera de rememoración como imagen de la afección original. El acto de buscar ese recuerdo en espera, muestra que una de las finalidades del acto de la memoria es “luchar contra el olvido” (Ricoeur, 2004), lo que se traduce inmediatamente en acción. Este olvido contra el que se resiste por medio del ejercicio de la memoria es impartido de diferentes maneras por los abusos de la memoria.

Los abusos de la memoria son los modos por los cuales, Ricoeur argumenta, la memoria ha servido para el beneficio de las figuras de poder a diferencia de servir como fuente de conocimiento histórico. Los tipos de abusos de la memoria son: memoria *impedida*, *manipulada* y *obligada*. La memoria *impedida*, actuando en un nivel patológico-terapéutico, expone que donde existe exceso de memoria también existe el exceso de olvido como contraparte. Estos excesos ocurren cuando hay una compulsión de repetición del presente (memoria-repetición) en vez de ejercer de forma crítica el ejercicio de la memoria (memoria-recuerdo). La memoria *impedida*, también llamada *herida*, es aquella que procesa su experiencia desde el duelo (repite el acto solo desde la melancolía) y no desde la rememoración (como ejercicio crítico de la memoria). En *Las memorias fantas-*

ma: el olvido y la negación de lo íntimo en lo éxtimo del vínculo social (2019), Óscar Acevedo expone cómo en comunidades violentadas por masacres en Colombia, existen memorias *reservadas* —o *impedidas*— debido a los intereses racionalistas de los entes de investigación asignados en la creación de memoria histórica. Las memorias *reservadas* suelen ser memorias *fantasma*, concepto que utiliza Acevedo para hablar de las que habitan la intersección entre lo íntimo y la exterioridad. Estas memorias son *impedidas* de hacer parte de la memoria histórica y se suman al exceso de olvido que beneficia a una historia ontológicamente singular. Los procesos de memoria instaurados por entidades racionalistas realizan trabajos *reparativos* más no *restaurativos* ni *transformadores*.

La memoria *manipulada* es aquella que, desde un nivel práctico, instrumentaliza la memoria en beneficio de figuras de poder por medio de la memoria-repetición que se da en los medios masivos de comunicación replicantes de un discurso capitalista, dominante y reduccionista, especialmente en los noticieros y la propaganda del gobierno de turno. Es aquí donde la memoria resalta su valor como aspecto identitario, tanto colectivo como individual. En *Memoria, olvido y nación* (2019), Amada Pérez expone cómo en Colombia los excesos de memoria del siglo XIX son impartidos por parte del mercado y los medios dejando al sujeto-nación con excesos de olvido de su historia reciente. Al ser la memoria un valor base de la búsqueda y el reconocimiento de la frágil identidad de una colectividad, los centros de poder manipulan a la memoria para centralizar y jerarquizar el recuerdo en su beneficio. La fragilidad de la identidad tiene tres causas: una difícil relación con el tiempo, la dificultad de confrontar a la otredad y la herencia de la violencia fundadora de la cual una colectividad salió victoriosa (Ricoeur, 2004, pp. 111-112). Es por esta última causa que la celebración de hechos fundacionales del siglo XIX en Colombia pueden ser reinterpretados como una dislocación temporal que *manipula* a la memoria colectiva y legitima a la historia oficial reiterada desde los centros de poder. Esta lectura hace evidente las omisiones de la historia reciente e invita a cuestionar los intereses que hay detrás de esa manipulación, por eso la insistencia de no incluir en nuestro catálogo y análisis, documentales con respaldo institucional de los *mass media*, el gobierno o financiados por organizaciones que tuvieran incidencia editorial.

La memoria dirigida abusivamente u obligada entra ya en el plano ético-político. Este tipo de abuso de la memoria ocurre cuando es manipulada no para el bien ideológico de una institución sino que monopoliza la demanda de justicia a través de un solo discurso. Por medio de actos conmemorativos consagrados a través del estado-nación, la historia se convierte solamente en una memoria verificada. De nuevo, la memoria es dirigida no para acceder a un conocimiento

complejo de la realidad anterior sino para reiterar la identificación por filiación. Aunque este último tipo de abuso de la memoria puede ser similar a los anteriores, justamente por ello se le asigna el título de ser el *abuso de los abusos*. En *Derechos humanos y memoria: historia y dilemas de una relación particular en Argentina* (2008), Ludmila Da Silva expone cómo la estrecha relación entre derechos humanos y memoria ha restringido los espacios de resistencia contra el olvido en Argentina exclusivamente a las luchas contra la última dictadura del siglo xx. Tanto a nivel de la sociedad civil como a nivel estatal, esta asociación plantea dos problemáticas: por un lado, la búsqueda de *La* verdad declara su estatus *singular* útil solo para la resolución de conflictos, y por el otro, que se ignora el carácter continuo y transformativo de la memoria. Esta memoria dirigida abusivamente invisibiliza las resistencias contra el olvido contemporáneas y limita la vitalidad política que la memoria puede evocar mediada por los documentales como lugares alternativos de la historización y, por qué no decirlo: como espacios de resistencia contra el olvido en una metafísica paradójica entre el ser, el parecer y el aparecer.

Los cuestionamientos que proporcionan cada uno de los casos ilustrativos de los abusos de memoria ofrecen alternativas para reivindicar el ejercicio de memoria tanto individual como colectiva y así crear una memoria histórica polifónica y transformativa. Para la memoria *impedida*, Acevedo (2019) propone escuchar y reconocer a las memorias *fantasma* como legítimos elementos para la (re)construcción de memoria histórica. Por ejemplo, el hecho de que la heroicidad de diferentes líderes sociales bajo amenaza esté representada por su capacidad de guardar silencio. El miedo que se expresa en los espacios privados servirían para lecturas de abandono estatal manifiestos en el miedo *a dar la cara*, a invisibilizar la identidad particular que da el rostro frontal ante una cámara de las mujeres representadas en los documentales **Mujeres tras la huella de la memoria** (2012) y **Pájaros de frontera. Aves de ningún lugar** (2014). Para la memoria manipulada, Pérez (2019) propone cuestionar los vacíos del pasado y encontrar alternativas de memoria en el pasado cotidiano y próximo, fuera de intereses de mercado y poder. De esta forma se conformarán una polifonía de voces que pueden reconocer acuerdos colectivos, el respeto de procesos de auto-determinación y de justicia propios de cada colectividad. Para la memoria *dirigida abusivamente*, Da Silva (2008) propone reconfigurar el modelo humanista de la memoria —adaptado de los DDHH— ya que es universalista, impide las resistencias contemporáneas y excluye a los victimarios que actúan fuera y en contra de un sistema democrático. Sin embargo, es necesario decir que la guerra en Colombia no se ha dado —y ahora menos— a partir de la identificación cerrada

de bandos e ideologías, por el contrario la dificultad de esta guerra radica en la atomización de interés que hace difícil la identificación de bandos e individuos.

Expuestos los usos, los abusos y las alternativas transformativas de la memoria, se puede entender que la memoria es un concepto complejo ya que puede ser tan plural y diverso como singular y excluyente. Es un objeto de estudio, pero su cuestionamiento representa también a los sujetos detrás de lo que significa y de lo que *puede* significar la memoria. La memoria ofrece espacios y formas de resistencia pero al mismo tiempo es abusada para dislocar temporalmente la memoria de un sujeto-nación en beneficio de pocos. La memoria es compleja pero lo más efectivo de problematizarla, junto a la historia, es exponer el valor dinámico y restaurativo que puede llegar a tener.

Pieza 5. De cómo jugar

Movimiento 1: El atlas

El concepto de atlas, de forma básica y abstracta, es la configuración de un espacio a través de una cartografía. Aparte de ser útil para prácticas de las ciencias aplicadas, las humanidades y las ciencias sociales, este concepto también se adaptó para mapear diferentes objetos de estudio. Entre los autores que usaron este método de configuración espacial se encuentra Aby Warburg y su proyecto final e inconcluso: *Mnemosyne* (o *Bilderatlas Mnemosyne*). Entre 1924 y 1929, Warburg materializó sus ideas mediante el montaje de 971 imágenes en 79 paneles cubiertos con tela negra, donde exploró sus esfuerzos filológicos y filosóficos para analizar el espacio de creación entre los dos polos de la “función antiaóptica”: El pensamiento religioso y el matemático (Warburg, 2010, p. 4). Para Warburg la dialéctica de las imágenes produce un espacio de creación, entre dualidades como impulso y acción, en el que habita la memoria colectiva. El interés por visualizar estos espacios son parte de un inconformismo de Warburg por las prácticas de *la historia del arte* hasta su tiempo; una disciplina que él creía naturalista y, por ende, positivista (Didi-Huberman, 2009).

La extrañeza de Warburg frente a la *historia del arte* y su positivismo se debía a sus diferencias respecto al modo de lectura de las imágenes. Para Warburg, si la apreciación de las imágenes es mediada a través de un modelo estético y melancólico no se aprecia a las imágenes directamente sino a la meditación textual que ocurre después de verlas (Didi-Huberman, 2009). Esta apreciación representaba una contradicción para Warburg ya que se realiza una objetivación de materias del pasado a través de una mirada fuertemente subjetiva. En otras

palabras, “el pasado histórico es tan inventado como descubierto” (p. 20). Este cuestionamiento sobre la *historia del arte* como disciplina propuso un desplazamiento teórico importante con tres conceptos por reformular: *Historia* (¿Cómo escribirla?), *Arte* (¿Cómo apreciarlo?) y *Antigüedad* (¿Cómo recordar?) (p. 21). Este desplazamiento se puede trazar como un proceso desde un modelo naturalista a uno cultural, luego psíquico y, finalmente, sintomático. Este último pretende entender a las imágenes como síntomas mismos que evidencian una simbología que habita y *supervive* en la memoria colectiva (Johnson, 2012). Las imágenes que componen al atlas *Mnemosyne* —nombre que viene de la musa de la memoria— tiene como eje temático el renacimiento europeo; un movimiento cultural con el que Warburg desarrolló todo su pensamiento. Sin embargo, su interés por aquel movimiento no era meramente subjetivo sino que su objetivo —la repetición de una empresa humanista con una dislocación temporal— representaba un anacronismo que era central conceptualmente para el desplazamiento teórico de Warburg.

Los desplazamientos de Warburg —de la iconología a su propia ciencia sin nombre, como le llamaban algunos, o sus bifurcaciones aparentemente subjetivas en la asociación de imágenes en *Mnemosyne*— fueron fundamentales para cuestionar la *historia del arte* y abrirla a prácticas antropológicas y psicológicas. Este desplazamiento interdisciplinar fue lo que llamó *Kulturwissenschaft* o ciencia de la cultura. Esta ciencia tiene como objetivo graficar las oscilaciones de la memoria colectiva por medio de la dialéctica entre razón y emoción (Johnson, 2012). Como parte de esta práctica, las imágenes son reconocidas como espacios no territorializados. La disociación de imagen y tiempo es necesaria para no caer en lecturas históricas evolucionistas y esteticistas, evidenciando que el *tiempo de la imagen* no es el mismo relato renderizado del *tiempo de la historia* (Didi-Huberman, 2009, p. 35). Sin caer en una práctica relativista, la *kulturwissenschaft* propone una actitud heurística para reconocer “la existencia activa de un pasado que (super)vive como fórmula afectiva (del *pathos*) en tiempo-ahora” (Losiggio, 2020, p. 113).

Para comprender el aspecto anacrónico de las imágenes, Warburg desarrolla dos conceptos centrales: *Nachleben* —o supervivencia— y *pathosformel* —o fórmulas de *pathos*—. *Nachleben*, el vivir-después a través de la memoria colectiva (Didi-Huberman, 2009, p. 60), consiste en la capacidad de supervivencia de las imágenes como síntoma. Según Warburg, las imágenes son experiencias conformadas por un objeto, un acto y un símbolo. La lectura de una imagen no se puede restringir a sus valores filológicos sino que depende del *actuar, saber y creer* del tiempo y la sociedad que habita (Didi-Huberman, 2009, p. 41). Cuando la

imagen es leída como síntoma superviviente se tiene en mente tres aspectos de la memoria: primero, la memoria está anclada en una materialidad simbólica y social; segundo, la memoria sirve como prueba de supervivencia; y tercero, la memoria se activa cuando una huella energético-afectiva de un tiempo pasado se asimila a una huella de un tiempo ahora (Losiggio, 2020, p. 117). Para analizar estas manifestaciones de las supervivencias, Warburg conceptualiza el *pathos-formel*. Con este concepto Warburg propone un desplazamiento metodológico donde al pathos, una huella del valor afectivo de las imágenes, se le pueden trazar sus orígenes y variaciones por medio de formas históricas y su relación con otras imágenes (Johnson, 2012, p. 138).

Al reconocer las propiedades de las imágenes sintomáticas y los espacios de creación en su proceso dialéctico, la empresa warburgiana encontró su materialidad ideal en el montaje de imágenes de —y para— la contemplación. El atlas *Mnemosyne* representa una producción de conocimiento desafiante para las matrices de la legibilidad ya que el atlas tiene una reciprocidad constante de significar el acto de saber y ser el objeto mismo de conocimiento (Didi-Huberman, 2004, p. 18). La selección del renacimiento europeo como eje temático del atlas expone esos anacronismos que tanto le interesan a Warburg; donde el objetivo no es *entender* sino *reproducir* la configuración de un espacio y sus símbolos para luego habitarlo (Michaud, 2004, p. 236). El espacio de creación que se produce en la dialéctica de las imágenes es un malestar intermedio (Warburg, 2010). Este malestar descoloca a los objetivos positivistas de la producción de conocimiento y en cambio demanda que tomemos una posición con respecto a lo real (Romero, 2007). Al renderizar a las imágenes como síntomas de una temporalidad desdoblada, su montaje exige preguntarnos sobre el conocimiento predecesor de aquel creado por la razón y el lenguaje —un conocimiento que consiste en estímulos primordialmente— (Michaud, 2004, p. 313).

Esta misma configuración espacial que permite el montaje del atlas se asemeja al pensamiento cinematográfico con el cual Warburg no llegó a interactuar significativamente, explica Philippe-Alain Michaud en su libro *Aby Warburg and the Image in Motion* (2004). Los espacios configurados tanto en el atlas como en una pieza cinematográfica no tienen el objetivo de ofrecer significados sino *producir* efectos (p. 278). Desde sus conceptos iconológicos, Warburg buscaba el movimiento y los gestos en la imagen para crearla síntoma. Estos conceptos son aplicables a la producción cinematográfica, sobre todo en el aspecto de capturar la visualidad del *ser* en una imagen al contemplar cuerpos transformados en entidades pictóricas. La función dialéctica central de las imágenes en *Mnemosyne* es igualmente central para piezas cinematográficas, donde la combinación de

diversas representaciones crea nuevas representaciones con valores de una nueva naturaleza en una temporalidad propia y anacrónica (p. 284). Este sistema dialéctico que dibuja Warburg es el que permite que sigamos reflexionando sobre su teoría hasta el día de hoy; no solo por un renovado interés en realizar lecturas afectivas y sobre la memoria colectiva, sino que los lugares en los que habitan y dialogan las imágenes se han proliferado y diversificado. Lo que para Warburg fueron las posibilidades de análisis por medio de la reproducción fotográfica, hoy para nosotros pueden ser múltiples plataformas —siendo la imagen en movimiento una de ellas— en donde la dialéctica de las imágenes aún crea espacios inexplorados. Por ello, nuestro interés de centrar la mirada en el movimiento de habitar contemplativamente los efectos de la articulación de una memoria colectiva que se conjuga en las imágenes que el lector/observador encontrará a lo largo del libro y en el que esperamos sea una experiencia en múltiples tiempos y sentidos de una historicidad otra.

Movimiento 2: el paso a paso

En noviembre de 2020 iniciamos el proceso de investigación, lo primero fue buscar documentales realizados por mujeres colombianas que narran la guerra y que sus personajes principales, en la medida de lo posible, también fueran mujeres con *premier* entre el 2011 y el 2020, y que en su proceso de desarrollo, producción y distribución no hubieran sido financiados por corporaciones dominantes nacionales ni internacionales. Inicialmente, buscamos en los repositorios del Ministerio de Cultura, del Idartes, de la Cinemateca de Bogotá, de Proimágenes Colombia, sin mayor éxito que un listado de festivales a nivel nacional; ahí entendimos que lo que estábamos buscando obedecía más a una expectativa de *lo que debería ser y no lo que es*: no hay una base de datos de mujeres documentalistas que nos permita reconocer sus perfiles, producciones y trayectorias. Con esto claro, buscamos en la programación de festivales, muestras, encuentros de cine, eventos académicos sobre cine realizados entre el 2011 y el 2020, con la suerte de que algunas páginas están activas y tienen la programación antigua; empezaron a emerger nombres de documentalistas y documentales, la primera base de datos reunía 65 documentales; luego, vimos los tráileres, leímos las sinopsis y verificamos que no contara con financiación de los *mass media* o que tuviera una narrativa propagandística tendiente a lo institucional, así confirmamos si realmente nos servían, llegamos a 54 documentales en la segunda base de datos condensada al final de este libro como Catálogo general de documentales 2011-2020.

Nuestro primer hallazgo fue observar la invisibilidad de las mujeres documentalistas que se dedican a construir las memorias visuales de la guerra en Colombia desde lugares contrahegemónicos, probablemente dada por la dificultad de la distribución de este tipo de materiales, la clandestinidad en las que las mujeres deben colocarse para protegerse de los riesgos del develamiento de verdades en territorios o porque las actividades con las que se ganan la vida no les da tiempo para hacer la divulgación y seguimiento a sus redes.

El segundo paso fue contactarlas a través de correos personales, correos de sus productores, páginas de Facebook, páginas web en la zona de contactos, en sus canales de YouTube o Vimeo, escribiendo en mi Facebook personal para encontrar a las documentalistas con nombres propios para que un amigo de un amigo nos ayudara a contactarlas. Logramos acceder a 47 mujeres, pues no obtuvimos datos de las otras ocho. Respondieron la invitación 34 mujeres para hacer parte de la investigación, con muchas de ellas tuvimos un primer encuentro virtual para presentar la investigación y sus alcances, todas afirmaron su acuerdo en participar, firmaron el formato de cesión de derechos de imágenes y nos compartieron los documentales. Procedimos a visionar cada documental, a levantar la tercera matriz, esta ya descriptiva en tanto debía dar cuenta de la junción de las categorías de análisis que teníamos en mente desde un inicio, las que empezaron a emerger del visionado de los documentales y las otras que eran aproximaciones dadas por la teoría que estábamos leyendo y lo organizamos mediante la metodología de estudios del cine *découpage*.¹ De ahí salió la cuarta matriz, la selección de los 18 documentales con los que finalmente trabajamos en el análisis profundo, este filtro se dio a partir de discusiones sobre estética, narrativa, propuesta creativa, contribución al campo de pensamiento del cine colombiano y la apuesta disruptiva para narrar desde estéticas no retóricas. Dicha matriz se enfocó en 6 secciones: 1. Sobrevivencia (duración, tiempo de la historia y año de realización) buscaba encontrar los tiempos a los que remitía

1 En el análisis cinematográfico con inicios desde André Bazin en los años cincuenta se han desarrollado varias teorías sobre el impacto del cine, aquí nos interesa el análisis instrumental donde el interés es aproximarse a entender las películas en relación con su valor como obra en la tipología de análisis ideológico, orientada a estudiar los contenidos de las películas, considerándolas como un elemento sintomático de procesos de naturaleza social como la violencia, la corrupción entre otros (Zavala, 2010). Barthes (1977) destaca tres niveles de sentido en un *film*: la comunicabilidad, que centra su interés donde la forma se hace inoportuna para alterar la percepción del espectador; la significación, refiriéndose a lo simbólico, a las raíces y costumbres que presentan en las películas, los simbolismos que ponen en tensión el funcionamiento de las sociedades; y la significancia, donde el espectador busca un sentido propio que se encuentra en las emociones y pensamientos. Para el desarrollo de la matriz descriptiva nos inspiramos también en Jacques Aumont cuando enfatiza en algunos de los parámetros más frecuentados para el *découpage* analítico (1990).

el documental como un vestigio de su producción e interés temporal de la obra. 2. Materialidad simbólica (sujetos, espacios y objetos) para encontrar en qué personajes, en qué territorios y en qué cosas de la vida cotidiana se acentuaba la narrativa. 3. Campo interpretativo, conformado por lo semiótico (que contiene la estructura narrativa), lo estético (que contiene imagen, sonido, montaje). 4) Campo de significación que contiene lo simbólico (y que contiene a su vez gestos y simbolismos). Al inicio la matriz comprende una sección de caracterización técnica, y al final una de interpretación y datos de contactos. Nuestro segundo hallazgo fueron los lugares comunes de la representación de las historias de la guerra influenciados por una mirada anquilosada en las estéticas de reportería noticiosa, embelesadas sobre cómo narrar a la víctima y dejarla sumergida en su propio dolor y, finalmente, la poca complejidad de las narraciones predispuesta, probablemente, por la vaga investigación.

El tercer paso fue generar encuentros² con las documentalistas para conversar sobre los documentales y sus vidas, los trayectos en los que ambos se encontraron: una realidad con sus personajes para ser mirados y la activación de su propia mirada. El objetivo final era apuntar a los momentos decisivos del entrecruce entre la mirada, la narrativa y la emoción, no nos interesaba en esta investigación indagar profundamente sobre la fotografía, la planimetría, la técnica de las cámaras, a menos que fuera importante para entender la conexión emocional con la historia. Emprendimos las conversaciones con las documentalistas de 16 documentales que sumaron 34 horas, no fue posible coincidir con Marta Rodríguez por cuestiones de salud y con Patricia Ayala debido a la intermitente conectividad de internet en la región donde se encontraba grabando su más reciente película, la primera argumental con actores naturales en Tumaco. Estas conversaciones fueron transcritas y algunas de sus partes aparecen a lo largo de este libro, no como una fuente *veritativa* sino como el encuentro de voces múltiples que narran desde su pasión/racionalidad/reflexividad sus trayectos de vida propios, los de las obras y sus encuentros como documentalistas en una sociedad que está harta de narraciones figurativas. Consideramos esta una forma de conectar el conocimiento contenido en los documentales como obras y el

2 Decidimos denominar las conversaciones para distensionar la idea de la entrevista periodística pregunta-respuesta, pues no se trataba de un saber responder correctamente sino de un ejercicio de activación de la memoria capitulada en las emociones de las documentalistas, más a manera de rizoma de pensamiento/emoción para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree (Spradley, 1979, p. 9). Aunque claro, diseñamos un listado de preguntas denominado *cosas que no se pueden escapar*, en el sentido de Rosana Guber (2019) cuando afirma que la entrevista es una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación.

pensamiento reflexivo de las documentalistas como formas de despliegue de sus trayectos de vida, compartiendo a lectores e investigadores de esta manera algo que ellas nos han compartido y que no queremos dejar en el repositorio de la investigación como algo solo *nuestro, mío*.

En ese tercer paso, paralelamente, fuimos construyendo los atlas de cada uno de los 18 documentales. Andrés Caicedo, el asistente de investigación, y yo visionamos, escribimos en la matriz descriptiva, discutimos; mientras él empezaba con los atlas, los veíamos juntos, discutíamos y él se iba con nuevas ideas a ajustarlos o rehacerlos. Trabajamos sucesivamente hasta obtener un atlas unitario que se presenta en la segunda parte del libro y que antecede las conversaciones con las documentalistas. Se trató de un entrelazamiento entre los testimonios de las documentalistas, la mirada de Andrés, la mía y el pensamiento hilado entre los fragmentos de una historia que pasa por la articulación.

En el cuarto paso profundizamos el conjunto de los 18 atlas, condensaciones de esas miradas, de donde emergieron, a partir de discusiones, los tres principales conceptos de esta investigación: mujer, territorio y prácticas. Desde que erigimos tres atlas que nos permitieran sintetizar las tensiones de cada uno de los conceptos que dieron paso a los análisis puntuales consignados en la primera parte de este libro denominada atlas constelativos.³ Como quinto paso, trabajamos en el videoensayo, una apuesta/propuesta por desacademizar⁴ la densidad del análisis de la investigación en un producto audiovisual experimental que narrara la experiencia desde el *yo* de la investigadora, un *yo* que se intercala con los hallazgos, con las voces de los testimonios, con las voces de las personajes. En fin, otro tipo de atlas en movimiento que danza junto a los documentales y este libro. En esta sinergia, el resultado de esta investigación se desdobra en tres materiales: este libro, el videoensayo y una videoinstalación de los atlas, que en su tríada conjugan narrativas digitales que apuestan también por las narrativas transmediales que hacen que en su unidad lleguen al libro como lugar de concentración.

- 3 Entendido como lo proveniente de las constelaciones “que se forman entre aquellas cosas alienadas y los nuevos significados asumidos, interrumpidas de pronto en el instante de la indiferencia entre su muerte y su significación” (Benjamin, 2005, N 5, 2), esto es, la no linealidad, ni la textualidad, ni el orden esperado.
- 4 Desacademizar se entiende desde la posibilidad de entablar diálogos otros que le permitan ser un dispositivo expandible desde la provocación (Gordillo, 2020) y que estas imágenes-experiencia, imágenes-emoción “participen de un sistema de pensamiento. [ya que] la imagen es pensante” (Samain, 2014, p. 31).

Parte uno: atlas constelativos





Uno. Mujeres que maternan

Las tecnologías del yo permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia, o con ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.

(Foucault, 1990)







COPIA JAMBALO



PROH

La extinción es para siempre
APOYEMOS!



BIDA SU COPIA







ESTE APARTADO SE CONCENTRA EN presentar el primer análisis de las imágenes: las mujeres que aparecen en todos los documentales, que en una suerte de entrelazamiento fueron apareciendo en poses similares, gustos compartidos, formas corporales y gestuales. Mujeres que estaban en colectivo cuidándose o en solitario cuidando de sí, como un anuncio de su lugar político de enunciación como lideresas, políticas, luchadoras desde cada franja de su vida. En ese sentido, quisiera hacer un primer acercamiento a la idea de *maternar*, que proviene de maternidad, pero no la maternidad biológicamente dicha, sino la idea de cuidar para establecer lazos profundos con el otro y la otra articulado a cocrear, acompañarse, crearse en conjunto y en colectivo para la consecución de un bien común.

El trabajo materno en este sentido —igual que la política de alteridad— tiene como principio fundamental la conservación de la vida; se trata igualmente de la creación de una vida en la que los seres humanos crezcan y prosperen libres de violencia, y desarrollen una intersubjetividad tanto en lo privado como lo público basada en la reciprocidad y la no violencia (Mendoza, 2014, p. 100).

Es en esa relación que emerge la aceptación de la vida del otro y la otra en su total libertad y posibilidad de expansión como ser, en el desdoblamiento de su potencia subjetiva (Touraine, 1987) que nos lleva a comprender que la maternidad no se da solo en los cuerpos de las mujeres, no se relaciona solo con lo femenino y no es un estado o condición para preparar nuestros cuerpos en relación con otro u otra recién llegado al mundo.

Entonces, lo que se propone es un maternar que vincule lo masculino, pero que parta ya no de la espera o de la caracterización de un estado sino desde la acción: verbalizar, accionar, poner en movimiento ya no la condición sino el cuidado, el enlazar, el conectar, el acompañar. Verbos que generan el movimiento del pensamiento y el cuerpo de manera coherente, recíproca y emocional.

Así, este apartado presenta tres movimientos de esas mujeres representadas: la madre, la cuidadora y la enunciación política, organizados con sus respectivos atlas a partir de los cuales se analizan los documentales. Pero al mismo tiempo se entrelaza la experiencia vivida de las mujeres documentalistas en esos mismos tres movimientos, lo que resulta importante para entender los nichos donde surgen las obras, pero también los desdoblamientos que hacen las mujeres colombianas al narrar la guerra y narrarse en su propia condición de ser mujer. En suma, se trata de un doble movimiento del correlato: la propia subjetividad y la representación de lo que se entiende del mundo.

Uno. uno. La madre

Quisiera poner como primera analogía la idea de la obra documental como aquel hijo o hija que parieron las documentalistas, esa idea, deseo, potencia, historia que desdoblaron las mujeres documentalistas en personajes, historias, imágenes, sonidos, ritmos que hilaron en cortos, mediometrajados y largometrajados trayendo historias de comunidades indígenas, afrodescendientes, campesinas, de regiones diversas rurales y urbanas. Esa obra que las conecta con las historias de personajes que conocieron por casualidad, que el mismo campo las fue llevando o que mágicamente llegaron a ellas en una especie de “evocación involuntaria” (Hincapié, 2021), que conecta acontecimientos del pasado detonados por un lugar, una noticia, un sonido, un objeto que genera un *click* de que algo interesante pasa allí como lo vivió Marta Hincapié la directora de **Las razones del lobo**:

Estaba en el barrio el poblado en Medellín, yo subía para la casa de mis padres, es una loma que rodea ese campo de golf de ese Club Social de la gente de Medellín y yo estaba escuchando la radio en este momento, precisamente el día de la dejación de armas de las FARC y en el país había una discusión muy acalorada, había una polarización tremenda y había una gente muy hostil y cuando yo estaba oyendo eso en la radio estaba atrapada en un trancón al lado de ese campo de golf y tuve una evocación involuntaria. Un recuerdo cuando yo estaba pequeña, en ese club, y ese recuerdo es el que está al principio de la pieza, donde yo narro que me voy a jugar con una niña menor, un poco menor que yo, más frágil que yo, hija de unos amigos de mis papás y la incito a que juguemos en el lago, a brincar de piedra en piedra sin caernos. A mí me va bien, supremamente bien como una gacela y la reto a que lo haga. Ella muy generosa, lo hace pero resbala y cae en el lago y empieza a chapalear de pies y manos como yo digo, implorando mi ayuda y yo no solo no la ayudo sino que le doy la espalda y la dejo ahí abandonada a su suerte, voy y me escondo en los árboles del campo de golf. Después, pues sucede lo que sucede. Muchas veces estas cosas suceden en la cabeza de los niños y resulta que veo a la niña envuelta en una toalla en el regazo de su madre y su madre como si nada pasara. Me llamó mucho la atención en ese momento cuando tuve esa evocación porque asocié involuntariamente, lo que me parecía todavía más interesante, esos dos actos de indiferencia o de odio, como tú lo quieras llamar. Y dije “aquí hay algo importante que explorar como documentalis-

ta”, y obviamente empiezo a trabajar a partir de un recuerdo muy concreto y de una situación política y social muy concreta que eran las negociaciones de paz dentro del gobierno de Colombia y las guerrillas de las FARC, que ya era una negociación.

Evocaciones involuntarias que socavan la concepción lineal del tiempo en donde ocurren “saltos dialécticos”, rememoraciones y actualizaciones del pasado y presencias de distintas temporalidades en el presente (Benjamin, 1985) donde el tiempo está cargado de memoria y actualidad. Y donde subyace lo que se encuentra olvidado en una interioridad temporal, de un “tiempo perdido” (Proust, 2006) donde predomina “lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable” (Baudelaire, 2014). Esa evocación involuntaria de Marta fue un destello de conexión de la experiencia guardada en la memoria visual que trasciende la idea de tiempo, una especie de “infidelidad de la memoria” (Freud, 2012), que pareciera ser contradictoria entre memoria (en tanto huella) y recuerdo (en tanto construcción).

Dualidad que traspasa la inmediatez de los cuerpos, de los juegos infantiles que retan la vida, de las posibilidades de ver el mundo desde otra mirada que se conecta en plena distracción con las imágenes del pasado. Esa memoria involuntaria se compone con huellas de las sensaciones que emergen mediante la experiencia sensible como lo trae Proust al contar:

ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro pedacitos de papel, al parecer, informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles, así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té (2006, p. 47).

Esas salidas de formas inesperadas de la misma taza también se conjugan con otras donde la rabia, la injusticia, la desazón son los principales ingredientes de una detonación de imágenes, personajes y tiempos que bullen a un ritmo unísono en el cuerpo de una mujer colombiana con una carga sociocultural hegemónica y machista donde es necesario circundar narrativas poéticas que trasciendan la denuncia, aunque ella no es menos importante. Fue así, al calor del paro agrario en el 2016 con epicentro en Boyacá que nació **Sumercé**, justamente

cuando Victoria Solano, su directora, estaba acompañando el trabajo de divulgación de su documental **9.70**.

Este documental siempre lo tengo que mencionar porque **9.70** fue el que a mí me abrió las puertas en el momento en que ya no estaba llegando comida a Bogotá, había una zozobra: ¡ahora cerraron la Calera, ahora cerraron por el Sur, ahora por el Norte! El presidente tuvo que viajar por helicóptero, en todo ese momento yo voy hablando con los líderes campesinos y los líderes campesinos como que en cada lugar donde había un bloqueo de campesinos, un campesino me recibía, me contaba todas sus historias y me ayudaba a llegar hasta el siguiente lugar. Y esa compañía de los campesinos al centro del paro, yo estaba con la cámara y ella para mí fue absolutamente reveladora. Yo dije “esta película la tengo que hacer y es hoy y es acá y estas son las primeras imágenes del paro” donde se ve a César ya no como se veía en los noticieros, sentado en una mesa de negociación, no, lo vi hablando con la gente y lo conozco allí, veo todo, cómo se movía, la tras escena del paro, si se quiere decir y yo entendí en ese momento que tenía que contar eso, que me habían puesto en ese lugar, que me habían puesto en ese viaje en un lugar ideal para contar lo que estaba sucediendo con los campesinos. No solo ese paro, sino algo mucho más amplio que era la resistencia campesina. Ahí nace **Sumercé**.

En ese nacimiento se incrustó no solo el hecho de haber estado en el lugar indicado, con los sujetos indicados y haber estado dispuesta a mirar, sentir y entender que aquellos cuerpos en lucha no eran estandartes vacíos dispuestos a ser llenados con el paternalismo estatal, sino rebosantes de vida y fuerza que un escenario de lucha se levantaban como epifanía. Y ella, la Victoria que escuché innumerables veces en los encuentros con el fondo de sus hijos danzantes, se mostraba altiva, convencida, espontánea en el centro de una historia que no escogió en un libro, un periódico o una noticia sino que fue la misma historia la que la zambulló en su cadencia, en su expansión de existencia. Entender que la “habían puesto en ese lugar”. No solo dejar ver que ella se deja llevar, está abierta, fluye con sus historias para ser y dejar ser, sino que es una sujeta en continuo movimiento de transformación que a manera de “vulnerable *observer*” (Behar, 1997) se permite colocar su cuerpo para ser transformado, vulnerado por la potencia de la realidad. Experiencia que inscribe un antes y un después, un después fundado en la espera de lo que vendrá.

Espera que parte de la intuición y la sagacidad en el ejercicio de ser investigadora académica de Irene Vélez, profesora de la Universidad del Valle, quien asocia preguntas científico sociales relacionadas con el cambio socioecológico, la reforma rural integral, los procesos de sustitución en el marco del conflicto armado y usa el documental como una herramienta pedagógica para contar y divulgar los acontecimientos que no tienen despliegues mediáticos más allá de la retórica estatal y la reproducción de estereotipos que calcinan sus personajes. Reconoce su falta de pretensión artística, pero cuenta con su buen olfato para intuir cuando las cosas se presentan de manera inconexa.

Tenía una idea romántica sobre lo que podría ser la paz en Colombia, marcada como una oportunidad para por fin ver otro país, una sociedad en transformación. Tenía toda esa ilusión y, por otro lado, Sjoerd, mi esposo, tenía muchas ganas de entender más sobre la guerrilla, a él le parecía un poco fantástico, derivado de que se hablara tan mal a nivel internacional, pues él es holandés, entonces él está muy permeado por ese discurso hegemónico del terroristas y narcoterroristas; yo por supuesto no, porque he trabajado en zonas rurales en Colombia siempre y en zonas de conflicto, entonces tenía mucho más clara la cosa. Esas dos cosas nos llevaron a los espacios de dejación de armas en el 2016, estuvimos en varios, entre esos en Monterredondo, y allí nos quedamos. Fue una combinación de muchos factores, uno de ellos es que el comandante del sexto frente nos abrió las puertas y nos dijo sí, pueden quedarse. Entonces ahí realizamos **Voces de guerrilla** (2018), que fue el primer documental que antecede *Bajo fuego*, en donde yo fui productora. Hicimos **Voces de guerrilla** y yo comencé a percibir que todo iba en la dirección equivocada, en el sentido en que ya se había realizado la dejación de armas. En el 2017 se suponía que arrancaban los programas de la transición y lo que encontré es que eran unos programas impositivos, un modelo de desarrollo neoliberal que tenía una racionalidad agroindustrial que ponía a los campesinos en proceso de restitución, además la actitud de autoridad de las instituciones públicas. Los de Bogotá llegaban como extranjeros creyendo hacer cosas mesiánicas y cuando llegaban a los territorios no escuchaban a nadie. En ese momento me di cuenta que todo iba a salir mal, era cuestión de esperar. Yo tenía la intuición de que el tema era coca, aunque en el acuerdo de paz había muchas cosas y, seguramente, muchas otras fallas también, pero para mí el tema de la coca tomó una centralidad porque el mismo gobierno se la dio. Esto tenía

relación con la agenda internacional de pacificación que, en Colombia, se convirtió en la dejación de armas para centralizar la atención en la guerra de las drogas. Entonces nos quedamos. Nos quedamos allí tres años hasta que todo salió mal. Ese fue un poco el origen y la forma como terminamos haciendo **Bajo fuego**.

Pareciera que lo inconexo gana fuerza cuando se deja pasar el tiempo como una estrategia que se esparce en lo cotidiano y, así, permitir que los efectos lleguen para ser recibidos y atendidos, donde “esperar” no se estructura en la acción de no hacer nada para que algo suceda. Y ese dejar pasar algo como si no se estuviera dentro de ese tiempo y ese espacio es una acción que parece contradictoria con la idea de esperar en el sentido de tener esperanza para conseguir lo que se desea, esa idea que Irene califica como romántica, la de la paz colombiana, se sacude con la fuerza de sus personajes que luchan en mingas y se ratifica por la sobrevaloración del discurso hegemónico de terroristas y narcoterroristas. Aquí, el fenómeno del tiempo es entendido desde los esbozos benjaminianos con la idea de relámpago de un acontecimiento de iluminación profana que aclara, así perturbe, pero aclara la decadencia y el “hasta que todo salió mal”, haciendo parte de una revelación perturbadora de ese tiempo que ha impregnado el cotidiano de manera afable, locuaz. Esperar, como Irene lo coloca en su testimonio, no se designa por la inacción sino por la observación aguda que se conjuga con la intuición de quien sabe reconocer los movimientos de una política pública que se distancia de los territorios y el ejercicio de una burocratización centralista que desconoce las/los sujetos a quien debe impactar.

Es desde esa memoria involuntaria que se conectan estos tres inicios, tres gestaciones de tres documentales en los cuerpos, imaginaciones, ideas y potencias de tres mujeres documentalistas que en la tensión de lo inconsciente/consciente, recuerdo/olvido, vivencia/experiencia, voluntario/involuntario, acción/pasión se proyectan sus historias, los territorios y sus formas. Y cada documental tiene su propia historia de gestación, sus ideas iniciales, muchas de ellas nacidas de irrupciones, deudas, inquietudes, negatividades y limitaciones que, en vez de opacar, corren el cerco de la negación para convertirse en potencia iluminadora y centelleante. Irrumpen la historicidad dominante para crear estrategias a “contra pelo” (Benjamin, 2001) que se interesen, ya no por crear fijaciones de la historia civilizatoria sino por interrumpir los cursos normales de la historia, pequeños agrietamientos decoloniales (Walsh, 2015) que nos permiten transgredir lo que ha estado lúcido y brillante.

Las fisuras y las grietas de las que nos habla Catherine Walsh denotan aperturas e inicios de lo que podría brotar de ellas, es de lo que ellas contienen, de los efectos de lo que ocurra dentro de dichas fisuras y grietas “De cómo se plantan las semillas: cómo estas brotan, florecen y crecen; cómo estas extienden rupturas y aperturas” (2015) que se desdoblán, en este caso, en objetos cinematográficos, propiamente dichos y enlazados por personajes que articulan las vidas de otras personas. Pareciera, en ese sentido, que las grietas que aquí miramos son los 18 documentales de esta investigación que resguardan brotes de lugares políticos de mujeres documentalistas y mujeres madres representadas, que acudieron al llamado de visibilizar su historia para recolocar sus cuerpos, para estimular, provocar, construir y gestar cuestionamientos críticos que revelen otras formas de pensar/estar en las narrativas de la guerra.

Los personajes femeninos de los documentales son mamás que cargan en la espalda a sus bebés, que los acomodan encima de sus piernas, que las acompañan en sus quehaceres cotidianos, que se colocan como una extensión de sus cuerpos femeninos que las conecta. Así aparecen mujeres indígenas en planos abiertos cuidando de sus hijos en espacios de trabajo, de cuidado de los otros, del cultivo, del compartir en la cocina. Estos bebés son representados mediante fotografías de archivos de prensa, fotografías antiguas, imágenes en movimiento directas y animaciones. Estas animaciones permiten recrear las relaciones entre las mamás y sus hijos: las próximas como el caso del cabezote de **Polifonías** que resalta las relaciones de las comunidades negras con sus bebés, o la contextualización de la **Sinfónica de los Andes** que reitera la imbricación entre madre e hijo indígena; y en contraposición las animaciones de lejanía que desdibuja la estrechez de dicha relación en **Verde manzana**.

En las imágenes estos hijos e hijas cumplen la función de entrelazar, concatenar, agrupar, dar un sentido de esa maternidad que se condensa en la extensión de un cuerpo acompañado por otro, llevado, guiado o inducido, si se quiere, por esa mano femenina que agarra con seguridad la mano de una niña en el centro del atlas 1. Imagen que levita, que parece suspendida de la nada pero que nos lleva a tres lugares: el primero, a las madres que se lamentan, lloran, conmueven, mueven y ocultan su rostros. La evidencia de un impase que contrapone razón y emoción, un fenómeno que obedece al campo de la pasión, del *pathos*, de la imposibilidad de actuar al quedar en lo patético, el “defecto de la razón” (Kant, 1977) que se contrapone a la dignificación del dolor como un privilegio de los seres vivos (Hegel, 2017) restituyendo el valor positivo de la emoción, un campo de fertilidad que se levanta como “gestos activos” (Bersong, 1960). Así este llanto, es la manifestación de una abertura afectiva, de un evento afectivo

(Merleau-Ponty, 2007) que lleva a una especie de conocimiento sensible que nos toma por sorpresa para abrirnos al mundo. Se trata de un movimiento que está en ellas, fuera de ellas y más allá de ellas como un evento que afecta, que va y viene. El segundo, una madre e hijos que son evocados mediante las lápidas de cementerios en columnas verticales grises pañetadas con los rayos del sol, que trae como presencia la ausencia, lo que ya no está, lo que fue, lo que no será. La muerte como lugar de la inexistencia, en ambigua contraposición de lo que debe ser recordado, contado, recordado a través de las insistentes imágenes de **Salve Quibdó**. El tercero, los cuadros de familia que imponen una pose, un estar en posición para la imagen de la posteridad, de la condensación del conjunto que son los enclaves de la familia. Un cuadro de familia que literalmente se ve colgado en una pared como un recuerdo en latencia continua, expuesto permanentemente en el espacio familiar, con el fin de recordar las narrativas de los momentos relevantes de sus integrantes, así es explícito en **Bajo fuego** y **El último comandante de los quintines**. Y el cuarto, el recuadro del centro compuesto por cuatro fotogramas de **Villas del Progreso** y **Las razones del lobo** impregnadas de miradas autoconfrontativas, mujeres que se miran a sí mismas en una suerte de devolverse la mirada, volverse a mirar para confirmar la existencia, el estar y no estar de imágenes desenfocadas, difusas, que las coloca al mismo tiempo en la posibilidad de múltiples formas: una mujer afrodescendiente que trabaja en casas asistiendo los quehaceres y que vive en la localidad de Bosa, Bogotá, (parte superior) y otra mujer mestiza que trabajó como profesora en una universidad pública y que vivió en Medellín (parte inferior). Ellas, Luz Marina y María Victoria se colocan en cuadro para asistir a su propia realidad.

Estas madres representadas se conectan en unísono con las documentalistas que fueron madres durante sus películas. Alejandra Quintana codirectora de **Por qué cantan las aves** relata la coincidencia entre el nacimiento de Emma, su hija, y la entrega del documental. Una especie de doble fecundación, doble parto:

Emma nació al mismo tiempo [que el documental] y obviamente no alcanzamos a entregar, entonces yo recurrí a la licencia de maternidad argumentando que tuve una bebé al mismo tiempo y me negaron la solicitud. En ese momento nuestra asesora era Luz Gabriela Arango, directora de la Escuela de Estudios de género de la Universidad Nacional, entonces con ella hicimos una carta extensa hablando de los derechos de las mujeres, en fin, que sí o sí tenían que dar el permiso y ahí pues nos reunimos con el director de arte que en ese momento era Juan Ángel y él nos dijo, “que el tiempo que necesiten, lo que quieran”, pues porque obviamente veía que la cosa se

iba a poner muy tensa y difícil. Entonces fue muy bonito, el documental y la coincidencia con el nacimiento de Emma.

O el proceso de montaje de **Sumercé** de Victoria Solano transitado por su segundo embarazo.

Todo ese proceso de montaje lo vi embarazada y esto fue el montaje en embarazo y el estreno de la película en el embarazo. Fue una cosa de la que estoy segura por la que ningún hombre pasa aunque su mujer esté en embarazo. Cuando estrené acababa de tener un bebé, entonces me parece tremendo. (...) la película está atravesada mucho por mi propia maternidad. De eso me pude dar cuenta porque uno de los mensajes que más queda es esto de heredar a los hijos cosas como la resistencia y esta idea un poco de pasar a la posteridad. Es como cuando Eduardo [uno de los protagonistas de **Sumercé**] está saliendo de la escuela veredal con los niños como los pollitos a decirles “esto es para ustedes”, entonces siento que en esas escenas o en la escena de Rosa con sus hijos viendo los álbumes familiares o de César con el niño jugando fútbol, sí florece una visión desde la maternidad. De hecho mucha gente me ha dicho que **9.70** es la chica rebelde que quiere romper con todo y **Sumercé** es la madre que dice vamos a construir un futuro.

El hacerse madres en un doble proceso, uno biológico y otro creativo unido por la sensibilidad de la gestación de la vida con sus diferencias conceptuales y materiales. Pero justo allí, un momento donde se despliegan las potencias de sus lugares de enunciación como mujeres y madres que se disponen a ser atravesadas.

Uno. dos. La cuidadora

Muchas de las mujeres documentalistas consideran la obra cinematográfica como el eje que dio giros en sus vidas, instantes de tiempo y espacio que les permitieron afirmarse en el documental como narrativa de conexión sociopolítica en un territorio que se ha sumergido en la guerra constante. Podríamos decir que esas imágenes, sonidos y ritmos las constituye como una pulsión en llamas (Didi-Huberman, 2012), que alza sus brasas cada tanto al moverse, en el sentido de maternar, en la emocionalidad de los otros y otras. Como cuando Lizette Lemoine presenta, acompañada de las mujeres, el documental **Sara, Neyda, Tomasa y las otras** en el Liceo Francés antes de la pandemia:

yo salí diciendo con eso —cuál premio, cuál festival, cuál nada— si el trabajo de uno tiene que tener un sentido, este es el sentido: primero que yo tenga mi trabajo como documentalista para contar y cuando ya nos paramos y dijeron que nos tocaba irnos, estos estudiantes se pararon a abrazar a cada una de las mujeres, abrazarlos, se abrazaron, los abrazaron y creo que era la primera vez en la vida que abrazaban a una mujer campesina de los Montes de María. Ellas mismas estaban muy conmovidas de sentir eso, de sentir una verdadera solidaridad, fue muy impresionante eso que pasó.

A partir de esta anécdota, se podría entender que la idea del extrañamiento es necesaria para generar conexión, una suerte de golpe de dolor compartido que nos aporrea, nos azota de alguna manera, pero que al final se conecta desde la emocionalidad compartida, ya sea de orgullo, como cuando una estudiante participante en el mismo evento se levanta y dice, “yo nunca había estado orgullosa de ser mujer, pero ahora que las conozco a ustedes, por primera vez me siento orgullosa de ser mujer”. Como si se hubiera develado algo que ella nunca vio tan cerca o articulado “eso de ser mujer” en una sola historia. Podríamos decir que esta suerte de conexión se da por dos movimientos: el primero, la visibilidad de una historia coral narrada por un grupo de mujeres conectadas por sus historias de dolor, pero sobre todo por la fuerza de la sobrevivencia que las coloca, ya no en la condición de víctimas institucionalizadas y disminuidas en su potencia al ser individuos en la espera paternalista del Estado, sino actores sociales (Touraine, 1987) en movimiento, lo que les permite constituirse en un sujeto para afirmarse como un ser de derechos y de libertad (Touraine, 2009). Alain Touraine afirma que se trata de “alguien capaz de afirmarse por sí mismo y de defender sus derechos en cuanto finalidad principal de su propia acción (...) se trata de una contracorriente, de una resistencia a la corriente que naturalmente debería ser más fuerte al yo como afirmación del sujeto” (2009, p. 47).

Dicha lucha de ir a contracorriente se relaciona con el hecho de que vivimos en un posible fin de lo social, en la desaparición de las sociedades, que como bien lo afirma Alain Touraine, solo “la definición del sujeto se puede hacer en relación con él mismo, por su reflexión sobre sí mismo y por su autolegitimización” (2009, p. 145). Es decir, un lugar de relevancia, de posicionamiento como sujeto en un contexto específico como Colombia que define los lugares a partir del ascenso social objetualizado en la idea de la propiedad, del éxito, del “tener” solidificado en el clasismo y el arribismo que cataloga a las personas a partir de los imaginarios sociales construidos desde las retóricas de los estereotipos.

Lo interesante en el gesto del abrazo entre los estudiantes y las mujeres, y entre ellas mismas como cuenta Lizette, “era impresionante durante las proyecciones, cuando era el momento de Margarita las otras la abrazaban, cuando era el momento en que Sara contaba lo que le había pasado, era otra que de pronto la abrazaba y todo este proceso fue un proceso para mí maravilloso como directora que no lo puedo hacer siempre”. Es lo que une por un instante lo que ha tendido a estar desunido y coloca en la misma sinergia las condiciones de las personas.

Se trata de mover el cuerpo, ponerlo en acción en función de algo, unir el pecho, el lugar donde se ubica el corazón para accionar la manifestación del afecto, de la condición de la reciprocidad. Ese cuerpo en movimiento es impulsado para reducir la distancia de la espacialidad de los cuerpos. Distancia entendida como extrañez, algo lejano, desconocido que, de cierta manera, me permite conservar un campo entre mi cuerpo y el otro para la defensa. Esta aproximación con el cuerpo del otro y la otra estrecha lo que nos ha separado y se dispone en la manifestación del afecto para accionar una condición de “estar juntos”, que revela un profundo estado de disociación. Para Touraine dicha disociación de la modernidad tardía revela la de los dos universos, el de las técnicas y los mercados y el de las culturas, el de la razón instrumental y el de la memoria colectiva, el de los signos y el del sentido. En este fin de siglo, afirma el autor francés, el curso de nuestra experiencia se topa con la disociación —si retornamos los términos antiguos— entre la extensión y el alma, la economía y las culturas, los intercambios y las identidades (2006).

Esa disociación, producción estratégica de la modernidad y consecuencia directa de la violencia sistémica en Colombia ha reforzado la idea de distancia, de extrañamiento, de diferencia entre los sujetos, convirtiéndose en código referencial de la cultura colombiana donde el gesto del abrazo, relacionado también como gesto de la compasión, nos impulsa a la modulación de códigos del afecto; que a su vez son condicionados por las formas dominantes del hacer en la cinematografía, donde existen roles estandarizados o formas en que la idea de “lo correcto” predominan más allá de la propia subjetividad, donde afectarse y dejarse afectar en una suerte de confabulación simbólica es vetado.

Mónica Moya, directora de **Pájaros de frontera. Aves de ningún lugar** es enfática al afirmar que se siente retraída por su “posición” de directora al colocarla en un lugar en el que no está a gusto cuando sus personajes se dejan caer en el vértigo de la emoción

A lo mejor alguien llora enfrente de las cámaras o alguien se derrumba, no me gusta apelar a ese tipo de hecho, soy muy mala, a mí me regañan mucho

los de fotografía porque yo a veces, cuando estamos en estos momentos, soy de las que se me olvida y me voy abrazar a la persona sin importar que está ahí la cámara. Me cuesta mucho trabajo, malas experiencias en ese sentido, mala documentalista o lo que sea, pero es que no hay que registrarlo, o sea no, no hay que registrar las personas que están llorando, nadie necesita que lo estén grabando. Entonces, digamos que a nivel personal también me cuesta registrar esos momentos y no me gusta que quede plasmado, no sé. Nunca me han gustado esos momentos excesivamente dolorosos de la persona y volverlos a ver, pues lleva a cosas demasiado dolorosas.

O cuando Daira, personaje de **Por qué cantan las aves**, llora mientras camina y canta “alabaos” por la carrera Décima de Bogotá en una noche y la cámara no deja de grabar, contrariando a Alejandra y Adrián, sus directores en lo que debe estar, lo sublime y el dolor.

Adrián: Eso por ejemplo, cuando ella empezó a narrar todo ese contexto, para mí fue una coincidencia mágica, rara y fue que en la Décima, en el momento en el que ella llora pues obviamente nosotros no paramos de grabar.

Alejandra: No supimos qué hacer, si seguir grabando o dejar de grabar.

Adrián: Fue ese momento en el que se siguió grabando, yo sí decidí, porque yo no estaba grabando, habían dos camarógrafos. Entonces yo no les dije “corte” ni nada, pero sí hubo una situación muy tensa de nuestra parte porque uno quería entrar a abrazar a Daira, como a contener de alguna manera eso y bueno, paramos. En ese momento, ella nos contó que vivió ahí en un edificio que estaba diagonal al punto en el que se quiebra en llanto.

Sumado a las palabras de Catalina Villar cuando se refiere a su película **La nueva Medellín** al indagar por la relación entre emoción y montaje

A mí no me gustan mucho los llantos en las películas ni en la vida real porque me parece que uno presiona al otro, o sea si yo lloro aquí, a veces se me puede escurrir una lágrima por emoción, pero si yo te lloró de cierta forma te estoy presionando en mi emoción. Sobre todo en cine me parece que es muy complejo, pero a veces hay una lágrima o cierta emoción por la que hay que pasar. Entonces todas esas dosis en un montaje son delicadas, pero apunta a no querer derramar ninguna lágrima, no hay muchas en **La nueva Medellín**, hay sola una de la mamá de Juan Carlos que además es

perfecta porque cuando ella llora no se le ve la cara, pero uno siente que está pasando algo.

Estos tres lugares nos llevan a pensar en los condicionamientos éticos de una directora en relación con el cuidado de sus personajes y el interés por la narrativa audiovisual de lo que debería estar en la obra, colocando en jaque si es el dolor en la posteridad lo que debería prevalecer en las memorias del sufrimiento o, por el contrario, si el cuidado del personaje pasa por las lógicas del ocultamiento cuando un cuerpo se deja dominar por el quebranto en el que ya no es posible resguardar la pose, en tanto la emoción “es un movimiento afectivo que nos *po-see*” (Didi-Huberman, 2016, p. 28).

Charles Darwin en su libro *La expresión de los hombres y de los animales* (1852) usa una plancha fotográfica de bebés llorando para corroborar su teoría de que las emociones son dolorosas y obedecen a los salvajes que derraman lágrimas por razones fútiles (categorizando en el estado primitivo a los animales, niños, mujeres, viejos, enfermos mentales o en condición senil), revelando que son los hombres (en masculino) en edad adulta, la edad de la razón, los que tienen las condiciones para saber reprimir la tendencia primitiva de expresar las emociones. Represión que se conserva aún en las culturas machistas donde el dejarse tomar por la emoción del llanto es sinónimo de debilidad y descompostura. Volverse un ser en lágrimas, dejarse tomar por el llanto nos expone en la desnudez de la emoción que condiciona socialmente el sujeto en el no poder, en la impotencia, en la imposibilidad de mantener la apariencia. Ideas asociadas a la tendencia filosófica negativista del *pathos*, lo patético, opuesto a la razón, a la acción, siendo así la emoción un *impase*, algo que no pasa; un *impase* de acción, de pensamiento, de lenguaje (Didi-Huberman, 2016).

Si no se pone a la vista ese quiebre cuando se ha presentado espontáneamente por la conexión de las articulaciones de la memoria involuntaria y las evocaciones de una poética sensible de la existencia en el marco de un documental, que se supone registra una realidad, me pregunto: ¿qué debería prevalecer en ese caso: la narrativa de lo espontáneo, el cuidado de los personajes o la emocionalidad de la directora? Pareciera que en esa suerte de dilema se levanta precisamente una discusión sobre la ética y la estética, que no es menester de esta investigación de manera directa, pero en el que sí debemos decir que lo fundamental, desde la perspectiva de las documentalistas, es entablar una relación como mediadoras de sus historias sin distorsionar la construcción de la realidad o, por lo menos, desde donde no se intervenga de manera directa el cotidiano. Pues exponerse a la emoción es un acto de honestidad que se niega a mentir sobre lo que se

siente, se niega a “hacer de cuenta” y allí es donde prevalece el coraje de mostrar su emoción. Y es sobre esas condiciones que la documentalista decide exponer al otro o la otra, ponerlo en el encuadre de la cámara para ser representado, inmortalizado, mirado.

Pero también cuidar al otro está fuera de cuadro, está en los cuerpos de las documentalistas que se emocionan y se dejan emocionar, que acompañan las historias con sus vidas propias, que se ven en las otras al entender que la teoría de la objetividad se desdibuja en el campo, y que tal distanciamiento del que hemos sido objeto en las retóricas de las escuelas de cine, comunicación social, periodismo, filosofía y las ciencias sociales es imposible sostenerlo de manera científica, pues hay un fuero de la emocionalidad que nos conecta como mujeres a las historias de otras mujeres representadas. Como el dolor que siente Irene al ver a Sandra, en **Bajo fuego**, cuando observa las imágenes grabadas durante tres años.

A mí siempre me duele ver a Sandra, más la forma como terminaron ellos después de muchas cosas y como ella decía que no la mostráramos llorando. Al final se siente muy mal, su cuerpo cambia, cambia su patrón de alimentación, pues está en la pobreza y eso se ve en el documental. Sus niñas, que al principio son unas niñas lindísimas, también comienzan a verse obesas, eso para mí es muy duro. No es exactamente algo que está dicho ahí, pero que a mí me remueve toda esa afectación cuando el Estado vuelve y revictimiza a una familia que ha estado en la mitad de la guerra y la deja en la nada con dos niñas. Yo ahí me siento identificada también como mamá, la angustia de no tener que darles de comer y no poder responder con los útiles escolares. Todo ese tipo de cosas para mí son muy dolorosas y me han marcado.

Es evidente que Sandra y sus hijas son víctimas, nuevamente, de las políticas públicas de los gobiernos en Colombia que incrusta formas de violencia sistémica que empujan no solo al destierro sino al dominio de sus cuerpos. Donde las relaciones de poder tienen alcance inmediato sobre ellos “los invisten, los marcan, los dirigen, los suplician, los sujetan a trabajos, les exigen señales” (Foucault, 2014, p. 29). Invertir el cuerpo desde la política y sus relaciones de poder y dominación los coloca como cuerpos sumisos, útiles al sistema, doblegados en su potencia individual y colectiva. Esta violencia que no es física, ni directa, se desdobra en los cuerpos mediante la inoculación de la carencia. Una carencia que busca la reducción de la fuerza, de la lucha, de la imaginación de un mejor futuro

para sus hijas; debilita la dignidad y la conexión con la vitalidad para colocar como estandarte la fragilidad, la fatiga, el autodebilitamiento, la desazón.

Se podría decir que ya no solamente se trata de adoctrinar los cuerpos para hacerlos productivos, introducirlos en un sistema de funcionamiento para la reproducción del capitalismo salvaje, sino en su disciplinamiento para inmovilizar, fijar el movimiento, neutralizar los efectos del contrapoder. Para ello las disciplinas usan procesos de separación, de verticalidad, de redes jerárquicas que se oponen a la fuerza de la multiplicidad para reproducir una pirámide individualizante (Foucault, 2014, p. 212) donde las afugias por la sobrevivencia cotidiana diluyen la idea de lo colectivo.

Estamos frente a una de las formas de las tecnologías políticas del cuerpo, presentada en pequeños fragmentos inconexos, difusos y multiformes como atributos de una red de relaciones de la política, su funcionamiento, sus técnicas, sus tácticas y estrategias para reproducirse en los cuerpos. Se trata de una microfísica del poder “puesta en juego por los aparatos e instituciones, pero cuyo campo de vitalidad se coloca de algún modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos como su materialidad y sus fuerzas” (Foucault, 2014, p. 30).

Podríamos decir en esa línea, que el debilitamiento del cuerpo de Sandra es el ejemplo de una anatomía política del cuerpo basada en la punición, donde prevalece la tecnología de la representación. Dar muerte a ese cuerpo directamente ya no es necesario, en tanto lo que debe ser visible es el cuerpo desgastado, un cuerpo que se hace inútil con los días, un cuerpo que represente la naturaleza del *delito* “a fin de que el miedo a un castigo aparte el espíritu del camino por donde era llevado en la perspectiva de un crimen ventajoso” (Marat, 1780, en Foucault, 2014, p. 103). Sandra, en términos foucaultianos, condensa las técnicas de punición como un cuerpo-evidencia que puede impedir la reincidencia, del mismo modo que el espectáculo, así sea artificial, de una pena física puede prevenir el contagio de un crimen” (Foucault, 2014, p. 93).

En últimas, se trata de colocar el cuerpo en riesgo, debilitándolo, quitándole su propia potencia para reducirlos a cuerpos enfermos, carentes de bienestar, de salud. Cuerpos colmados de dolor que condicionan la existencia y precariza la conexión con la vitalidad, con la vida, con el mundo de las ideas; y ello limita la posibilidad de la lucha que se desprende también de las narraciones familiares. De los 18 documentales, solo dos narran la historia de su propia familia, **Las razones del lobo** y **El último comandante de los quintines**.

Este último, es una apuesta de Eliseth Libertad Peña Quistial por desenmarañar el viaje de su padre, Jesús Elvio Peña Chepe, en la lucha armada por la

defensa del territorio indígena en el sur de Colombia. Él fue el último comandante del Movimiento Armado Quintín Lame, la primera guerrilla indígena en Latinoamérica activa de 1984 hasta 1991, momento de su desmovilización con la Constituyente colombiana. Allí Eliseth enfrenta sus propios miedos, su trauma de no saber a qué pertenecer por ser indígena criada en Popayán, excluida por la comunidad indígena en las montañas y excluida por los habitantes de la ciudad, una suerte de doble expulsión, de no pertenencia que le hacía ocultar las fotos del álbum familiar porque en él no estaba la representación de la primera comunión, la salida del paseo al río, el encuentro en las fiestas navideñas sino su padre y su madre en las largas jornadas de la militancia. Debía ocultarlo, no hablarlo por el qué dirán, por la sospecha, para mantener un margen de seguridad. Eliseth creció escuchando conversaciones sobre la defensa de los territorios, la conservación de lo sagrado, la conexión con la tierra; raro para una niña que asistió a un colegio público de doctrina católica y conservadora.

Lo más difícil fue enfrentar esos miedos, al principio era un miedo más personal, más una cosa que era conmigo, pero ya después también me di cuenta que a mi papá le dolía, le dolía el pasado, entonces también tratar de sacarlo de allí, de llevarlo en ese viaje, digamos que eso fue una de las molestias porque él sufre de asma y su salud no estaba bien. Mi preocupación radicaba en eso, en que algo le pasara y la responsable era yo, o que le moviera tanto algo que no lo aguantara, pero las cosas no se dieron de ese modo. De hecho, él después de esto mejoró muchísimo.

El viaje en el documental los llevó a ambos de la mano por las historias de su padre, a romper los miedos que los conectan, a andar juntos las historias de la ausencia y la lucha. Fue un viaje en el que Eliseth cuidó de la enfermedad de su padre, de un cuerpo en dolor, un pasado punzante que insistía en transitar el presente. Marcel Mauss afirma que los sentimientos son expresiones obligatorias de individuos o de grupos que resguardan un valor moral en expresiones inteligibles del lenguaje (1979). Y entonces, el dolor es una de esas sensaciones que sobrevive en nosotros de manera pasiva, inactiva, hacia dentro del cuerpo, que acumula su fuerza pulsante como un volcán hasta que explota a través de señales corporales, gestos reconocibles.

Cuidar es un verbo proveniente del latín *cogitare* que significa pensar y que tiene tres acepciones principales: primero, prestar atención, observar profusamente algo o a alguien en función de atender sus particularidades en relación con otro; segundo, conservar un estado, característica o condición para no ex-

trapolar su naturaleza inicial; y, tercero, vivir con advertencia de que algo puede suceder. Estas tres acepciones nos colocan frente a tres vertientes del tiempo: la primera, dominada por el tiempo presente de prestar atención; la segunda, el tiempo futuro para no detonar; y, la tercera, el tiempo que reconoce el pasado para no impactar el presente y el futuro. Lo que resulta interesante, en tanto se estaría hablando de un cuidado que no recae solamente en el reconocimiento del otro como singularidad sino el reconocimiento de sí mismo como agente que cuida y es cuidado sumergido en diferentes temporalidades. Se trata, entonces, de un acercamiento a la antropología del cuidado que propone cinco procesos básicos secuenciales: conocimiento, estar con, hacer por, posibilitar y mantener las creencias (Swanson, 2012), que se caracteriza por la actitud filosófica de quien opera el cuidado al afectar la dimensión personal de los individuos con un sentido humanizador.

Dicho proceso en la dimensión psicológica involucra lo emocional, el vínculo y la preocupación por los otros, generando lazos de proximidad y seguridad afectiva; endilgada histórica y culturalmente a las mujeres, discusión que ha dado la antropología del cuidado desde el género, a partir de la década del setenta. Papel que ha sido reforzado por el desarrollo de la enfermería y el vínculo de las mujeres con ella.

Nos referimos a una filosofía del cuidado de sí y cuidado de los otros en la que es determinante primero el conocimiento propio, a través del cual el individuo establece un tipo de relación consigo mismo donde se constituye en sujeto de sus acciones (Chirolla, 2007). Foucault nos dice que “uno se preocupa de sí para sí mismo, y es en esta preocupación por uno mismo en donde este cuidado encuentra su propia recompensa” (2009, 17). El cuidado de sí abarca tres aspectos fundamentales: primero, es una actitud con respecto a sí mismo, con respecto a los otros y con respecto al mundo; segundo, es una manera determinada de atención que se preocupa de sí mismo y se convierte en una mirada que debe llevarse al exterior en un movimiento continuo que implica prestar atención a lo que se piensa y a lo que sucede en el pensamiento; tercero, designa una serie de acciones que uno ejerce sobre sí mismo por las cuales uno se hace cargo de sí mismo, se purifica, se transforma y se transfigura (Foucault, 1994).

Dicho cuidado de sí está impreso en los documentales **Polifonías** y **Sara, Neyda, Tomasa y las otras**, que apuestan por la reflexividad de su proceso individual como mujeres afrodescendientes, indígenas y campesinas, respectivamente. Ellas parten en los documentales de sus testimonios, mostrando quiénes son, cómo las han impactado los cambios ambientales, culturales y la guerra, nos muestran sus renunciaciones, las formas en las que han adaptado sus formas de

hacer las cosas en la vida cotidiana. Pero sobre todo, ellas, en planos medios y cerrados frontales con luz de día, en locaciones que dejan ver su relación con la naturaleza, ya sea en el Norte del Cauca, Chinauta, Chocó, Tolima, La Guajira, Caquetá, Bogotá y Montes de María se presentan como mujeres sobrevivientes que agencian su vida, ya no desde el dolor sino desde la capacidad reflexividad de ser sujetos de su propia vida.

Eunice, personaje de **Polifonía** asegura:

Para mí es un privilegio cuando yo atiendo un parto, cuando veo que el niño lloró, que nació sin complicaciones, que la señora está bien, que todo está bien. Eso es un gozo muy grande porque estoy sirviendo a mi pueblo, a Dios primeramente. Estoy cumpliendo con un servicio, así yo puedo ayudar a traer vidas a este mundo (4:54). Desde niña, mi mamá me llevaba cuando atendía estos servicios, y a mí me tocaba atender a las señoras: cocinarles, lavarles y cuidarlas hasta el tiempo que ellas ya podían hacer sus cosas, así aprendí.

O cuando Neyda, en el documental **Sara, Neyda, Tomasa y las otras**, afirma:

Nosotras hicimos un desafío. Un desafío a la muerte, a la guerra y a todos esos factores que había en el momento. Porque nos atrevíamos a recorrer ese camino a pie, mire lo que hacíamos: nos íbamos de a pie al Carmen de Bolívar, sin temor a que nos podrían desaparecer, sin temor a que nos podían matar a una compañera. Sin temor ninguno. Estábamos muy decididas, hechas para lo que podíamos ser.

Eunice y Neyda, una mujer afrodescendiente y otra campesina, hablan desde el cuidado de sí, esa ética con uno mismo dada por la libertad que “es la condición ontológica de la ética. Pero la ética es la forma reflexiva que toma libertad” (Foucault, 1994, p. 260). La primera libertad instaurada en el resguardo de la tradición del parto mediante el acompañamiento de una partera que continúa la tradición de su familia materna, una decisión de vida con la que se conecta para traer nuevas vidas al mundo en contraposición al mandato institucional del parto atendido en hospital donde se induce, la mayoría de veces, a violencias obstétricas subyugadas por una política de parto rápido a través de la cesárea casi como opción obligada. O la libertad de Neyda que en medio de la guerra caminaba entre las trochas para llegar a Carmen de Bolívar, el municipio más próximo de su vivienda exponiendo su cuerpo a los peligros de la muerte y la desaparición en una región donde existió una de las masacres más crueles en febrero

de 2000 a manos de paramilitares en Ovejas, Canutal y Canutalito. Libertades que se dan en medio del riesgo: de un lado, la práctica de la partería tradicional ha sido discriminada y rechazada por los protocolos médicos occidentales que la relegan al olvido; y de otro lado, caminar por los territorios que han sido territorializados por la guerra. Así, “se trata de hacer de la propia vida una obra de arte, de liberarse del pegajoso contagio que secretan unas estructuras sociales en las que rige la ley del sálvese quien pueda” (Sossa, 2010, p. 36).

En ese cuidado de sí, existe la posibilidad de cuidar de los otros, ampliar la reflexión individual para articularla con las de las otras. Afirma Pagni que “no es por el hecho de aprender a cuidar de los otros que estos sujetos establecen sus conexiones con la ética, sino que es justamente porque ellos cuidan de sí mismos” (2012, p. 3). En el documental **Sara, Neyda, Tomasa y las otras**, las mujeres en sus relatos no narran solamente el horror de la guerra, sus traumas, sus esquilas incrustadas por la violencia directa sino narran los ejercicios de resistencia, de lucha, de reinvencción de otros cuerpos con otras fuerzas que las hace desplegarse en la sintonía de la vida y la dignidad. Existe un relato de dignificación y resignificación de las vidas, donde los actores o agentes deben tener la capacidad para entender lo que hacen en cuanto lo hacen porque “las capacidades reflexivas del actor humano están cubiertas de una manera continua en el flujo de la conducta cotidiana, en los contextos de la actividad social” (Giddens, 1989, p. XVIII)

En **Polifonías**, un documental realizado por un grupo de mujeres afrodescendientes jóvenes que pertenecen a la misma comunidad, han generado un proceso narrativo desde la comunicación y lo audiovisual para construir la memoria de sus comunidades víctimas de la guerra en el Norte del Cauca. Se trata de una autorrepresentación donde Las Renacientes, como se hacen llamar, discuten el proceso creativo: qué mostrar, a quiénes mostrar y para qué mostrar. Ellas se incorporan en las narrativas y acompañan la narración de las mayores para plasmar las memorias de sus tradiciones ancestrales en un territorio que padece las múltiples violencias de la guerra, el extractivismo, la minería y la siembra de coca. Allí el cuidado de sí es ético en sí mismo, ya que implica relaciones complejas con los otros, “en la medida que el *ethos* de la libertad es también una manera de cuidar de los otros; (...) El *ethos* implica también una relación hacia el cuidado de los otros, en la medida que el cuidado de sí se vuelve capaz de ocupar, en la ciudad, en la comunidad o en las relaciones interindividuales, el lugar que conviene” (Foucault, 1994, p. 263).

Uno. tres. La enunciación política

Uno de los intereses de esta investigación es indagar también por los lugares de enunciación política donde se paran las documentalistas. Más allá de reconocer su oficio y las características técnicas de la obra como tal, nos interesa reconocer el lugar de las mujeres representando a otras mujeres víctimas de la guerra, las formas en las que la potencia de su *self* se desdobra o condiciona para construir un lugar de enunciación, sea el que sea. Ya que tenemos en cuenta que construir las memorias de la guerra desde esta visualidad pasa por entramados del contexto político y las dimensiones de posibilidad de decir algo en una realidad específica. Nos referimos a las demandas de contingencia y especificidad de los contextos que rechazan los esencialismos y universalidades en función de descolonizar el pensamiento.

Si bien, el cine usa en su narrativa estrategias que le permiten universalizar sus historias, estas son puestas en contextos que permiten anclarlas a temporalidades y territorios, pero la caracterización del personaje tiene componentes universalizantes, muchos de ellos atravesados por la emoción, están dados en el arte de los documentales **Amnesia**, al usar el teatro como un lugar de la narrativa global del dolor con el grupo de teatro Varasanta en Bogotá que son obras más evocadoras que realistas y fotografías de Jesús Abad Colorado; **Sara, Neyda, Tomasa y las otras**, al usar pinturas de Fernando Botero que narran eventos particulares de la guerra y las de Pedro Alcántara Herrán, pintor colombiano con obras entre 1988 y 1989; **Pájaros de frontera, aves de ningún lugar**, al incorporar el proceso de producción de obras en carboncillo y murales de Felipe, pintor y víctima de la guerra, quien se incorporó directamente en la narrativa del proyecto documental con obras que acompañan la distribución del documental en exposiciones, una de ellas en Bilbao, España. Mónica Moya, su directora cuenta que

Él siempre lleva su blog de dibujo, su cuadernito, él es una persona que está escuchando mientras que yo estoy haciendo entrevistas o simplemente conversando con las personas mientras almorzamos. Es una persona que siempre está ahí boceteando, dibujando, haciendo sus notas a manera de dibujo, no notas escritas, ni en registro, sino como el que lleva un cuaderno, con esas exploraciones, entonces siempre está acompañando eso, como interiorizando y asimilando esas historias que luego quedan plasmadas en cuadros, como te digo en óleo sobre lienzo normalmente, que es

la técnica que él usa. Aunque hay muchas técnicas que ha usado, pero en este caso sí le propusimos grabar el proceso del dibujo para que sea una animación *stop motion*, eso sí fue propuesta mía más no el contenido de lo que esa animación iba a llevar.

La universalidad que sirve en la narrativa como aires, pequeños respiros que nos permiten conectar la tragedia realista con la poética, también nos conecta con la acción política de las documentalistas que discurre en la reflexividad de monitorear la acción continua, que depende de la racionalidad inherente (Giddens, 1989) para encontrar un lugar desde el cual hablar como agentes disruptivos que entienden que volver siempre será un buen comienzo para reencontrar formas de la mirada. María Libertad Márquez afirma que **Mujeres tras la huella de la memoria** le trajo varias discusiones donde sentó su posición como feminista y activista desde el arte:

Para mí hacer este documental significó bastante emocionalmente, tuve que tomar distancia de este tema durante un tiempo y luego volví. Uno vuelve a los temas que le importan, y te voy a contar una cosa, esto en cuanto a la comunidad y a los realizadores. Pero en cuánto al público tú no te imaginas, nosotros tuvimos varias presentaciones en diferentes escenarios académicos y no académicos, tuvo una resonancia importante, y no imaginas la molestia de la gente porque fuera un documental. No sé si era una molestia, pero siempre era un debate del documental contando la historia de las mujeres, o sea siempre había hombres en las salas de cine que estaban preguntándose por qué habíamos decidido hacer un documental contando la historia de las mujeres y éramos realizadoras mujeres. Entonces siempre había una discusión, era impresionante. Yo siempre les preguntaba, “si hubiera sido contada desde las voces de los hombres, entonces no estaríamos teniendo esta discusión, ¿por supuesto que no, por supuesto que no hubiéramos tenido esta discusión!”, pero siempre la generó, y preguntaban “pero por qué, pero por qué tomaron esta decisión, pero por qué solamente, no les parece que dejaron a la mitad de la población por fuera”, no les incomoda, o sea siempre, siempre generó esto con el público, el público entre los hombres y las mujeres.

Pareciera reiterativo que no solo el lugar de la lucha discursiva se daba en la propia narrativa del documental sino fuera de él, en tanto era interpretado, interrogado y sentido por sus observadores. Allí, el componente detonante de

la obra era por sus representaciones, la memoria, las condensaciones de las decisiones estéticas que abarcan también un tipo de confrontación en la escena. Victoria Solano ya tenía interiorizada este tipo de lucha discursiva a partir de la divulgación de su primera película **9.70**, esta vez se había preparado con una investigación exhaustiva sobre los páramos que la respaldaba, en sus palabras afirma:

Lo que yo hice fue consultar leyes, todas las propuestas de leyes que había sobre páramos, entender quién las había escrito, cómo las habían escrito, entrevisté a los escritores de la ley, entrevisté a la Viceministra de Medio Ambiente, entrevisté al Instituto Humboldt que estaba haciendo la delimitación en ese momento, entrevisté a biólogos, entrevisté a ecologistas. Entonces es algo que no sale en el documental, pero sí hay una base de investigación muy grande que ha permitido que el documental primero se sostenga narrativamente, que me permitió a mí también definir cómo, cuándo y dónde prender la cámara, porque yo sabía que significaba una carta de la CAR, por ejemplo sabía qué significaba que vinieran a tomarles fotos, empezar a entender muy rápidamente lo que estaba pasando. (...) Fue la investigación que a mí me permitía caminar tranquila y en un punto también ponerle cuerpo a la película, porque cuando la película sale y dice que los páramos no son así, yo no tengo ninguna clase de miedo y duda porque conozco muy bien el tema de páramos; y de hecho, la película tuvo conversatorios, por ejemplo con el director de CorpoBoyacá. Entonces, era una facilitadora entre los líderes de páramos de Boyacá y CorpoBoyacá, cuando él decía algo yo estaba completamente capacitada para decirles “perdóname, pero hay unas cosas que no estás teniendo en cuenta”, entonces ¿qué me permite a mí esa investigación? acompañar la película y llevarla de la mano incluso en la distribución.

Lo político, en este sentido, es acentuar el lugar desde donde se habla, para quiénes se habla, en dónde se habla, con quiénes se habla, con qué y cómo se habla, elementos que configuran una práctica teórico-política que se funda en la construcción de una narración de la realidad, que en términos de Antonio Gramsci se trata de una “supremacía de lo político” o de la “contingencia”; que, en últimas, obedece a la articulación en el devenir histórico de un sujeto que huye a la reproducción de las fórmulas retóricas del eurocentrismo y la hiperestructura. Stuart Hall, en ese mismo sentido, defiende la urgencia teórico-política intergable de un “marxismo complejo” para volver a pensar en una perspectiva di-

ferente a la historicista del marxismo europeo y poner como discurso la lucha de las clases en un contexto histórico marcado por los movimientos civiles descolonizados, donde se trata no solo de la lucha epistemológica sino de las relaciones de estructura y superestructura para pensar las cuestiones relacionadas con el colonialismo, la raza y el racismo como lugares de apuestas políticas.⁵

Así las cosas, pensar la memoria visual de este país a partir de mujeres documentalistas, en escenarios donde han transitado mayormente las narrativas de hombres, es un contrapunto de la narrativa hegemónica que irrumpe los modelos colonialistas dominantes y que, a su vez, coloca a las mujeres, en este caso a María Libertad y Victoria como sujetos que han accionado un devenir histórico entre sus vidas, sus narrativas y sus apuestas creativas y de vida. Dicha irrupción guarda una relación con personajes lideresas seleccionadas en sus documentales como la señora Noemí, “que ayudó y negoció en medio de esta situación tan difícil para que no asesinaran a una persona, a otra, era como otra mirada”, afirma María Libertad. También Rosa, hija de líderes sociales, madre y lideresa campesina cundiboyacense que estaba en los páramos a sus 56 años, y que seis años después de grabada la película es referente porque su vocación es de lideresa. Virgelina, militante que hace procesos de formación y empoderamiento político desde las telas; Daira militante que se reconoce como una cantante, como una cantadora que encuentran el canto una herramienta política; y Luz Aída, una lideresa de Nariño que llegó en situación de desplazamiento a Bogotá, en la Localidad Rafael Uribe Uribe y organizó algo parecido a la plaza España con otras mujeres para vender ropa usada, porque empezó cantando en las calles alabados desde su nostalgia de no poder estar en Barbaçoas, y terminaron dándole ropa, todas lideresas de **Por qué cantan las aves**.

O mujeres de diferentes etnias indígenas que aparecen en el documental **Sabedoras de muchas lunas** donde relatan desde sus territorios las luchas políticas por el reconocimiento cultural, la salvaguarda de sus costumbres ancestrales, el cuidado comunitario, el empoderamiento político de las mujeres y sus procesos de capacitación. Resulta interesante que este es el único documental donde los testimonios de las niñas afectadas por la explotación minera y la absorción cultural en La Guajira son tomados en cuenta, apareciendo como personajes afectados y siendo reflexivas de los impactos en su corporalidad. La articula-

5 Afirma Rita Segato que a “pesar de que la colonialidad es una matriz que ordena jerárquicamente el mundo de forma estable, esta matriz tiene una historia interna: hay, por ejemplo, no solo una historia que instala la episteme de la colonialidad del poder y la raza como clasificador, sino también una historia de la raza dentro de esa episteme, y hay también una historia de las relaciones de género dentro mismo del cristal del patriarcado (Segato 2011, p. 9).

ción entre el testimonio de mujeres indígenas, capacitadoras participantes de la asamblea y las fotografías de archivo dejan ver un proceso de participación activo de las mujeres tensionado por el poco aire de los encuadres entrelazados que permite comprender un relato de conjunto y solidario, donde la acumulación de imágenes con acciones de cuidado y crianza simultáneas a la participación política tiene un impacto sólido de lo comunitario. Así, la pieza en general habla de un entendimiento del movimiento de la mujer indígena comprensivo con respecto a las violencias del estado (heteropatriarcal) y cómo resistir contra eso tanto fuera como dentro de la comunidad.

Jean Rancière, profuso pensador francés del arte y la política, afirma que para la ruptura del orden de la dominación y la igualdad en las prácticas de los sujetos es necesario reacomodar los lugares de los elementos, permitiendo los órdenes de habla, goce y visibilidad que den lugar la “cuenta de la parte sin parte” (1996) que define la política como la capacidad de incorporar sectores invisibles al orden dominante. Así, el arte sería político cuando irrumpe la distribución de lo sensible configurando otras experiencias sensoriales (Rancière, 2002). Y dicho reparto de lo sensible se organiza de acuerdo a lugares, espacios y tiempos que incluye, pero también excluye. Esta definición ha renovado el concepto de estética y espacio, al ser relevante como medio de circulación de las prácticas artísticas. Conceptualización compartida por Chantal Mouffe (2014) y Nelly Richard (2005; 2011).

De este modo, podríamos afirmar que todos los 18 documentales abonan a la ruptura del orden de la dominación dada en la representación de los sujetos que históricamente han sido invisibilizados, contribuyendo así a un encadenamiento de historias que resguardan un tipo de memoria visual de la guerra. Sin embargo, sus estéticas, no en todos los casos, irrumpen la distribución de lo sensible para configurar otras experiencias sensoriales, o lo hacen de manera diferencial, lo que también es interesante. Resalto los documentales cuyas narrativas tensionan las ideas de verdad, realidad y fantasmagoría en un relato documental, y procuran que las imágenes sean lo que ellas quieren ser sin ningún tipo de reduccionismo de ellas mismas o acoplamiento hacia el deseo del deber ser, más que a lo que se desea ser. El documental **Nuestro canto a la guerra** es una expresión abierta que danza con el juego de la imaginación de un teléfono roto que va armando historias entre lo documental y la ficción de manera ecléctica, Juanita Onzaga afirma que:

Yo escribí un manifiesto justo después del lanzamiento de **Nuestro canto a la guerra**, que es un manifiesto híbrido. Yo creé el manifiesto por esa mis-

ma pregunta, porque digamos que para mí el cine, todo el mecanismo de escritura de puesta en escena, de dirección, no tienen ninguna diferencia. Si hago una escena, si pienso un corto o como el que estoy acabando ahora que es una ciencia ficción postapocalíptica, no es documental, pero sí es documental, que no es ficción, pero sí es ficción. Entonces como que a mí me gusta mezclar, no me gusta dividir, o hacer una división porque me parece que es en esta línea donde uno deja que una idea sea libre, donde la idea es libre, es feliz y se encuentra a sí misma, nunca digo es que tienen que ser 100 % ficción ¡no!, entonces como que mi cerebro no funciona y eso me corta libertades formales y libertades puestas en escena, y para ciertas escenas va a ser *chêvere* tenerlas, digamos que son docuficciones o son cortometrajes híbridos.

O la idea del documental **Verde manzana** que grabó la historia de Sandra, una mujer del EPL en la cárcel El buen pastor en Bogotá, mediante cinco llamadas telefónicas cada una de una hora donde narraba su vida cronológicamente: infancia, adolescencia, juventud, vida adulta como madre. Nos cuenta Ana María Ferro, su directora, que Sandra es un alias que resguarda la identidad de la protagonista y donde se acudió a recursos como actrices, voz en *off*, grabación de rostros de diversas mujeres

Todo se grabó por teléfono, las grabaciones que yo tenía eran paupérrimas, de un nivel muy bajo, entonces lo que decidimos fue conseguir una chica, una actriz que hiciera la voz de ella, se hizo un entrenamiento previo de 3, 4 horas para saber cómo era la voz de ella y que ya conociera el texto para que se identificara y ahí supiera cómo hablaba ella. Escogimos lo más importante, la entrevista se traspasó tal y como ella me lo decía y escogimos lo más importante, lo que me parecía que podía ser trascendental para el producto. Como no teníamos la imagen de Sandra, y como para mí era importante mostrar el cuerpo desnudo de esta mujer, pues también se contrató una actriz, ella se dejó grabar totalmente desnuda. El capítulo de animación que también fue un proceso de pensar qué es la infancia y cómo podemos contemplar esa infancia, cómo contemplar mi infancia que nadie conoce y que siempre nos han dibujado, que cómo es ser infantil o es un niño de animación, entonces pues fue de esa manera y el *collage*, que es lo último, llegó también porque yo sentía que uno tenía que identificarse como mujer, una con la otra, sin importar el rostro, el rostro de alguna manera pues es cualquiera si lo miramos siguen llegando rostros de mujeres.

Entonces será cómo es que sigue siendo una mujer de la que se está hablando y que de alguna manera nos identificamos todas, nos identificamos en nuestros rostros, en esas miradas, en esas violencias, porque no es arbitrario que estés como colombiana y tengas una identificación, no es un tener, pero ese proceso sí se da mucho acá, que uno no identifica por estar en las ciudades del interior, pierde mucho de vista de todo lo que pasa.

Ana María revela, “Yo siento que está al margen del género, es una de las cuestiones que yo también me preguntaba hace mucho tiempo” Pareciera en ese sentido que **Verde manzana** es una conjunción de varias narrativas que están menos en el fuero del documental que presenta una figurabilidad de la realidad y se parece más a narrativas argumentales que se inspiran en las historias de la vida cotidiana. El reto, en este caso, es que hay más de la narrativa de la documentalista que de la construcción visual que puede dar la realidad, lo que tensiona la idea de imaginación y los referentes intelectuales, cotidianos, culturales y políticos del personaje que emanaron de solo su voz, un relato que posiblemente también pudo pasar por las lógicas de la simulación de otras narrativas, tal vez las mediáticas o las narraciones del teléfono roto al que aducía Juanita Onzaga.

De otro lado, está la idea de fantasmagoría que se presenta en el documental **Salve Quibdó** de Elizabeth Otálvaro, Laura Alcaraz, Laura Ospina y Pablo Castro, quienes empezaron este trabajo como un juego, un acto de rebeldía, un experimento de adolescentes de tres estudiantes de periodismo y comunicación audiovisual que contradecía las lógicas rápidas del consumo de los cortos documentales. Se trató de un trabajo de campo que apoyaba la investigación de un profesor de la Universidad de Antioquia en el tema de la antropología de la muerte para lo que se realizaron entrevistas en Quibdó. Afirmo Elizabeth Otálvaro, una de las codirectoras, que “las entrevistas eran larguísimas, nosotros no entrevistamos solo estas dos mujeres, al final las seleccionamos, porque justamente hablaban de esos polos opuestos de la muerte natural y la muerte de la guerra. Nosotros entrevistamos cerca de otras tres mujeres”. Las entrevistas fueron transcritas, analizadas y tres años después editadas solo usando la voz de las mujeres y las imágenes del territorio. Las decisiones del juego de la fantasmagoría, entendida como las imágenes engañosas que enmascaran las relaciones de producción y las estructuras de dominio de la sociedad, se basan en imágenes “desiderativas y en ellas la colectividad intenta tanto superar como transfigurar engañosamente la imperfección del producto social así como las carencias del orden social de la producción” (Benjamin, 1984, p. 35) que en este caso obedecen

a la idea de la muerte como lugar que está en el ambiente de lo cotidiano, que no vemos, no aceptamos, está pero pareciera que no. Elizabeth cuenta:

¿Cómo no las ponemos en peligro? eso fue una primera fase en las historias de conflictos que son más claras, eso se fue transformando, y cada vez se iban mirando los detalles del conflicto y hacíamos más énfasis en la muerte, pero ya habíamos tomado la decisión de darle centralidad al territorio, el espacio físico nos había impactado y no solo a Pablo, nosotras ya habíamos ido, ya habíamos conocido y nos había impactado y tenía, de alguna manera, el registro de la muerte también. Entonces era una suerte de combinar, de combinación entre lo que el espacio nos decía, con sus cosas de alguna manera. Ellas sí son invisibles, por qué esos rostros no aparecen, nos parecía que también eran como la historia de muchos, no era la historia de Fabiola, no era la historia de Mariana, era la historia de Quibdó. Era la historia de la mitad de las mamás de Quibdó, entonces también ahí fue ¿de qué manera los personalizamos? la decisión fue de qué manera no mostrar la historia de estas dos mujeres, sino la historia de las mamás que pierden a sus hijos, ¿cierto? Entonces mira que los detalles, cómo mueve cada una la historia de vida, como tal no es el centro del documental, no es la historia de vida del chico que se fue a trabajar a Urabá, por qué lo hizo, cuándo lo hizo, esos detalles no aparecen, sino simplemente, cómo vivieron la muerte, cómo vivieron y celebraron de una muerte natural y de una muerte obligada por el conflicto. Yo creo que esa fue la decisión, cómo hacemos que esta historia sea un poco más universal y cómo le damos importancia a lo que vimos en el espacio que nos parece que habla de la muerte también y nos parece que habla de un lugar aporreado, de un lugar alegre pero aporreado. Eso fue lo que más nos impactó, de entender cómo vivían la muerte, nos tocaron las procesiones mortuorias, que eran realmente fiestas, bailes, como caminando sobre la muerte y eso nos parecía que nos decía algo del espacio.

Se tensiona aquí la idea de la imagen en el estatuto de la verdad y la documentalidad que debe ser fiel a la realidad, cuando esta pasa por las lógicas, ya no de la objetividad sino de la subjetividad. Proceso en el que se suman componentes de la mirada, de las sensaciones, de las emociones, de la incorporación de la experiencia de quien mira. Y la primera que mira determinada realidad, para este caso es la documentalista que, en principio, es una intérprete, una mediadora, pues como bien lo afirma Vilém Flusser, “las imágenes son el resultado

de la abstracción específica: la imaginación” (1985). Y la imaginación es aquella capacidad de codificar fenómenos sociales, de hacer y descifrar imágenes. Y en ese ejercicio de imaginación el ojo vaguea por la imagen para encontrar las relaciones de tiempo y espacio; lo que permite contemplar relaciones que se tornan circulares, unas pueden ir antes y otras después, así “el tiempo proyectado por la mirada sobre la imagen es el eterno retorno. La mirada desincroniza la sincronidad imaginística por ciclos” (Flusser, 1985, p. 7). Es así como las imágenes producidas por la técnica de un aparato, es decir representadas, están ahí para emancipar a la sociedad de la necesidad de pensar conceptualmente. Entonces las imágenes técnicas tienen la función de sustituir la conciencia histórica por una conciencia mágica. En definitiva, se trata de sustituir la capacidad de pensamiento crítico basado en lo conceptual por una capacidad imaginativa que se sustenta en la obviedad. Obviedad que es trascendida por las imágenes y sonidos que componen estos tres documentales, huyen de lugares de la representación figurativa para entablar relaciones más *imaginales*, más del ámbito del deseo de contar lo que “yo sentí”, “lo que yo creo”, “como yo me lo imagino”.



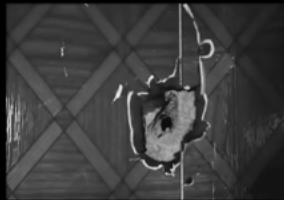


Dos. Territorios polifónicos

*El espacio es la sociedad.
(Santos, 2002)*









This church, our refuge.

Of a night and day
filled with bullets and fear.





COPIA JAMBALO









Territorios polifónicos

Colombia ha padecido a lo largo de la historia una gran enfermedad: tener territorios ricos en biodiversidad que la han puesto como lugar de disputa. Estas zonas han sido colonizadas por el Estado, por la guerra, por las empresas, por el capitalismo, por el narcotráfico, por los terratenientes, por las comunidades, produciendo expropiaciones sistemáticas y modulación en su uso. Su riqueza ha sido su gran defecto. Allí, las formas de imposición del poder, control, rutinas y estrategias de estar en lo cotidiano son recodificadas constantemente, transformando los significados de los territorios que, muchas veces conviven en paralelo. Una suerte de multiterritorialidad que se presenta como una “territorialización compleja, en red y con fuertes connotaciones rizomáticas, es decir no jerárquicas” (Haesbaert, 2004, p. 343), donde está implícita “la posibilidad de acceder o conectar diversos territorios dados por una movilidad concreta en el sentido físico o virtual” (Haesbaert, 2004, pp. 243-244). Hablamos entonces de cuatro tipos de territorialidad que resignifican el espacio, el uso, los objetos y la acción de los sujetos que marcan el territorio: territorialidad por la guerra, territorialidad por las empresas neoliberales, territorialidad por el Estado y territorialidad por el movimiento social.

Aunque en 2016 se firmó el acuerdo de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2018) y el secretariado guerrilleros de las FARC, desde el inicio de su primer mandato la clase dominante se esforzó por generar la ilusión de que los conflictos sociales se habían resuelto, por ello la retórica discursiva del *posconflicto* difundida rápidamente desde el 2013, cuando apenas se estaba en la negociación con las FARC. Un afán por instaurar un fin como simulacro de paz. Acuerdo antecedido por negociaciones tanto en los diálogos en la Uribe (1984), en Tlaxcala (1992) y en San Vicente del Caguana (1999). Pero aún así, la guerra continúa, existen grupos disidentes de las FARC que no estuvieron de acuerdo con la desmovilización y la firma de los acuerdos y se reorganizaron en bandas para controlar el negocio de las drogas, ya sea por el microtráfico en las ciudades intermedias y pueblos o por la producción de cocaína que es llevada a mercados internacionales. Poner en acción las estrategias para cumplir los acuerdos plasmados en el documento⁶ quedó en el limbo durante el gobierno de Iván Duque (2018-2022), representante de la derecha del país a través del partido Centro

6 El proceso de Acuerdo contempla seis puntos: 1) Política de desarrollo agrario integral, 2) Participación política, 3) Fin del conflicto, 4) Solución al problema de drogas ilícitas, 5) Reparación de las víctimas: Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición (SIVJRNR) y 6) Implementación, verificación y refrendación.

Democrático, quienes apoyaron la opción del No en el plebiscito del 2016.⁷ Esta disparidad ha llevado a que uno de los efectos de la liberación de los territorios por las FARC sea que están siendo disputados por las guerrillas,⁸ disidencias de las FARC, paramilitares, narcotráfico y agentes del Estado cuyo objetivo es controlar los cultivos de hoja de coca y las rutas del narcotráfico, que ha llevado al aumento de asesinatos selectivos de excombatientes, líderes y lideresas sociales de estos territorios, colocándolos de nuevo frente a un recrudecimiento de la guerra.

Recordemos que uno de los orígenes de la guerra ha sido la profunda desigualdad, la ausencia de una política de tierras, la falta de oportunidades en mecanismos disciplinarios que garanticen la conflictividad y legitimidad del Estado (Zubiría, 2015, p. 235), generando la exclusión de derechos fundamentales —a la vida, al trabajo, a la educación, a la salud, a la libre circulación—, presionando de manera violenta a la población civil que ha sido seriamente afectada (Pecaut, 2001, p. 147). Estos mecanismos funcionan como estrategia de perpetuación de la escasez que, según Foucault (2009), se convierte en dispositivo de seguridad y control ejercido desde el centro como disciplina centripeta que enmarca y encierra el territorio y concentra el poder para controlarlo. Y es en este sentido que “la escasez como flagelo desaparece, pero la penuria que hace morir a los individuos no sólo no desaparece, sino que no debe desaparecer” (Foucault, 2009, p. 63), pues se torna necesaria para mantener el sistema.

Pareciera que la idea de la guerra ejercida directamente sobre los cuerpos, se cuece mejor cuando tiene un arraigo en el ejercicio del imaginario de nación. En el imaginar a los otros como distantes y en la extrañeza de “no es mi familia”, pero aún así hago parte de la comunidad imaginada que designa Benedict Anderson (1993):

como la construcción social de una nación imaginada por las personas que se perciben así mismas como parte de un grupo. Idea que ha venido de la mano de un proyecto político estatal que busca mantener el orden societal de las élites, en tanto existe “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. [Que] Es imaginada porque aún los

7 El plebiscito para reafirmar el Acuerdo fue una propuesta del presidente Juan Manuel Santos para que la ciudadanía blindara lo acordado a partir de la pregunta: ¿apoya el Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera? realizado el 2 de octubre de 2016 con 6.377.482 para el Sí (49,78 %) y con 6.431.376 para el No (50,21 %). Ante la pérdida se promovió la estrategia Gran Diálogo Nacional, para realizar mejoras al documento del Acuerdo entre el 4 y 14 de noviembre en La Habana. El 24 de noviembre se firmó el Acuerdo final en el Teatro Colón de Bogotá.

8 Actualmente, el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y el Ejército Popular de Liberación (EPL)

miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas” (Butler, 2009, p. 21).

Desde aquí queremos entender que este análisis sobre el territorio a partir de los 18 documentales también es una multiterritorialidad de interpretaciones que se conectan, separan y dispersan de manera paralela y en sentidos que parecieran contrarios. Para ello se han identificado cuatro tipos de territorios: territorio productivo, territorio panóptico, territorio fantasmagórico y territorio ágora. Todos ellos convergen y se extrapolan en una suerte de detonación que nos hace ir y venir en las imágenes, por ello su polifonía, del griego *polyphonia*, la variedad de tonos simultáneos que, en su unidad expresan la singularidad, pero que en su conjunto forman un todo armónico. Esta, entonces, es la muestra de esa polifonía de territorios que suenan, se conectan, se contradicen, se expulsan.

Dos. uno. Territorio productivo

El territorio se ha convertido en un concepto complejo de entender, en tanto que se relaciona con región y espacio, entendidos según Gustavo Montañez y Ovidio Delgado (1998) como un sistema de objetos y acciones de la vida social que abre espacios para la socialización, uno depende del otro y centran su interés en las relaciones sociales que se dan en los espacios compartidos en donde Montañez y Delgado afirman que estos tres conceptos se convierten en espacio/poder/saber. Los autores hablan de la territorialidad y desterritorialización. La primera como un espacio que se apropia y se le da sentido, generando de esta forma símbolos, costumbres, identidad y afectividad espacial en un grupo de personas. Por su parte, la desterritorialización es la pérdida del territorio a causa de conflictos de poder entre diferentes agentes territoriales (Montañez, Delgado, 1998). Así se evidencia en la fuerza que se distribuye de manera inequitativa en los documentales **Sumercé** y **Bajo fuego**, donde la minga y la organización social son vetadas y reducidas por la confrontación directa de los Escuadrones Móviles Antidisturbios de la Policía Nacional de Colombia (ESMAD) que irrumpen sus territorios, sus casas, sus fincas para mostrar la eficacia de su fuerza, validada por la soberanía jurídica que la coloca como condición de existencia de la urbanidad (Domat, 1829, citado por Foucault, 2009), donde se confirma que la policía, en términos foucaultianos, consiste en “el ejercicio soberano del poder real sobre los individuos que son sus súbditos” (Foucault, 2009a, p. 388) y se revela como gubernamentalidad directa del soberano. O cuando, en **La sinfónica de los Andes**, la comunidad indígena infantil es reducida a meros objetos de la

guerra al ser centro de un ataque entre la guerrilla y el ejército, no solo arriesgando la vida de niños, niñas, profesores y profesoras, sino evidenciando que la disputa no es entre los bandos sino contra la población en sí. Lo que pareciera que visibiliza esa escena es la proximidad con el objetivo de la guerra: estar al margen de la ley en una contradicción continua, ambigua, retórica, descentrada de lo que debería ser el respeto por la vida. En este sentido, el margen de la ley no es la institucionalidad de los grupos sino el traslapar las fronteras de lo legal/ilegal de manera constante apoyados en el artificio de la defensa del territorio, de un lado nacionalista o del otro comunitarista.

El valor que genera el territorio en los procesos de identidad y desarrollo en los grupos o etnias, se debe a los grandes beneficios que trae la tierra, esto refiriéndose a la capacidad que tiene de generar vivienda y alimento, necesidades básicas en el ser humano que son aprovechadas para construir territorio y comunidad. Así lo enfatiza Friedrich Ratzel (1987) en su texto *El territorio, la sociedad y el Estado*, en torno a la gran cantidad de necesidades del ser humano que la tierra cubre. Sin embargo, es importante aclarar que cuando se habla de territorio allí se incluye a la familia, al Estado y al progreso. La familia y el territorio, se consideran como un proceso de creación y expansión familiar en un territorio donde se empieza a formar lo que es un Estado. Una segunda relación se ve entre el territorio y Estado, donde al expandir las familias se conforman clanes y tribus que luego pasan a ser el Estado y este depende de lo que brinda la tierra para su sostenimiento. Finalmente se encuentra el territorio y el progreso relacionado con el crecimiento poblacional y la necesidad de generar ingresos en su territorio. El incremento de ganancias en la tierra se vuelve esencial, formar Estados e ir aumentando su índice poblacional y su agricultura son índices que hacen que el territorio empiece un progreso junto con sus habitantes. Características y contradicciones presentes en las acciones de Rosa, la lideresa campesina en Boyacá, que de un lado lucha por la defensa de los territorios ancestrales del campo, pero al mismo tiempo siembra papa en el páramo, junto a sus hijos, para la manutención de su familia. O la tenencia de vacas de don Eduardo en el páramo que habita en Boyacá al contradecir la idea del resguardo de la flora, aunque sus vacas tienen nombres propios, no son muchas y se gana la vida con su leche, también es cierto que el solo hecho de tenerlas refuta su propio discurso político en la defensa de los páramos como lugares de salvaguarda, pues lo latente es la erosión del suelo, la eliminación de especies nativas y la contaminación de fuentes hídricas. Los dos protagonistas de **Sumercé**, su directora afirma que en este caso:

Documentar es mostrar con absoluto respeto una cultura, sin estigmas, ni siquiera cortes de tipo. **Sumercé** tiene una posición política donde los personajes tienen una identidad, tienen una voz, donde son sujetos activos y lo paradójico es que eso se da a través de mostrar sus contradicciones, mostrar a don Eduardo teniendo vacas en un páramo, al líder que protege los páramos y que hace cincuenta años es reconocido como el protector de los páramos pero vive de la leche de las vacas en el páramo que él protege.

Ambivalencia presente en la siembra de coca como un producto que permite la creación y la expansión familiar en un territorio, del cual es posible fundamentar la esperanza de mejores condiciones de vida para las niñas de Sandra o los hijos de Briceida. Dos mujeres que se disputan su lugar como madres, esposas, campesinas y cocaleras, que con su trabajo luchan por ahuyentar la frontera de la escasez. En esta práctica, como se observa en el documental **Bajo fuego** la resistencia no está encaminada a contradecir el Estado en procura de la riqueza, sino en términos de mejorar la calidad de vida en un territorio que les ha pertenecido, donde se hace necesario la confrontación por defensa a una lucha contra la penuria de la debilidad de los cuerpos enfermos y el debilitamiento de una familia. Afirma Irene, su directora que,

nosotros teníamos muy claro que lo que necesitábamos, era que quien viera el documental terminara con una conclusión clara respecto a por qué los cocaleros siembran su coca y los identificaran como víctimas y no victimarios, junto a la responsabilidad del gobierno que les sigue dando palo. Lo que sacamos no era necesario para llegar a esa conclusión, entonces a mí me gusta porque yo sí creo que explica la manera en que se hace el Estado en Colombia y la manera en que se hace la resistencia.

Por otro lado, al hablar que el territorio se presta como un espacio para el progreso, crecimiento y desarrollo, Arturo Escobar (2014) refiere un desarrollo y postdesarrollo que se empieza a vivir a medida que crece la población y que es buscado en su mayoría por países que aún no son parte del tercer mundo o *desarrollados*, no solo lo buscan los países sino, también población vulnerable y que de una u otra manera quiere progresar y conseguir una estabilidad económica y ser aceptados en otros espacios. En este sentido, obtener el desarrollo implica llegar a la modernidad, en donde se propone trabajar de la mano con la teoría del buen vivir y con la naturaleza, además contar con la participación de las nuevas generaciones (jóvenes). Una herramienta considerada por Escobar para llegar a un desarrollo es el diálogo, con la idea de que sirva para no perder las creencias y

costumbres a causa de la modernidad y el desarrollo. En esa práctica del buen vivir y la conexión con la madre naturaleza para construir el comunitarismo desde la horizontalidad es relevante la reconfiguración de un yo propio en la siembra, como lo realizan las mayores en el documental **Polifonías** y en **Sara, Neyda, Tomada y las otras**. Ellas se juntan para ir a sembrar su pancoger: yuca, plátano, mazorca, caña, entre otros alimentos que empiezan a aparecer, ya no solo como un producto para la canasta familiar en términos de seguridad alimentaria sino como parte del resultado de su ejercicio de resistencia. Se resiste a través de la acción de cultivar, sembrar semillas para retoñar como símbolo de continuación de la vida. Así, el alimento pasa a simbolizar la cadena de continuidad de la vida en la naturaleza. Lo que se siembra, en definitiva, es la vida misma que se resiste a desaparecer.

De la misma manera, en el texto *La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones* de Doreen Massey, se sugiere que ese desarrollo se consigue a partir de una relación espacio/espacialidad, en donde se entienden que estos son procesos de interrelación con el otro y el espacio, generando de esta forma identidades y multiplicidad de sentidos y saberes. Al comprender el espacio de esta forma, se habla de unas categorizaciones del territorio en términos de *avanzado, atrasado* o por *estratos* y que teóricamente se entendería como personas con diferencias geográficas que no han alcanzado el desarrollo que propone la sociedad avanzada: “esta organización del espacio en términos temporales es una manera de concebir la diferencia que es típica de muchas de las concepciones modernistas del mundo” (Massey, 1999, p. 116).

Al hablar del territorio y como este mejora condiciones de vida, aumenta el crecimiento poblacional y las capacidades de generar avances económicos en la sociedad, el territorio también refleja las injusticias, el desplazamiento, la desterritorialización como se mencionaba al inicio del texto, e inseguridades proporcionadas por agentes de poder en los territorios. Así lo considera Ulrich Oslender (2004; 2017), quien da a conocer el término “geografías del terror”, refiriéndose a conflictos de desterritorialización y desplazamiento forzado que viven a diario varias comunidades, tensiones que se dan a partir del control territorial de actores armados quienes desalojan a los habitantes de sus tierras, provocando migración en lugares cercanos o lejanos a su territorio, caracterizando en este sentido a las personas con desigualdades, con fragmentación de sus raíces, todo ocasionado por el conflicto armado, que Oslender lo introdujo al conflicto colombiano. Dicho control territorial se ha visto marcado por las trochas de los Montes de María que caminaron las mujeres organizadas de **Sara, Neyda, Tomasa y las otras**, o por la abuela Noemí que mediaba con los paramilitares

para que algunas personas no fueran asesinadas en El Placer, Putumayo, en **Mujeres tras la huella de la memoria**, o la única mujer del documental **Pájaros de frontera. Aves de ningún lugar**, quien se desterró de su vida para protegerse de los paramilitares que habían asesinado a su padre para apropiarse de sus tierras, y así pasar desapercibida en una casa en obra gris en San Cristóbal, la frontera entre Colombia y Venezuela donde vive sola y vende minutos a celular frente al único hospital de la región. En ese estado venezolano donde la mayoría de habitantes son colombianos, ella se depara en la frontera de ella misma en un lugar de paso para todos donde se muestra como una mujer en sobrevivencia, resignada, con los avatares de la cotidianidad y con la idea de no regresar, aunque la vida sea difícil donde está. Mónica Moya relata que,

Fue una decisión mía irme hacia Venezuela y Ecuador, mirando cifras y estadísticas, era hacia donde masivamente estaban saliendo los colombianos en ese momento, más allá de lo que tiene que ver con Europa, etcétera, que son fronteras. Entonces digamos que en ese momento y la situación era completamente inversa a la actual, en la que son los venezolanos quienes vienen para acá, masivamente había colombianos en Venezuela en esa época y había muchos, obviamente todo lo que es frontera con Cúcuta principalmente, que es donde se graba la película, pero también otros que salían por otras fronteras, la de La Guajira y otros lugares, pero en concreto y toda esa parte venezolana, en San Antonio, etcétera, está llenísima de colombianos y lo mismo hacia la zona del Ecuador que también hacía que hubiera un flujo y algunos motivos económicos o muchos otros motivos, de los que nosotros encontramos tenían que ver con lo político y de hecho desde que eran personas de diferentes regiones del país (...). Entonces quise irme a las dos fronteras, por hablar un poco de lo extensivo de los países también, de la cantidad de gente y ese flujo migratorio por estas razones y eso también acompañado de la decisión de que los rostros de los personajes no se vean, porque son tantos y han sido tantas y tantas magnitudes de la violencia que se han vuelto anónimas, son cifras o estadísticas, pero rara vez un Pepito Pérez, con nombre y apellido, era como jugar a esto. Esta persona está hablando pero al fin y al cabo no vemos su rostro y si lo tenemos no lo vamos a obligar, entonces también fue una decisión estética que estuvo ahí y que estaba ligada a estas dos cosas.

Ese territorio fronterizo se dibuja para ella como una oportunidad de sobrevivencia, vivir en el límite de la vida misma, pero vivir de alguna forma para

conservar la vida, así las ensoñaciones no sean relevantes. Lo cierto en este proceso es que sin territorio no hay cuerpo y sin cuerpo no hay territorio. Segato (2014) afirma que el territorio se forma a partir de la relación de los cuerpos en él “Por eso podemos decir que los cuerpos mismos son el paisaje y la referencia, como portadores de los signos que componen la heráldica que emblematiza la propia existencia de la red, de este territorio en rebaño y siempre en expansión y consolidación” (Segato, 2014, p. 351). Entendiendo también, que el cuerpo de la mujer es valioso en la construcción de territorio por su “por su afinidad arcaica con la dimensión territorial, es, aquí, el bastidor o tableta sobre el cual los signos de adhesión son inscriptos” (Segato, 2014, p. 351). Así, pareciera que esos territorios del terror no son solo estáticos ni obedecen solo a la lógica de la guerra directa ejercida en ellos, sino que esos territorios buscan ampliarse en relación con la potencia del miedo que los hace expansivos, fugaces, latentes en las imaginaciones de las personas que han experimentado las “geografías de terror”. Estos no serían comprensibles sin considerar a la geografía como la única disciplina para estudiar el cambio que se presenta en un territorio, comprender las múltiples causas del conflicto y sus afectados y definir estrategias para llegar a la paz (Flint, 2003). Se puede decir que mencionar el terror es una estrategia de dominación para quienes han sobrevivido a la guerra. Taussig (1984) lo nombra como cultura del miedo o del terror en donde afirma que:

Las culturas del terror están basadas en el silencio y alimentadas por él (...). Sin duda, el deseo del torturador es también prosaico: adquirir información, actuar de acuerdo con las estrategias económicas a gran escala elaboradas por los amos y las exigencias de la producción. Sin embargo, tal vez es más importante la necesidad de controlar a las poblaciones masivas mediante la elaboración cultural del miedo (citado en Oslender, 2017, p. 78).

Esa cultura del miedo ha hecho que las víctimas condenadas a estar en sus casas y territorios sean obligadas a participar en celebraciones de Navidad y fin de año, adornar las cuadras temáticamente con materiales reciclados, participar de fiestas haciendo como si las disfrutaran mientras lo que existía por detrás era la orden de paramilitares en El Placer que se mostraban condescendientes

Pero al mismo tiempo esa simpatía de los paramilitares que obligó a la población a divertirse en diciembre, o sea, a armar actividades deportivas, de Navidad y darle premios a la comunidad por hacer eso. Entonces ahí están esas imágenes que eran como muy chéveres de ver, imágenes también de ellos súper armados, de los muertos, en fin. Eso fue muy chévere en tér-

minos de poder documentar y contar esa historia con las limitaciones que teníamos en ese presente, poderla mostrar un poco con esa reconstrucción de la memoria que la misma comunidad había hecho.

Con lo expuesto anteriormente se puede dar a entender que se vive de la tierra, pero también se le teme a ella, a las inseguridades y conflictos que otros generan por conseguir atención del Estado. El territorio en ese sentido, es el espacio productivo donde se generan interacciones, donde se construye raíz, costumbres, símbolos, identidad, donde se crece y se pretende construir un mejor futuro y por qué no pensar en un desarrollo que beneficie a todos aquellos que hagan parte de la tierra que se comparte, un territorio en donde no se debería permitir el desplazamiento forzado, los ataques de grupos armados y la desagrupación de clanes y etnias.

Dos. dos. Territorio panóptico

Entendemos que dentro de la multiterritorialidad hay formas de marcar el territorio con otros usos que se derivan también del terror, pero en esta ocasión un tipo de terror que se dispersa a cuentagotas a manera de inoculación en los cuerpos donde es necesario introducir pequeñas dosis de ese miedo para hacer resistente los cuerpos a los excesos de ese mismo poder de control. Roberto Espósito, al cotejar las estrategias biopolíticas del Estado con las de la medicina y la salud pública, afirma que “la inmunización del cuerpo político funciona al introducir dentro de él una mínima cantidad de la misma sustancia patógena de la cual quiere protegerlo, y así bloquea y contradice su desarrollo natural” (2006, p. 75). Con lo cual podemos entender que el miedo con capacidad de autopropagación y que adquiere un impulso y una lógica para difundirse y crecer de manera incalculable, produce ambivalentemente un mecanismo de control de los cuerpos (Gordillo, 2014), que tensiona en este caso la idea de seguridad-inseguridad, protección-desprotección, acogimiento-abandono, propietario-inquilino de manera paralela y difusa.

En esa tensión de dualidades se crea **Villas del Progreso**, un documental que da cuenta de la vida de Luz Marina, una mujer afrodescendiente que abandona el Chocó a los quince años en búsqueda de un mejor futuro en Bogotá. Pasado un tiempo y ya con siete hijos, se ve en la necesidad de conseguir una casa propia y en una vivienda de interés social ubicada en Bosa encuentra lo que a primera vista puede parecer un acceso a cumplir el sueño de propietaria. La ambivalencia se da en el hecho de que los apartamentos del conjunto cerrado

Villas del Progreso se dan en modalidad de un arrendamiento dudoso. Explica Daniela, una de las directoras, que:

Se supone que estas viviendas de interés social son como producto de una obra caritativa del Colegio Anglo Americano, que se supone es un proyecto que busca ofrecer viviendas de interés social para familias que viven en situación extrema de pobreza, sobre todo para madres cabeza de hogar. Entonces, Luz Marina es una madre cabeza de familia y tenía varios hijos. Son una serie de conjuntos que quedan en la localidad de Bosa, en un barrio que irónicamente se llama Villas del Progreso, ahí salió el nombre del documental, y les dicen que si ellos pagan un arriendo, que es un arriendo mucho más barato y que no van a conseguir en ningún sitio, y que después de cumplir una serie de años pagando el apartamento ya va a ser suyo y les prometen como la seguridad de, y les dicen —esta casa va a ser de ustedes y ya no van a tener que pagar más arriendos—, les garantizan la seguridad de una vivienda por un valor que es mucho menor, que no podrían conseguir en otros sitios, esa pues es la gracia del proyecto, pero siempre les ponen miles de conflictos, miles de obstáculos, les alargan las cosas y al final como que difícilmente alguien se queda con una de esas casas, también siempre buscan maneras de echarlos de ahí.

En la idea de la promesa de ser propietaria *algún día*, Luz Marina se muestra apática, inconforme por las mentiras articuladas que les venden cada año cuando tienen las reuniones de la asamblea del conjunto donde se organizan las actividades de limpieza, se decide quién debe estar y quién no, se limita el uso de espacios comunes, se construye una idea de comunidad que al final pasa por las lógicas de autoritarismo, miedo y control. Una comunidad que poco tiene de horizontalidad y que tampoco promueve la unidad de lo que es común a todos y todas, pareciera, más bien que lo que se instala allí es el dominio de los cuerpos a través de la modulación del miedo. Miedo a perder lo invertido, a perder los sueños, a no tener un lugar para localizar los deseos, a perder el estatus de una propietaria en potencia. Miedo a ser expulsada nuevamente de lo que parece es su territorio conquistado. Le Breton afirma que ese miedo se instala en el tiempo y se diluye en una sucesión de momentos que se vinculan con él en formas diversas de intensidad y hacen cambiar las maneras de nombrarse, su razón de ser y se vuelve un discurso que encuentra sus razones en los valores de la comunidad (1999).

Pareciera, que el valor que los articula es el deseo de ser propietarios, entrar en el circuito del flujo material que los cataloga en el *tener*, lo que se corresponde con la idea del éxito propulsado por el capitalismo. Este deseo es una composición, es un proceso, es un afecto que indica la individualidad que no pasa por el principio de individuación y se yergue como una singularidad (*heccidad*). El deseo es acontecimiento, una insistencia que suscita diversificaciones que siempre está en el estado naciente de la diferencia; atraviesa todos los estratos y distribuye en ellos sus distintas afecciones, el poder, el saber, el placer. El deseo no implica un antes cronológico, él está en el rango de la simultaneidad con aquello que distribuye en los campos sociales (Deleuze, 2007, pp. 125-127). Es por esto que el deseo que se presenta en el caso de la casa de Luz Marina tiene dos movimientos: el primero, dado por el deseo de Luz Marina y sus vecinos de ser propietarios que los llevará a ser institucionalizados en la máquina de represión de la materialidad; el segundo, dado por la corporación que usa el deseo como modulador del miedo para el buen comportamiento de la vecindad, haciéndolos pasar por una gestión falsa de comunidad.

Esa propulsión inoculada del miedo se configura por el panóptico, “una máquina que a partir de los deseos más diversos, fabrica efectos homogéneos del poder” (Foucault, 2014, p. 196) y que a su vez permite establecer diferencias de observación de los síntomas de cada quien, percibiendo las actitudes, apreciando los caracteres y estableciendo clasificaciones entre los individuos (Foucault, 2014, p. 197). Al mismo tiempo, el panóptico puede ser utilizado como una máquina de experiencias donde se modifica el comportamiento, se entrena la vigilancia de los individuos e incluso puede funcionar como un aparato de control. Afirma Foucault que el panóptico es una especie de laboratorio de poder que gana en eficiencia, en capacidad de penetración en el comportamiento de los hombres. Se trata, entonces, de “un aumento de saberse implantar en todos los frentes del poder, descubriendo objetos que deben ser conocidos en toda la superficie donde este se ejerza” (Foucault, 2014, p. 198). En definitiva, lo que busca es introducir la consciencia permanente de visibilidad que asegura el funcionamiento automático del poder (Foucault, 2014). Funcionamiento que se desdobra en las formas de visibilidad, de ocultamiento, de vigilancia, de estrategias del silencio o del actuar en los términos políticamente correctos que ha instaurado la corporación. Sus directoras revelan detalles de la producción donde su personaje estaba mediada por la medida en relación con la vecindad.

Alejandra: Yo me acuerdo particularmente que teníamos una escena pensada, que era Luz Marina hablando con una vecina, ¿no sé si te acuerdas

de eso? eso evidentemente no se pudo hacer por ese mismo miedo de los vecinos para hablar de la problemática. Ahí ya nos tocó replantear muchas cosas del documental a medida que lo íbamos haciendo. Entonces nos tocó ir renovando ideas, ir cambiándolo, y eso en particular fue dado por las circunstancias del afuera.

Daniela: En el rodaje me acuerdo que lo primero que grabamos fue dentro de la casa y lo último que grabamos fueron las escenas afuera. Siempre teníamos una regla y era no sacar las cámaras ni los equipos, ir con todo así súper bajo perfil y solo sacarlos cuando ya estemos en la casa para no llamar la atención de nadie, como para no asustar a nadie. Digamos que los vecinos ahí estaban organizados en un consejo y siempre había un representante que era el puente entre los vecinos y la corporación y ese vecino representante hacía de alguna forma las veces de vigilante de los otros.

En ese laboratorio de poder, lo dominante es el manejo adecuado de los códigos de visibilidad, qué decir, a quién decirle, cómo decirlo, de quién dejarse ver para comunicar no solo que se reconocen las normas, sino que se acatan y reproducen en la lógica del flujo normal de dicho territorio. En la escena del aseo comunitario es evidente la tensión del funcionamiento disciplinar de los cuerpos, sus gestos, su mirada, su organización, su impotencia de hacer algo que no está dentro del guion del *buen vecino* y *buena vecina*. Daniela afirma que:

Con él [el líder del consejo] tuvimos que hablar para hacer la escena del aseo, para explicarle lo que estábamos haciendo, pero esa escena se grabó el último día de rodaje. Entonces, hablamos con él para que le explicara a la gente lo que estábamos haciendo, pero evidentemente no hubo comunicación con todos. Entonces, luego tuvimos que ir uno por uno, con cada una de las personas para explicarles y algo que dijimos fue: no vamos a grabar directamente la cara de nadie, no le vamos a apuntar a ningún vecino con la cámara, solamente a Luz Marina y si le apuntamos a alguien con la cámara es porque ese alguien lo acepta y no tiene ningún problema de salir. Lo otro era cuando saliéramos a hacer los planos del exterior, fuimos con los hijos de Luz Marina para que ellos nos acompañarán, digamos ahí por ejemplo intentamos pedir un acompañamiento policial para rodar, como por seguridad y no nos lo dieron, porque nos dijeron que esa zona era muy insegura, que pasaban cosas difíciles todo el tiempo y que no era una prioridad hacer

un acompañamiento policial para hacer un rodaje, lo que hicimos fue salir protegidas con la familia de ella y grabar.

Las relaciones sociales en **Villas del Progreso** están fundamentadas en la vigilancia continua, entre la suerte de un disciplinamiento vecinal que se autocontrola en excesos en tanto la policía está en cosas difíciles que no incluye población flotante como las directoras de un documental. Dualidad que define las condiciones de seguridad/inseguridad en la vida cotidiana y que se instalan como una manera generalizada de hacer, así **Villas del Progreso** tiene como materialidad de funcionamiento las torres de cinco pisos con escaleras estrechas, ventanas angostas y puertas próximas que comparten la escalera en forma de caracol que propicia el verse como una forma de amplificar el poder.

Este panóptico viene de un programa de arquitectura que se esparció desde 1830 hasta 1940 de manera profusa, inicialmente para los proyectos de prisión, de tal forma que se ejerciera la vigilancia, la observación, la seguridad, la individualización, la separación y la transparencia sobre las acciones de los individuos. Se trató de una sala desde la cual inspeccionar para ver desde todos los lugares, desde un solo lugar sin ser visto como lo decidió intencionalmente Marta Hincapié para *vigilar* desde la habitación de un club social de élite el cotidiano de un territorio donde se gesta una clase política que reproduce la indiferencia frente a los acontecimientos del país al estar imbuida en dinámicas de distancia social estructuradas en la higienización de la realidad condensadas en **Las razones del lobo**.

Yo me fui a dormir a ese hotel, cogí la habitación más estratégica de todas porque daba hacia el lago, daba hacia la piscina, hacia el campo del golf, yo dije —es esta— era carísima. Es increíble la actitud de la gente cuando estamos entre nosotros, no hay un enemigo entre nosotros, todos pensamos igual. Una señora con una cámara, con mi camarógrafo, muchachos con drones, gente que toma fotos, claro, no era la gran producción, porque esto era de una intimidad increíble. En primer lugar, éramos yo y el camarógrafo, que en ese entonces era mi pareja, Santiago Herrera, o sea que dormimos en la misma habitación del hotel, estábamos con la cámara. Yo después fui con un amigo, con los del sonido y recopilamos muchos sonidos, pero era todo bajo ese aspecto y no era amenazante. Yo a veces tengo una cámara muy *voyeur*, muy de lejos. Yo estoy desde esa habitación y miro desde ahí, el que pasa, el que recoge, el que está por allá en la mesa poniendo los

manteles, entonces me interesa obviamente mucho más esa espacialidad, me interesaba más una coreografía de estas personas.

Esa habitación panóptica le permitió a Marta entablar una relación circular de la mirada donde era posible ver el amoldamiento de un territorio homogeneizado e higienizado donde prevalece el estatismo de las formas, la tendencia de lo monocromático, una naturaleza amoldada a las formas estéticas de una belleza particular tendiente a la disposición esquemática de los objetos e, incluso, de los sujetos. La sumatoria de las imágenes repetitivas de este club pasan a ser insoportables debido al condicionamiento estético del mismo lugar, al sobrepasar una calma controlada donde pareciera que nada pasa. Apaciguamiento, ese poner en paz al que se le obliga al territorio es similar con la sensación de indiferencia que Marta sintió cuando le dio la espalda a la niña en el lago, o cuando la mamá comía empanada con la niña mojada en su regazo, o cuando bombas borran del mapa a poblaciones enteras. Indiferencia en un mar de quietud, dejar que todo esté quieto, en voz pasiva, sin acción, dejar que las cosas pasen sin responder, sin inquietar el alma.

Pasar como desapercibido, encubrir *como si algo* no estuviera pasando, cobra vigencia cuando pensamos que aquella división de alambre de púa, de enredaderas, de muro del club son estrategias de separación entre unos y otros, los que entran y los que se quedan afuera. Fronteras de exclusión que cataloga la tipología de los accesos al club, colocándolos en un adentro que sirve para reforzar la idea de seguridad, de estar protegido, de estar en contención. Por tanto, tenerse así mismo, contenerse como centro de protección, pero simultáneamente estar en contención por los otros que pertenecen al mismo sistema de clasificación dentro del club. Lo que sigue confirmando el enunciado de Carl Schmitt (1992) en relación con la potencia amigo-enemigo en la delimitación de lo colectivo en lo político y lo social donde su condición óptica es que la esencia de las relaciones políticas se caracteriza por la presencia de un antagonismo concreto cuya consecuencia última es una agrupación según amigos y enemigos en el que se marca un grado de separación que delimita un *nosotros* como ámbito colectivo amigo, como de un opuesto y particular *ellos* como ámbito colectivo enemigo. La habitación panóptica es un centro de observación de la anatomía política del funcionamiento del panoptismo donde esos cuerpos clasistas codificados bajo *gente de bien* también se autodisciplinan para no pasar los límites del cuerpo mismo. Allí la disciplina crea entre los individuos un lazo privado, una relación de limitaciones enteramente diferente de la obligación contractual, dada en la aceptación de una disciplina donde lo que generaliza es el poder de punición (Foucault, 2014). En ese doble juego lo que predomina en **Las razones del lobo**

es su capacidad de síntesis de los entramados de violencia simbólica de una clase social particular que busca el refugio en el clan. Marta afirma que:

Esta pieza no es ni sobre mí ni sobre mi familia, ni sobre ese club social de la élite, sino que a través de eso, lo que se intentó hacer es un relato de la violencia del país desde una familia particular que, a mi parecer, resume la contradicción, resume los grises de todas las tonalidades, porque tampoco mi intención y creo que la del cine, no es juzgar sino precisamente poner muy buenas preguntas a un asunto que posiblemente es mucho más complicado y complejo del que nos quieren reducir con discursos que aplanan absolutamente y un asunto que lo llevan a los buenos y a los malos.

Dos. tres. Territorio fantasmagórico

El contenido verdadero de una época se revela mejor en los fenómenos de superficie de la sociedad donde se muestran las tendencias colectivas de la historia (Kracauer, 2008; Koch, 2000), tendencia de pensamiento reemplazada por los críticos culturales de la modernidad desde el marxismo. Entre ellos, Siegfried Kracauer quien defendía la noción de apariencia, pues solo en la superficie es donde las significaciones sociales emergen en tanto allí no ocurren petrificaciones (Roldan, 2018) dadas por la modulación estratégica de la burguesía que instauraba los órdenes. Para la ruptura se hacía necesario el juego de la ilusión que “tiene significado estético no como el velo de la verdad sino como el descubrimiento de una realidad que carece de cualquier coherencia verdadera” (Schlupmann, 1987, p. 102).

Para ello, se hizo necesario el uso de nuevas técnicas y tecnologías propulsadas en el siglo XIX que multiplicaron el potencial de los efectos fantasmagóricos, cuyo objetivo era engañar los sentidos por medio de la manipulación técnica. Efectos que fueron estandarizados, masificados y rápidamente consumidos basados en texturas, tonos, exotismos, fórmulas narrativas, entre otros. Allí, nace una dualidad: el juego de los sentidos para deconstruir la realidad y el riesgo de que los efectos se transformen en espacios vacíos, tendencias clichés. En las imágenes engañosas que enmascaran las relaciones de producción y las estructuras de dominio de la sociedad donde Benjamin también ve una promesa “esas imágenes son imágenes desiderativas y en ellas la colectividad intenta tanto superar como transfigurar engañosamente la imperfección del producto social así como las carencias del orden social de la producción” (2005).

Del primero, interés de este apartado, nace el mundo de los sueños como fuente de libertad para transgredir los límites de las separaciones, de las fronteras en la articulación de los elementos “para que sea liberada la fantasía que posibilita una vida auténtica ahora sepultada bajo las convenciones sociales y el racionalismo instrumental” (Zamora, 1999, p. 136). Elementos contenidos en la disolución de la distancia entre lo documental y lo argumental, lo documental y la puesta en escena, la realidad y la verdad, es claro que esas tensiones se radicalizan en un pensamiento de frontera, donde no es incoherente encuadrar los documentales por categorías basadas en decisiones narrativas y estéticas, por el contrario, lo que se busca es encontrar sus potencias de ruptura con la clasificación estática a manera de la “escalera secreta” (Aragón, 1966) entendida como una imagen que revoluciona la forma de percibir la realidad y con ella la capacidad de experiencia de los sujetos. Catalina Villar, directora de **La nueva Medellín** sostiene que todo ante la cámara es una puesta en escena.

Yo creo que todas las imágenes, todos los documentales del mundo son puestas en escena, es decir, nadie vive con una cámara al lado. Ahorita nos estamos acostumbrando a punta de esto, pero pues no sé, tú vas a desayunar y no tienes una cámara filmando, te vas a lavar los dientes y no tienes una cámara filmando. Si tienes una cámara filmando inevitablemente te pones en escena, haces parte y es mentira que haga como si la cámara no esté ahí, además yo creo que hay que hacer como si la cámara está ahí, es decir: la ética realmente de la gente es que la cámara está ahí, es que sea consciente que lo que yo estoy filmando de usted lo voy a mostrar, sea consciente que lo que me estás dando, regalando generosamente a través de su cuerpo, de su vida, de su historia, tiene que estar consciente de ello. Entonces al contrario, pienso que esa falacia de decir “como si no estuviera y como si...”, la imagen es rectangular que la pongas un poquito más a la derecha o a la izquierda es otra puesta en escena porque pones una escena. Entonces depende de cómo me encuadro, cómo te encuadro, si te encuadro de pie, si te encuadro en primer plano, estoy contando un poquito otra cosa de ti. Entonces cualquier plano es una puesta en escena, depende de lo que uno llame puesta en escena. Puesta en escena es también la relación entre una cosa y otra puesta en escena es la forma como yo pienso que un personaje, o sea la forma como tú saludas a alguien antes de empezar a filmar, “hola Manuel hace tiempo que no nos vemos, cuénteme de su mamá, cómo anda su gente”, bueno ahora sí vamos a empezar, empezamos por

aquí, empezamos por allá, no, vamos a empezar ahorita, eso puede ser y ya induce una forma como “bueno Manuel vamos a empezar por lo que dijimos okey”, dijimos que eso, eso incluye otra puesta en escena. Entonces cómo saludas, cómo te relacionas, cuánto tiempo pasaste con la persona antes, qué sabes de ella es una puesta en escena.

El sentido está en dejar en evidencia la cámara como un dispositivo de captura para la posteridad para el cual los personajes, los fotógrafos, la directora, el sonidista se ubican en función de la puesta en escena, entretejiendo ya no la crítica por la *realidad tal y como es* sino en el surgimiento de la *realidad tal y como acontece* a partir de la mediación del aparato técnico. La realidad podría ser considerada como una verdad de la supremacía que separa pequeños trozos de los personajes, de sus mundos, de sus narrativas. Igualmente, en el documental los personajes también deciden qué narrar mediados por el deseo de su representación. La revelación no la evidencia de una puesta en escena en el documental sino las escalas paralelas de su presentación obediente a los deseos de los personajes y la directora en continua negociación. La cámara revela una especie de pacto que instaura la transgresión de los límites, como declara Victoria Solano:

Entonces esa autoconciencia de sí mismo en cámara se va perdiendo a medida que yo voy con la cámara, cosa que la investigación también tiene y la investigación con cámara lo que hace es generar un pacto entre ellos y además me da autoridad. Ellos sabían que cuando me pedían que apagara la cámara yo no la apagaba, ellos sabían que había un terreno que era mío y para mí eso era muy importante. En el caso de César, obviamente respetando los límites de la intimidad y demás, pero yo necesitaba tener una presencia muy fuerte en esa campaña porque es una campaña política y entiendes que en un país como Colombia todas las cosas estaban apostando a la campaña política, pero yo no pedí permiso nunca para prender la cámara. Yo avisé que iba a hacer un documental cuando empecé y ya en adelante apagué la cámara solamente cuando yo quise. Y creo que es un pacto que se fue construyendo al verme con la cámara prendida en su intimidad durante tanto tiempo.

Pareciera entonces que esa revelación de la vida auténtica de los personajes se da por la inserción del aparato técnico con el que se negocian las formas de existir. La cámara debe estar presente y no ausente en el sentido *haga como si no;*

ya que nos permite descubrir una forma de percepción que modifica por entero la construcción histórica de la experiencia humana.

El concepto de fantasmagoría designa ese campo de experiencia alienada encarnada en una serie de ilusiones ópticas donde la “la ilusión tiene significado estético no como el velo de la verdad sino como el descubrimiento de una realidad que carece de cualquier coherencia verdadera” (Schlüpmann, 1987). Los documentales **Salve Quibdó** y **Nuestro canto a la guerra** hacen eco de una narrativa de frontera que no se interesa por la figuración ni por la codificación en las narrativas estáticas del documental, pero sí por los elementos híbridos que permiten entablar una correspondencia con la experiencia sensible vivida por las documentalistas, así traen elementos que no están en la apariencia representacional y sí en su mundo de las emociones, los recuerdos y las políticas de las memorias que juegan con los fragmentos que vamos recogiendo en el mundo de las experiencias.

Para Elizabeth Otálvaro, en **Salve Quibdó**, se trataba de una experiencia de la muerte y la arquitectura de Quibdó al sentirla olvidada, abandonada, destruida: “nos parece que habla de un lugar aporreado, de un lugar alegre pero aporreado. Eso fue lo que más nos impactó, entender cómo vivían la muerte, nos tocaron las procesiones mortuorias que eran realmente fiestas, bailes, como caminando sobre la muerte y nos parecía que eso nos decía algo del espacio”. Aparecen imágenes del cementerio, de las cúpulas de la iglesia, las calles encharcadas, la lluvia tenue e imparable, el gris de su vida cotidiana, los entierros y misas sazonados con las historias de vida de Fabiola y Mariana, las dos madres que narran las muertes de sus hijos, una muerte natural y un asesinato donde ninguno de los personajes se ve, no hay rostros, identidades, figuración de sus cuerpos. Se trata de un estar sin estar, un devenir presencia que acude a la ilusión óptica de imaginar sus rostros, su templanza, sus formas. Es a partir del seguimiento de la voz que podemos imaginarlos, traerlos a otro tipo de presencia más aurática, menos cognoscible porque la intención final era mostrar

la historia de la mitad de las mamás de Quibdó, entonces también ahí fue de qué manera no mostrar la historia de estas dos mujeres sino la historia de las mamás que pierden a sus hijos. Entonces mira que los detalles, cómo mueve cada una la historia de vida, como tal no es el centro del documental, no es la historia de vida del chico que se fue a trabajar a Urabá, por qué lo hizo, cuándo lo hizo, esos detalles no aparecen, sino simplemente, cómo vivieron la muerte, cómo vivieron y celebraron una muerte natural y una muerte obligada por el conflicto.

De la tensión entre la muerte y la vida está la ilusión que construyó **Nuestro canto a la guerra**, enfocada en la proximidad con las sensaciones del mundo del más allá, las almas, la muerte, los novenarios, los alabados, la conexión con un mundo que es presentado de manera surrealista, con detalles de lo micro que condensan lo que no puede ser figurado, pues su estatus pertenece a las formas, a lo inasible donde la razón es ajena. Juanita Onzaga relata lo que sucedió durante la grabación del novenario con las mujeres en Bojayá:

Durante las escenas de filmar a las mujeres cantando los alabados, sentimos cosas muy intensas, pasaron cosas muy extrañas, fue como un momento donde el tiempo se paró y cada uno terminó llorando, o sea fue súper fuerte y explorar cuáles eran sus sensaciones era algo que yo quería. No sabía qué iban a decir, pero sabía que cada uno tenía algo que decir que yo no podía decirles “sí, diga esto”, porque cada uno tiene su relación con los alabados, con el novenario y con ese lugar. Mi asistente vio espíritus, mi asistente es un hombre, vio espíritus por todos lados, cuando filmamos el novenario Camilo vio espíritus, vio el espíritu de un niño, llegó llorando y él no me decía nada porque yo estaba muy concentrada filmando, yo tenía la cámara, él no tenía nada, y él estaba recibiendo todo y a mí se me presentaron en los sueños, pero era el espíritu de un niño que nos estaba cuidando y el espíritu yo lo pude ver solamente el último día. En cierta manera, esos alabados ayudaron a que la voz hiciera parte de la escena de la película y eso fue súper fuerte, ha sido una manera sensorial y que luego la presencia de estos espíritus se volviera tan importante de explorar por medio del sonido durante la edición. Porque una cosa es cómo hablar de ellos y sacar sus historias y otra cosa es sentirlos y, pues creo que el hecho de ir para allá también fue para aprender porque comparto profundamente muchas de las creencias que ellos tienen y ya quisiera yo como lo que dice el niño: “saber cómo cantar, cantarle a mis muertos”, y también el hecho de estar allá hizo que muchas de estas presencias se notarán más dentro de Camilo y dentro de mí. Pues esto está en la manera en que también siento que tenía que serle fiel a esas emociones sentidas durante el rodaje. Hay una presencia que está volando casi al lado mientras que estás rodando eso, y esa es la manera en la que ellas perciben esta realidad. Entonces el dispositivo fílmico y la creación cinematográfica, más allá de contar una historia, también puede ser un tipo de creación que refleja la percepción

del mundo que estos personajes tienen y la percepción del mundo a través de decisiones del orden del cine, del orden del lenguaje.

Esa magia de las cosas que no se ve, pero que está allí es un elemento esencial que descoloca al observador de documentales que busca la historia de la verdad, la prueba de lo real, la comprobación de lo figurable; pero se encuentra con una serie de imágenes dislocadas, invertidas, cortadas, duplicadas, diluidas que llegan como pulsiones de la experiencia de los realizadores y recoloca la película como un gesto cinematográfico del mundo espiritual. Entonces, en ese mundo de las apariencias, de lo no petrificado, en el sentido kracaueriano, los relatos de los novenarios han sido reconstituídos en piezas clave para entender la relación con lo incomprensible de una consciencia colectiva del territorio de Bojayá después de 15 años de la masacre donde lo relevante son las “condensaciones de esas verdades personales” (Onzaga, 2021). Relatos manifiestos gracias a la “iluminación profana” (Benjamin, 1977) que los hace aparecer en un horizonte onírico liberado de las estructuras de utilidad y aprovechamiento (Zamora, 1999).

En esa separación de los trozos del mundo en lo servible e inservible, lo visible e invisible llegan los trozos del mundo de los objetos. Una especie de desciframiento crítico de la modernidad que se va a producir —aplicando una mirada micrológica a los fragmentos del mundo objetual, tal como hacen los surrealistas— cosas “que empiezan a desaparecer” a manera del marchitamiento, se descomponen y degradan para aparecer como ruinas que condensan el vestigio de una vida pasada donde se inscribe la relación de espacialidad entre territorio-cuerpos-objetos. Esas ruinas, objeto-desecho son una cercanía de lo olvidado que se encuentran inmersas y ofrece una perspectiva inesperada (Zamora, 1999, p. 131) del sobresalto; puesto que la alegoría juega con la artificialidad del referente y el signo, el lenguaje caído de los objetos es presa de una inquietud petrificada, angustia mítica que fosiliza los objetos, de la misma manera que la calavera es la ruina y muestra la vanitas de la vida humana: la mercancía define el canon de la emblemática moderna (Castellanos, 2014, p. 255).

Ruinas de Quibdó que se presenta en continuo desaparecimiento, diluida por la lluvia menuda de un gris que la opaca, la hace triste en la centralidad del cementerio. Y que en **Un asunto de tierras** se conjuga con las pocas casas difuminadas que alcanzan a sostener sus puertas y ventanas, los escombros del pueblo aparecen en la mitad de los caminos, vestigios de una vida que está siendo consumida por la intensidad del tiempo y avivada por el olvido. Este documental se levanta como un atajo de la territorialización de las historias, un nido desde el cual es posible acunar el recuerdo contradiciendo la desaparición total de los

despojos y en contraposición con los bienes culturales fetichizados en la proliferación del valor de cambio que propone la guerra.

Esos espacios derruidos que obedecen a la falta de modernidad se contrarrestan con el apartamento que le dieron a los esposos Loaiza Londoño como parte de la reparación por el asesinato de su hijo Juan Carlos en el barrio Santo Domingo Savio en Medellín, un barrio de invasión, dominado por los paramilitares de la zona. Los dos venían del campo y llegaron a Medellín desplazados, allí enterraron a su hijo y vieron desaparecer al otro. Su nuevo apartamento está sitiado por la ausencia de sus hijos, por la caja de libros de literatura y poesía de Juan Carlos, cajas de ropa que cada tanto es desempolvada como si alguien algún día volviera a vestirla. Doña María Magdalena, su madre, vive en aquel nuevo apartamento enclave de lo moderno para las víctimas de la guerra en un silencio lleno de desolación. Pareciera que lo que se impone es la estructura de un espacio en cuadrícula que tiende al orden de las cosas. Catalina Villar expresa su afectación por verlos así, aún más cuando su primer registro en video de la familia fue en 1997.

Yo quería darle ese valor en el montaje, para darle ese valor en el montaje obviamente que había que hacer sentir que era un momento. Y ese era en Santo Domingo Savio en la celebración de los 50 años que ahora ya estamos todos juntos, eso contribuye a que mal o bien ese barrio que tuvo tantas dificultades en el pasado, ya está encontrando una manera de vivir juntos, hay una solidaridad entre ellos que hace tejido social. También ellos podían vivir en ese barrio sin tener plata porque los vecinos les ayudaban, porque ella podía hacer empanadas y vendérselas a los otros, eso no lo sabemos mucho en la película. En todo caso, era muy importante para mí tejer un poquito de tejido social alrededor de ellos y alrededor de Manuel para sentir que llevarlos a otro barrio no es solamente darles un apartamento, es extirparlos de una realidad y sacarlos de un contexto y sacarlos de una historia y abandonarlos en un sitio que no es el de ellos y con un vacío gigantesco que es el de su hijo que ya no tienen, ni siquiera que no está en ningún territorio.

Este espacio naturaliza la concentración de recursos en la ciudad moderna y sus interiores, estabilizando los espacios públicos o semipúblicos para aglutinar la realidad sensible de sus sujetos en la simplificación del espacio y el tiempo. Afirma David Harvey que “de cualquier modo, vivir en la ciudad significa verse sometido a sus poderes de fetiche” (2008, p. 17) y con ello a la distribución del

deseo fantasmático y las expectativas sociales que reifican a su portador, en el sentido de ser propietario de un apartamento legal que trasciende el pasado de una casa en riesgo con estatus de invasión. Una urbe que tiene como finalidad cumplir el desarrollo del capitalismo y sus demandas, o lo que David Harvey denomina el fetichismo de la ciudad tardomoderna, donde “cambió la escala espacial tanto en el pensamiento como en la acción” (2008, p. 19) y la ciudad se levanta como el lugar del extraño. Ello, porque la fantasmagoría organiza la experiencia y el cuerpo colectivo de ciertas maneras (Castellanos, 2014, p. 267). Anónimo, de las subclases, el espacio de una “otredad” incomprensible, el terreno de la contaminación y la corrupción terrible (Harvey, 2004, p. 209).

Dos. tres. Territorio ágora

El ágora como lugar de reunión y discusión, el escenario donde se congregan personas para desarrollar una actividad en común, con antecedentes en la Grecia antigua, nos sirve de símil para comprender otro tipo de territorialidad: aquella donde la diversión y la expansión del ocio creativo se condensan en un teatro. De un lado, el espacio del Teatro Varasanta en Teusaquillo, Bogotá, centro de la narrativa de **Amnesia**, documental dirigido por Lizette Lemoine; y el teatro de presentaciones de *clown* en el club de élite cerca al poblado en Medellín, narrativa exclusiva de **Las razones del lobo**, documental dirigido por Marta Hincapié. El primero, un espacio independiente presidido por Fernando Montes director de teatro acompañado de actores y actrices profesionales que montan obras donde se narran los acontecimientos de la guerra en Colombia; el segundo, un espacio privado donde se presentaban las obras de *clown* en las que las actrices y los actores eran los propios socios del club y sus presentaciones tendían a historias de Navidad, musicales y bailes de charleston. Las imágenes del Teatro Varasanta fueron grabadas en el 2009 y en el 2013 por Lizette Lemoine, documentalista; las del Circo Tangarife fueron grabadas por Mario Posada, un hombre que se dedicó a filmar a su familia en todo momento, el material está en 16 mm y las grabaciones oscilan entre 1945 y 1971.

Estras imágenes son un espejo distorsionado-disonante que representa una doble negación (Kracauer, 2001), en tanto el mundo ya está alienado y reificado en una especie de repetición que se vuelve a repetir en las representaciones de los dos teatros. Ahora bien, dicha distorsión, afirma Kracauer, está más cerca de la verdad que cualquier otro intento de trascender el estado de las cosas de los medios estéticos tradicionales, sean en términos del realismo o el clasismo

(Hansen, 2012). Por un lado, el realismo de las obras de Teatro del Varasanta son representaciones que mueven y conmueven a los observadores a partir del dolor, una emocionalidad que articula los mundos sensibles tanto de los personajes como de los espectadores presentando los territorios del terror en Colombia; por otro lado, el clasismo de las obras del circo son representaciones de narrativas extranjeras impuestas por el discurso hegemónico de la tendencia mercantilista de Estados Unidos como referente de un territorio foráneo y, por lo lejano, más clasista; aunado al hecho de que los personajes dentro del circo se transforman en estrellas, ganando centralidad y perpetuidad desde la actuación, un refuerzo para la distancia. Por una parte, se presenta lo cercano como un lugar invisibilizado por las narrativas donde es preciso reforzar la visibilidad de los territorios; y de otra, se presenta lo lejano como una oportunidad para aproximarlo al estatus del conocimiento compartido de la élite antioqueña.

El divertimento se instaura en el primer caso en la tragedia y el dolor; en el segundo en la burla y la risa, generando dos posturas corporales diferenciadas, en el entendido de que el cuerpo está en el orden de lo diverso descrito como “zonas de emergencia” (Mauss, 1979) que remiten a la historia del cuerpo, a la cultura que ha modelado gestos y posturas y a la educación que ha formado actos motores como actos mentales. Estos cuerpos que se abren al dolor y a la risa están incorporados en lo que Leroi Gourhan (1972) denomina la memoria específica del cuerpo que actúa según sus propios mecanismos de conservación, estabilización e integración y se despliegan en la conjunción entre una solidaridad de lo individual y lo colectivo sin algún aprendizaje para el individuo y al mismo tiempo no deja lugar para la conciencia. Así, lo social y lo fisiológico se combinan y se contagian en el ágora donde los observadores están en una condición de atención extrema. Sin embargo, la técnica corporal para expresar el dolor es de contracción, reducir el cuerpo hacia él mismo como en una suerte de auto-protección que lo cubre del golpe flagelante que viene de los lamentos, el llanto, los ritos, la precariedad de la guerra; y la técnica corporal para expresar la risa es de expansión, ampliación del cuerpo, la boca y la voz que detonan como síntoma de compresión, de empatía, generando proximidad. Es el *clown* una figura de la caricatura que simboliza el circo lo que hace que se vuelva extraña una realidad extrañada (Hansen, 2012). Entonces, el circo como narrativa de la parodia que deforma doblemente su propia realidad.

Conviene subrayar que el tropo del espejo nos lleva a una triple interpretación: primera, la realidad que vive el individuo; segunda, la obra representada de teatro y *clown*; tercero, el documental como representación. De esta forma el reflejo es de segunda naturaleza de una sociedad deformada y que ella es una

imagen de desechos, retazos, restos, residuos donde la imagen reflejada está dominada por el reduccionismo científico (Kracauer, 2001). En lo que nos queda entender que el circo es el espejismo de ellos mismos, lo que su ensoñación y deseo determinan de sus consumos, instaurado en un ágora que les permite regocijarse entre la intimidad de la misma clase social para conservar la pose corporal en lo que sería un espacio seguro para *que todo quede entre nosotros*.

El ágora de **Amnesia** está demarcado por la disposición clásica del teatro: un escenario y unas sillas para el público, consolidando la distinción, la separación que se transfiere a la puesta en escena de las entrevistas de intelectuales de la academia, el periodismo y la política en Colombia que representan a la sociedad civil. Se presenta allí una doble tensión: la primera, una sociedad civil intelectualizada que no se conecta con una gran porción de los individuos; y la segunda, un entrevistado que le da la espalda a las sillas donde debería estar sentada la sociedad civil y quienes hablan mirando a la cámara, es decir, conectados con la sociedad civil que está afuera y mira el documental. En un primer movimiento, pareciera que esos representantes de la sociedad civil no fueran escuchados, pues están solos y solas en esa ágora que espera ser llenada; y también pareciera, en un segundo movimiento, que esperan la conexión de la otra mirada que está afuera.

Ambos ágoras están ahí como centros de encuentros, de sociabilidad entre los individuos que comparten los mismos gustos culturales, se encuentran para ser reconocidos, vistos. Y en simultáneo, son centros para el divertimento que permite el ocio creativo de la contracción o la expansión, ambos importantes como parte del mercado cultural moderno pensado desde la crítica cultural de masas, específicamente la cultura burguesa que es tan ambigua como el mismo proceso histórico que la produce.





Tres. Prácticas re-existent/ resistentes

Esta conciencia o sensibilidad permitirá extraer de los microespacios de la vida diaria, de las historias acontecidas y que acontecen ahora mismo, aquellas metáforas y alegorías que conecten nuestra mirada sobre los hechos con las miradas de las otras personas y colectividades, para construir esa alegoría colectiva que quizás sea la acción política.
(Rivera Cusicanqui, 2015)







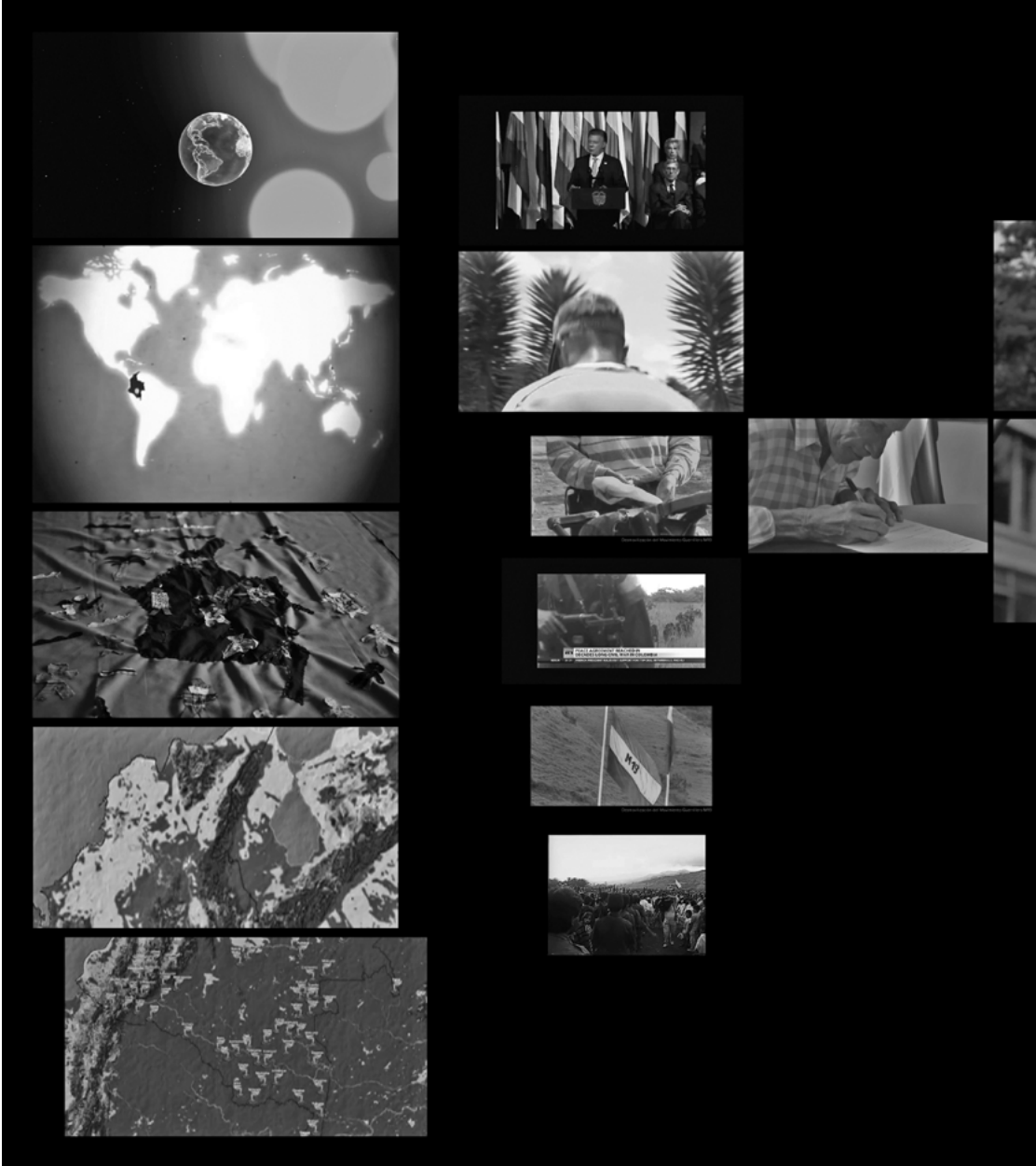


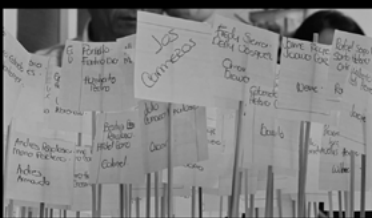
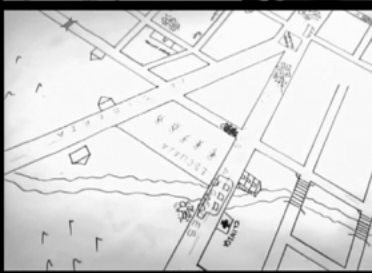
















July 2003, Home in Cuba



Autumn Personal Compadridad El Place



2001, 11/20



1998, White de Dour



Prácticas re-existent/resistentes

Una de las grandes tensiones del cine documental es su relación con la función moral, la forma como la ética se revela en la pantalla y usa diferentes narrativas para representar los conflictos expandidos donde los personajes son puestos en sus cotidianos para expresar sus formas de vida. De allí, se desprenden las preguntas sobre qué narrar, cómo narrar, dónde narrar, a quiénes narrar y qué se puede hacer visible. Me detendré en esta última, pues indaga el campo de enunciación de los conflictos y sus personajes en un contexto de guerra donde *decir de más, mostrar de más* es sinónimo de riesgo, pero donde también es preciso revelarse como narradoras de conflictos a través de imágenes para prevalecer, conservar y desdoblar el sentido del cine como una relación paradójica entre técnica, tecnología, democracia, justicia y memoria.

En esas relaciones múltiples es posible entender que el cine documental es una pedagogía, un “entretejido con los asuntos implicados en ser y hacerse humano” (Haymes, 2006, p. 187). Dicha *implicación* connota arriesgarnos a caer en la creencia y en la identificación, teniendo como instrumento nuestro propio cuerpo auxiliado por la explicación que proveerá el equilibrio (Didi-Huberman, 2012, p. 34), colocando como derrotero un *empezar a*, una especie de “co-gestación, entendida como la implicación de tiempo, espacio y sujeto que tiene como finalidad prepararse para hacer germinar algo (...) que está determinado no por un fin de las cosas gestadas o su objetivización sino por la continuidad de ese artefacto en relación con el mundo social en otros tiempos, en otros espacios y con otros sujetos” (Gordillo, 2020). Así, en el documental, como pedagogía de la implicación, está contenido re-existir y re-vivir como procesos de re-creación (Walsh, 2009).

Proceso que conlleva la forma comunal de inventarse y recrearse la vida (Adolfo, Rosero, 2016), pues apunta hacia que las prácticas cotidianas se interculturalicen, con lo que las relaciones sociales pasan a planos de producción epistémica con su entorno para construir sentido para la vida. Activar lugares y conocimientos locales es “una manera de ir más allá del realismo crónico fomentado por modos establecidos de análisis” (Escobar, 2000, p. 136). Se trata de activar las *prácticas de lugar* (Escobar, 1997) que posibilitan procesos a escala humanamente pensable para producir intercambios y relaciones fuertes. En ese movimiento el documental **Sabedoras de muchas lunas** se despliega en imágenes largas, que se observan entre ellas mismas, se derriten en los objetos de las mujeres indígenas mostrando sus prácticas de cocina, de crianza, de liderazgo, de conexión con la tierra, desbordando los límites de las imágenes en apuros que

se trastocan unas a las otras; y provocando el ojo al escanear la aventura de perderse y merodear por los bordes de ella misma. Esa decisión estética del tiempo lánguido de sus directoras permite intuir la conexión subjetiva de su dimensión íntima con el desdoblamiento del tiempo en las mujeres indígenas en relación con su cuerpo, su cosmogonía y la tierra como útero, convirtiendo de esta manera “la ubicación de una multiplicidad de formas de política cultural, es decir, de lo cultural convirtiéndose en política” (Escobar, 2000, p. 128).

Así, lo imaginario, concepto propuesto por el pensador portugués Boaventura de Sousa desde mediados del siglo xx, menciona el diálogo entre la ciencia y el sentido común, dando a entender que el conocimiento local y las formas de conocimiento ya no encajaban en los modelos preestablecidos por la ciencia. Lo que permite diferentes posturas y fragmentaciones del concepto, entre ellas entender que el ser humano sea o no académico adquiere conocimiento desde diferentes saberes y prácticas. Afirma Boaventura que “esta es una de las razones por las cuales, durante mucho tiempo, la relación entre imaginario y conocimiento científico se fundamentó en la idea de superar todo conocimiento que fuera producto de la imaginación” (Boaventura, 2008, citado en Pérez, 2013, p. 141). En muchos casos, la posibilidad de imaginar estaba prohibida para evitar la exploración en otros campos del saber, con lo cual se empiezan a implementar nuevos enfoques como la necesidad de hablar del discurso social propuesto por Maffesoli (1993), en el sentido de abarcar una realidad, que no muestra una sola realidad sino varias. Esto es, dar cabida a múltiples dimensiones de las narraciones que no obedezcan a encuadramientos estáticos, conforme lo demuestra la conjunción de la puesta en escena de los personajes femeninos y su imaginación para ser narrada y la imaginación desplegada de las documentalistas en la construcción de sus documentales. En ese revelamiento Catalina Villar, Victoria Solano, Ana María Forero, Juanita Onzaga, Marta Hincapié, Lizette Lemoine, Elizabeth Otálvaro, Daniela Reyes y Alejandra Vanegas imaginan y ensueñan una escena, una imagen libre de las pulsaciones clasificatorias para dejar aparecer la imagen poética que se despliega “libre de la carga social de los valores e íntima de los deseos” (Gutiérrez, 2018, p. 8) que, en últimas, persigue su propia “*imaginación poética* [que] parece una facultad juguetona, diletante, casual, fruto de una creatividad anárquica, sin ataduras, creadora de una rapsodia de imágenes nuevas” (Bachelard, 2000).

Así mismo, se puede hablar que la imaginación se permitió agregar a la geografía, en términos de Ricoeur, para que se oriente a imaginar un mundo más habitable. Por ello J.K. Wright (1967) le dio un lugar a la imaginación en la geografía, permitiendo que los geógrafos tuvieran la capacidad y libertad de imaginar

sobre los terrenos, una sensibilidad estética sobre las montañas, mares, valles. Wright propuso que se tomara en cuenta la subjetividad como un elemento de diferenciación espacial en la geografía. Sin embargo, los imaginarios geográficos trabajan orientados a explorar representaciones y fantasías sobre espacios del otro a través de fotografías, viajes o cartografías. En este sentido se ve una relación entre expresiones visuales, imaginación y geografía (Zusman, 2012) que se extiende en los documentales como escenarios de la representación geográfica que muestra una diversidad de Colombia del norte al sur en La Guajira, Montes de María, Bogotá, Boyacá, Medellín, Boyajá, Quibdó, Tolima, Cauca, Putumayo, Caquetá, Nariño, San Cristóbal (Venezuela), Tulcán (Ecuador).

Territorios en disputa, alienados de una vida tranquila porque su gran desgracia es ser abundantes en recursos naturales, donde su geografía está dominada por el desaliento, la tormenta, el terror; aquí el territorio cambia su noción porque lo que prevalece es el derecho al territorio — como espacio ecológico, productivo y cultural— una nueva exigencia política que promueve una reterritorialización, es decir, la formación de nuevos territorios motivada por nuevas percepciones y prácticas políticas (Escobar, 1997, p. 195). Prácticas que son interrumpidas por las condiciones de imposibilidad que ofrece Bogotá para restaurar el ser y expandir su cultura a Virgelina, Daira y Luz Aída, protagonistas del documental **Por qué cantan las aves**, cuando su deseo de cantar puede más que la coacción y deciden salir en la madrugada a la carrera Décima para cantar, o cantan con la excusa de recibir ropa, o le cantan a los telares, o a las plantas. Las prácticas musicales afro son memorias subjetivas y colectivas plagadas de afectos que proveen la experiencia musical (Shelemay, 2006), de una forma particular de sentimiento y pensamiento musical, convertido en una *acustemología* (Feld, 2013) de la que se desprende un logos de vida desde lo sonoro.

En ese movimiento cobra lugar la concepción de los imaginarios sociales, un concepto que deslinda con otros como imaginación, representación colectiva y representación social, dando a entender que la imaginación tiene un papel importante en la sociedad, debido a que permite el ingreso del conocimiento a través de ensoñaciones o fantasías, pero que en cierto sentido no tendría mucha coherencia. Zolla (2011) enuncia una *imaginación buena* en donde se deja salir el espíritu creador y autorreflexivo generando un intercambio, por lo que se considera que la imaginación tiene la capacidad de producir y reproducir imágenes (Cegarra, 2012). Ese intercambio de imaginaciones se da en el acuerdo explícito o implícito de las documentalistas con las y los personajes, una suerte de transacción que tiene como valor de cambio la representación que condensa el deseo de ser vista, de pasar a la posteridad, una forma de activar la rememoración, aunque

también signifique un riesgo. Es el caso de doña María Magdalena, la mamá de Juan Carlos, uno de los protagonistas de **La nueva Medellín**, quien no quiso ver la película porque “no era capaz, ella no quiso ver tampoco la otra película porque no quiere ver a Juan Carlos, porque es muy doloroso para ella y no se siente capaz. Agradeciéndomelo mucho, ella me dijo ‘yo sé y lo que me llega al alma es que Juan Carlos lo van a ver en otras partes, que a Juan Carlos lo van a recordar y todo eso, pero yo no puedo verlo’”. O cuando el rodaje del documental sirvió como activador para que el proceso de reparación se agilizará en la oficina de víctimas, y que a manera de presión le entregaran el apartamento a los padres de Juan Carlos, como sucedió en **La nueva Medellín**.

Los imaginarios sociales son la capacidad que tiene el ser humano de transformar, modificar y elaborar una realidad a través de las experiencias y lo vivido socialmente. De esta forma, se genera la relación entre la representación —definida por Moscovici como la particularidad del conocimiento que permite elaborar comportamientos y la comunicación entre individuos— y lo imaginario —la construcción que realiza el ser humano a partir de interacciones sociales que le permiten idealizar las cosas—. El sentido y configuración que cada ser le da a su entorno serían las representaciones sociales, basadas en las experiencias y el conocimiento que se tenga. Uno de los principales autores que habló sobre las representaciones sociales fue el ya citado Serge Moscovici (1979), quien afirma que las representaciones sociales han sido un concepto perdido, debido a que las representaciones sociales tienen una posición mixta entre lo sociológico y psicológico.

El interés por actualizar este concepto se debe a que las representaciones sociales suelen confundirse con el comportamiento comunicacional de las sociedades, o como lo llamó Moscovici (1979): el mito, en donde se ven reflejadas una serie de conductas particulares que no salen de lo racional, creando mitologías de una ciencia total. Aquí valdría la pena acoger las experiencias explícitas sobre la siembra, la cosecha y el alimento que practican las mujeres en los documentales **Sabedoras de muchas lunas**, **Polifonías**, **Sumercé**, **El último comandante de los quintines**, **Por qué cantan las aves** y **Sara, Neyda, Tomasa y las otras**, al conectarlas con la tierra y arraigar la idea de quedarse como alongamiento de la vida, donde la siembra pasa a ser pedagogía-metodología de y para la vida; pues se relacionan con la autorreparación, una especie de ensoñación que las hace volver al lugar del destierro. Y donde el alimento es protagonista de la recomunalización de la vida y la re-localización de las economías (Escobar, 2017, p. 73) que activan y diseñan modelos de transición entre la precariedad y una posibilidad de vida. Donde las “prácticas, estrategias y metodologías que se entretengan con

y se construyen tanto en la resistencia y la oposición como en la insurgencia, el cimarronaje, la afirmación, la re-existencia y la re-humanización” (Walsh, 2013, p. 29).

Se acude a las representaciones sociales en tanto son psicológicas como autónomas y propias de la sociedad caracterizadas por la producción de comportamientos y relaciones con el medio (Moscovici, 1979). Lo que, Durkheim (1898-2000) refiere como unas representaciones que pasan de lo social a lo colectivo. Ver las representaciones en el sentido colectivo, ya que de esta forma se construyen imágenes más profundas y se explora o entiende un poco más la complejidad de las representaciones sociales, considerándolas como una conciencia colectiva, pero no es de menos mencionar que al haber una conciencia colectiva no se mantiene lo que Moscovici llamó una representación social autónoma. Así, el imaginario social se enraíza a través de diferentes grupos y culturas, que generan un mito de creencias y saberes que se han ido compartiendo socialmente con sus mutaciones, debido al contacto e interacción que se tiene con el mundo exterior y, por ende, se transforman los procesos de imaginación del ser humano.

Por eso la complejidad de condensar en un objeto sonoro-visual las tensiones sociales que se dan en los documentales en relación con la niñez y la juntanza, ambas formas de amplificar y radicalizar la posición política de ser mujer en tanto se aúna la cosmovisión de la Madre Tierra como lugar de pensamiento y no exclusión. Y donde los cuerpos se fundamentan en la idea de la relacionalidad, una “forma relacional de ser, conocer y hacer, definida como aquellas configuraciones socio-naturales donde nada preexiste a las relaciones que lo constituyen, sino que todo se constituye profundamente en relación con todo. Es el gran correlato de la autonomía y la comunalidad” (Escobar, 2017, p. 68) para construir el conjunto de miradas, de voces, de fuerza, de localizaciones que activan las prácticas de lugar. Enraizado en ello, vemos en los documentales **Sumercé, La sinfónica de los Andes, Bajo fuego, Por qué cantan las aves, La nueva Medellín, Un asunto de tierras, Sabedoras de muchas lunas, Mujeres tras la huella de la memoria y Sara, Neyda, Tomasa y las otras**, el vínculo entre ellas y ellos que nos ofrecen un conjunto de cosas que comparten y las enlaza; sea cuando se acompañan en miradas y abrazos, sea cuando comparten y argumentan la lucha política, sea cuando se juntan para sembrar, sea para aprender en un vínculo que gestiona, sea para apoyarse en el cuidado de los hijos e hijas, sea para acompañar y ayudar en las faenas del parto, ya no las lógicas de separación y desconexión impulsadas por la modernidad/colonialidad, sino lo humano, lo natural y lo espiritual que podría concretarse en que “la Tierra es una comunión de sujetos, no

una colección de objetos” (Berry, 1998). Afirma, Arturo Escobar (2017, p. 65) que,



cuando se habla de comunidad se usa el término en varios sentidos: comunalidad, lo comunal, lo popular-comunal, las luchas por los comunes, comunitismo (activismo comunitario). La comunalidad (la condición de ser comunal) constituye así el horizonte de inteligibilidad de las culturas de la América profunda e igualmente de luchas nuevas, aun en contextos urbanos.

En ese sentido la comunalidad como forma de vivir en el mundo y de hacer mundo se produce por la interacción que se genera de uno a otro individuo a través de la comunicación y donde sus representaciones son permeadas por la interacción simbólica guiada por otro ser, que permite entender y ver otros mundos que se pensaba no eran cercanos. En este sentido, María Banchs (2000) categoriza las representaciones sociales entre lo procesual y lo estructural, mencionando que la primera se refiere al enfoque estructural cognitivo y mental (Interaccionismo Simbólico Estructural de la Escuela de Iowa), por su parte lo estructural va más guiado hacia las relaciones que se generan a partir de las interacciones (interaccionismo simbólico procesual de la Escuela de Chicago). La versatilidad que presenta Banchs sobre las representaciones sociales, da a entender el concepto en términos de apropiación e intercambio dialéctico que se manifiesta en las prácticas mortuorias y de duelo que transitan los personajes en los documentales **La sinfónica de los Andes**, **Por qué cantan las aves**, **La nueva Medellín**, **Mujeres tras la huella de la memoria**, **Nuestro canto a la guerra**, **Salve Quibdó** y **El último comandante de los quintines** donde todos y todas han perdido algo, circulan en la emoción de la pérdida, de la tristeza, del abandono, de la desolación donde lo que resalta es la consciencia misma del dolor que hace mutar la aflicción como pasividad para moverla y volverla una acción.

Tras la violencia abordada en diferentes espacios es pertinente mencionar cómo el cuerpo asume el duelo de la violencia (Butler, 2004). Entender la pérdida como una cicatriz que deja la violencia, permite identificar desde qué punto el cuerpo está sintiendo esa pérdida, si realmente le pertenece, qué tanto dolor produce y por qué es difícil asimilarla, encontrarse en la posición del duelo es sustituir un objeto por otro, así lo menciona Freud (1996). El duelo está un poco más relacionado con la razón de recibir los nuevos cambios, olvidar lo que ya no está y aceptar que otra cosa ocupará su lugar. La pérdida implica llegar a un proceso de transformación y no se puede prevenir ni elegir si sucede, simplemente pasa y tampoco se puede asegurar que esa pérdida se vaya a superar, suponer que se puede, muchas veces es un esfuerzo sin fin (Butler, 2004). Cuando se enfrenta





el duelo, se menciona que es algo que pasará, convirtiéndose en algo temporal en donde el cuerpo encuentra el equilibrio. Expuesto lo anterior, el cuerpo tiene un lugar importante en el proceso de la pérdida, pues se ve directamente relacionado, en el sentido de que se convierte en el *instrumento* con el que se ejecuta la violencia, el que es parte de la violencia y que de algún modo el hombre es vulnerable a estos actos, considerando a la violencia como el peor orden posible y terrorífico para la humanidad. Resulta interesante que los personajes en la narrativa de los documentales, a pesar de saberse en aquel dolor no se queda en su pasividad, sino que reconoce su *self* para salir del encuadramiento de la inacción y tornarse potencia-sujeto en lo común también. Esto se refiere al sentido de conocimiento que cada ser posee y que opera de distinta manera “Desde un punto de vista conceptual, el sentido común se distingue del conocimiento común en tanto se refiere a ‘disposiciones sociales adquiridos para pensar, sentir, moverse y no a estados mentales explícitos’” (Jodelet, 2019, p. 623).

**Catálogo general
de cortos,
mediometrajes y
largometrajes
dirigidos por mujeres
colombianas entre
2011 y 2020**

N.º	Afiche	Título	Año	Duración	Directora	
1		Memorias de un colectivo: colectivo de mujeres víctimas Restableciendo Derechos	2020	12:55	María Libertad Márquez Mejía	
2		La voz de la montaña	2020	15:00	Alejandra Cardona	
3		Bajo fuego	2020	86:00	Irene Vélez Torres y Sjoerd van Grootheest	
4		Fragmentos	2020	24:00	Mayte Carrasco	

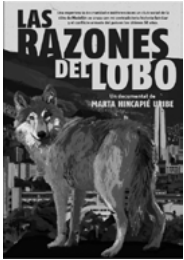



Sinopsis	Enlace*
<p>Un grupo de mujeres víctima de la violencia colombiana se reúnen en una finca apartada para reconstruir la memoria de su colectividad desde donde enfrentaron los embates de la guerra y desde donde exigieron al Estado el cumplimiento de su obligación de protección y la reparación de sus derechos. Esta reunión será un espacio de solidaridad entre mujeres, de memoria pero también estará atravesado por las difíciles circunstancias que enfrentan las lideresas sociales en Colombia.</p>	<p>Documental: https://www.youtube.com/watch?v=U_qOxNQHyVs&t=1669s&ab_channel=Corporaci%C3%B3nSismaMujer</p>
<p>La voz de la montaña nos muestra cómo viven los excombatientes de las FARC-EP luego de firmar el tratado de paz con el gobierno colombiano. Como parte de los convenios se implementaron espacios territoriales de reincorporación donde los excombatientes viven y trabajan en proyectos productivos. Como estos proyectos a menudo no son financiados por el gobierno, muchos excombatientes se han vuelto desconfiados y han desertado de los acuerdos de paz. Al mismo tiempo, muchos líderes sociales y trabajadores culturales han sido asesinados por aceptar la paz.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=-bObIVJvJMNO</p> <p>Documental: https://www.youtube.com/watch?v=4PIVY4rN6gA</p>
<p>Aunque un Acuerdo de Paz fue firmado en Colombia en el año 2016, los cocaleros en el Norte del Cauca terminan viendo una nueva ola de violencia. Filmado a lo largo de 3 años, Bajo fuego es el retrato de campesinos que buscan cambiar sus cultivos ilícitos de manera voluntaria, pero terminan afrontando una compleja encrucijada: un gobierno que demora en cumplir lo que prometió, una economía familiar en crisis por la sustitución de la coca, y un Estado que reprime la movilización y amenazas de muerte por parte de nuevos actores armados. Los campesinos que soñaron La Paz, hoy son arrojados de vuelta a la guerra.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=i4mjQZkeSio&feature=emb_title</p>
<p>Fragmentos es el contra-monumento que realiza la artista Doris Salcedo en colaboración con mujeres víctimas del conflicto armado colombiano. Es una obra que articula tres espacios de la gran superficie de metal conformada por la fundición de las armas entregadas por la exguerrilla de las FARC.</p>	<p>Tráiler: https://vimeo.com/320607329</p> <p>Documental: https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2O0JV8</p>

(Continúa)

N.º	Afiche	Título	Año	Duración	Directora	
5		Sumercé	2020	83:00	Victoria Solano	
6		Concordia	2020	8:00	Lizeth Vega y Cristian Casas	
7		Alargando el tiempo	2020	31:20	Nathalie López Valencia	
8		La sinfónica de los Andes	2019	75:00	Marta Rodríguez	




Sinopsis	Enlace*
<p>En un pueblo al centro de Colombia ofrecen 150.000 dólares por la cabeza de un líder agrario. A unos kilómetros de esa ciudad un campesino de 80 años sin estudios comienza una batalla legal por defender su tierra. Al tiempo, un joven campesino ve cómo el sueño de ayudar a su familia se desvanece cuando una granada explota en su cara. Don Eduardo, César y Wilson protagonizan un relato épico por la defensa del territorio y las raíces de Colombia.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=fowlWFYd9k</p>
<p>En Concordia, Magdalena, población que parece extraída del universo del realismo mágico, habita Marta, una valiente mujer que narra la experiencia de haber parido sus 14 hijos, ella misma sin ayuda de nadie. Gracias a esa experiencia, Marta se convierte en una importante y querida partera de un pueblo remoto, humilde y emergente.</p>	<p>Tráiler: https://www.facebook.com/concordiadoc/videos/449742239279570</p>
<p>El documental y el librito son los productos principales del acompañamiento a la Iniciativa de Memoria Histórica (IMH) a la Asociación Caminos de Esperanza-Madres de la Candelaria y tuvo como objetivo documentar los veinte años de la organización, que se cumplieron el 19 de marzo de 2019. Contiene testimonios de las integrantes en torno a lo que ha significado la desaparición forzada de sus familiares, su búsqueda, la espera, el método organizativo, los procesos de memoria y las estrategias de resistencia de las Madres.</p>	<p>Documental: https://www.youtube.com/watch?v=ptriUPNMVyc</p>
<p>La sinfónica de los Andes tiene mucho de una memoria que a sus 85 años no flaquea ni olvida, y de una voz que ni tiembla ni calla. Así, sin tapujos y sin censura, el documental inicia con impactantes fotografías de archivo de los llamados tiempos de La Violencia (1948-1957) porque el camino del pasado es el que nos trae al presente. Y el presente es un Cauca, en el sur del país, y unos campesinos, indígenas nasas, que tratan de entender por qué tanta sangre derramada por una tierra que otros intereses quieren arrebatar a quienes la han poseído ancestralmente y la trabajan. Así, como una sinfonía de voces en coro, y con una orquesta de música ancestral compuesta por niños que gritan dignidad y memoria para sus muertos, se canta y se cuenta este impactante documental, doloroso y bello a la vez, sobre quienes no están dispuestos a callar.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=tiE5eU8-zXU</p>

(Continúa)

N.º	Afiche	Título	Año	Duración	Directora	
9		Las razones del lobo	2019	70:00	Marta Hincapié Uribe	
10		Poetisas del perdón	2019	10:00	Jazmín Muñoz Zamora, Felipe Portocarrero Banguera	
11		Entre el olvido y la paz	2019	10:00	Luz Mary Rocero, Gustavo Cabezas	
12		Polifonía	2019	25:00	Lina Gaitán	

Sinopsis	Enlace*
<p>En Las razones del lobo, Marta Hincapié hace un arriesgado ejercicio: hablar de la historia violenta de los últimos cincuenta años en Colombia desde la posición que ocupa, siendo parte de una clase social privilegiada. En un acto honesto y autocrítico, se mira a sí misma retrospectivamente, como hija de ese ámbito, proponiendo una perspectiva original de los múltiples conflictos que ha atravesado el país durante este período. La película, “un inmenso fuera de campo” en palabras de la autora, se filma enteramente en el Club Campestre de Medellín, un mundo aparentemente idílico habitado por los personajes más poderosos del país, en donde resuena el eco de decisiones tomadas en los campos de golf, y que han afectado de manera siniestra la vida de los colombianos. En paralelo, escuchamos a la autora relatando su particular situación familiar, entre el mundo de su padre, el político conservador Guillermo Hincapié Orozco, y el de su madre, la importante intelectual de izquierda María Teresa Uribe.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=jVtEJ-B3uo-A&ab_channel=MidboDoc</p>
<p>Dos madres afrocolombianas de la ciudad de Buenaventura transforman el dolor de haber perdido a sus hijos en poesías que construyen paz, buscando recordar, sanar y que nunca se vuelva a repetir su historia.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=1N-U69HcWyk</p>
<p>Esta es la historia de Tumaco mismo: una historia de la defensa, de apropiación del territorio y de nuestra cultura. Es una narración de resiliencia ante el olvido y una incansable lucha por vivir en paz.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=_bMPE5Z0N-s&ab_channel=HistoriasenKilometros</p>
<p>Las Renacientes son un grupo de mujeres negras que desde el audiovisual comunitario cantan y cuentan los saberes y los trabajos de sus mayores. Parteras, campesinas, minadoras, lideresas... Reafirmación y empoderamiento. Un documental sobre la fuerza y el poder de la mujer.</p>	

(Continúa)

N.º	Afiche	Título	Año	Duración	Directora	
13		La roña	2019	40:00	María Paula Jiménez Trujillo	
14		Canaán, cuna y templo de campesinos	2019	24:25	Nury Jatsu Martínez Novoa y César Romero	
15		El último comandante de los quintines	2018	31:00	Eliseth Libertad Peña Quistial	
16		Sara, Neyda, Tomasa y las otras	2018	82:00	Lizette Lemoine	

	Sinopsis	Enlace*
	El cruel asesinato de uno de los integrantes de mi familia, nos llevó desaparecer de la casa que habitamos durante toda la vida. Once años después, decidimos volver a reencontrarnos con los fantasmas de la vida y la muerte que aún habitan allí.	Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=6afq2mMHDnM&ab_channel=MoPcine
	“Los que nos quedamos aquí no supimos lo que sufrieron los que se fueron. Y los que se fueron no supieron lo que vivimos los que nos quedamos aquí, aguantando la violencia”, dice un habitante de Canaán, municipio de Chibolo, Magdalena, quien también es protagonista de este cortometraje documental realizado entre la comunidad y el CNMH dentro del Plan Integral de Reparación Colectiva. La voz de este poblador del Canaán, es al mismo tiempo la voz de decenas de personas que fueron víctimas de desplazamiento forzado. Y la voz de aquellos que, a pesar del miedo, se resistieron a dejar su territorio. Todos ellos se encuentran en este documental para narrar a la Canaán de hoy: una tierra de abundantes flores que ellos mismos denominan “templo y cuna de campesinos.	Documental: https://www.youtube.com/embed/VbNb9JIGc3I
	Mi padre fue el último comandante del movimiento armado Quintín Lame, 26 años después de la dejación de armas decidió contar su historia, un viaje al pasado para perdonar el presente, regresando a los lugares donde se ha dejado el ombligo.	Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=IxYxjFj8x4M&ab_channel=RetinaLatina Documental: https://www.retinalatina.org/video/el-ultimo-comandante-de-los-quintines/
	Marcadas por el dolor de tantos años de violencia, desplazamientos, muertes y ausencias de los seres cercanos, las mujeres de la región de los Montes de María tomaron el destino en sus manos. El documental es un retrato de grupo de estas mujeres campesinas de los Montes de María que están construyendo futuro a pesar de las cicatrices y el dolor de la guerra. Cada historia de vida lleva un dolor y un combate: Neyda, mujer líder del pueblo de El Salado, Farides que se quedó en su tierra a pesar del acoso y del asesinato de su marido, Tomasa la apicultora que vivió de cerca la guerra, Sara que se fue adentrando más para el monte... son las férreas defensoras de su libertad, libertad de la tierra, de sus vidas.	Tráiler: https://vimeo.com/328841426?fbclid=IwAR2I-yA8i2-eQLmjC88GH_7kvBD5d92liebur1tpbRAbkwYUQx8IveoVROQ

(Continúa)

N.º	Afiche	Título	Año	Duración	Directora	
17		Salve Quibdó	2018	25:00	Elizabeth Otálvaro, Pablo Castro	
18		El laberinto	2018	21:00	Laura Huertas Millán (Franco-co- lombiana)	
19		Niña Jose	2018	20:00	Camila Bruges	
20		Reconocer	2018	9:00	Ángela Gómez	
21		La princesa del silencio	2018	5:00	Luciana Andrea Caracas Solís	




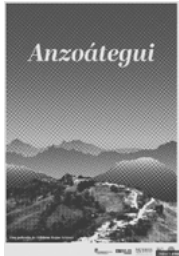
Sinopsis	Enlace*
<p>El acercamiento a Chocó y a las manifestaciones culturales que convocan sus valores más representativos no se resume en una experiencia llana. La sucesión de acciones y representaciones que reúne el negro en sí mismo es una estructura rizomática. A través de los relatos de muerte de sus hijos, dos madres nos narran sobre el “buen morir” y el “mal morir”; la muerte por enfermedad con tiempo para partir en paz, la muerte violenta llena de incertidumbre y dolor.</p>	<p>Tráiler: https://vimeo.com/223887792</p>
<p>Un viaje en los recuerdos laberínticos de un hombre implicado en el ascenso y la caída de los capos de la droga en la amazonia colombiana. Deambulando entre la selva y una casa en ruinas (similar a la villa de la serie televisiva Dynasty), este hombre pronto será el protagonista de su propio relato alucinatorio.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=8GHOhCvuTG8&feature=emb_title</p>
<p>Francesca, una mujer transgénero, regresa 15 años después a Cartagena, de donde partió por razones que su familia desconoce. Al conocer a su familia, intuimos que saben muy poco sobre los motivos de su partida y su cotidianidad: se fue amenazada de muerte por los paramilitares y la guerrilla colombiana, y desde entonces se prostituye en la zona de tolerancia de Bogotá porque nadie ha querido darle trabajo por ser trans. Feliz por el reencuentro, Francesca perdona que después de todo lo que ha vivido, la sigan llamando Jose.</p>	<p>Documental: https://www.youtube.com/watch?v=dqIp3boFQNQ</p>
<p>A partir de una carta de despedida, tras una ruptura amorosa, viajamos al interior del conflicto colombiano y la firma del Acuerdo de Paz entre el Gobierno y el grupo armado al margen de la ley, FARC. Un viaje orientado por cuerpos que danzan y llevan grabada en sus pieles esa historia. Metáforas entretejidas a través de la danza.</p>	<p>Documental: https://youtu.be/3sSrZ-6T9TH4</p>
<p>Otilia es una líder social miembro de ASOM, que se ha dedicado a escribir cuentos cortos. En este documental nos relata su último cuento: la historia de una niña de la Balsa, su niñez mágica y su crecimiento en medio de la violencia.</p>	<p>Documental: https://www.youtube.com/watch?v=rfMIFY4JNQE&ab_channel=HistoriasenKilometros</p>

(Continúa)

N.º	Afiche	Título	Año	Duración	Directora	
22		Cantadoras: memorias de vida y muerte en Colombia	2018	70:00	María Fernanda Carrillo Sánchez	
23		Narrar para vivir	2018	29:00	María Libertad Márquez Mejía	
24		Nuestro canto a la guerra	2018	15:00	Juanita Onzaga	
25		A recomponer	2018	52:00	Patricia Ayala Ruiz	


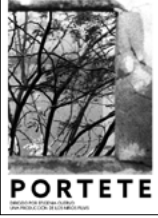



Sinopsis	Enlace*
<p>Cinco mujeres afrocolombianas cantan sobre la vida y la muerte de sus pueblos por medio de músicas tradicionales y cantos fúnebres del Pacífico y del Caribe. Trazando un viaje musical, las cantadoras nos muestran cómo responder a la violencia con vida y creación. Este documental musical de corte etnográfico, resalta el papel de las mujeres en la resistencia cultural de los pueblos afrodescendientes y en la construcción cotidiana de una memoria no patriarcal.</p>	<p>Documental: https://www.youtube.com/watch?v=eXyhjB2IFq4&ab_channel=CentroNacionaldeMemoriaHist%C3%B3rica</p>
<p>Documental institucional de la organización Narrar para vivir, “la red de mujeres víctimas sobrevivientes de la violencia por conflicto armado interno de los 15 municipios de la región de los Montes de María”.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=PXsiUbjC-d8</p> <p>Documental: https://www.youtube.com/watch?v=hKwBdqkYaps</p>
<p>Hombres-cocodrilo, un río místico, algunos niños que disfrutan la pesca y una guerra que termina comparten la misma tierra: Bojayá. En este sitio, los lugareños tienen creencias extrañas y celebran el ritual de muerte conocido como “Novenario”. Esto podría ser el inicio de una historia muy larga, en la que espíritus y humanos se aproximan para aprender sobre la vida después de la guerra.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=RZN8ka0-a2s&ab_channel=MidboDoc</p>
<p>A sus 36 años será la primera vez que tendrá dinero en el bolsillo. Muy a su pesar aparecerá en los radares financieros del capitalismo a través de una cuenta bancaria. Recuperará su identidad para convertirse en ciudadano. Dejará su nombre de combate <i>Black Esteban</i> y volverá ser Hernán Darío Cortés. Este hombre que nació en una zona rural del pacífico colombiano y entró a la guerrilla siendo casi un niño, cambiará su fusil AK-47 por un micrófono con el que pretende seguir en la lucha política. Después de 15 años de andar por las selvas de Colombia, saltará al escenario frente a cientos de seguidores amantes del <i>rap</i> y entusiastas de la paz. Martín Batalla seguirá el mismo camino. Él, que entró a las FARC EP con el ánimo efervescente de un joven universitario que quería cambiar el mundo, buscará con sus letras, un espacio en la sociedad que combatió durante más de 20 años.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=vjIherYITOk</p>

(Continúa)

N.º	Afiche	Título	Año	Duración	Directora	
26	 <p>The poster for 'Tribugá' features a dark, textured background with a central image of a wooden structure, possibly a ladder or a gate, partially obscured by shadows. The title 'Tribugá' is written in a white, serif font at the bottom.</p>	Tribugá	2017	21:00	Aida Leidys Palacios	
27	 <p>The poster for 'Por qué cantan las aves' shows a stylized, dark silhouette of a bird in flight against a light background. Text is visible on the right side of the poster.</p>	Por qué cantan las aves	2017	50:00	Alejandra Quintana Martínez y Adrián Villa Dávila	
28	 <p>The poster for 'Voces pacíficas' features a collage of images, including a night cityscape and various faces, with the title 'VOCES PACÍFICAS' in large, bold letters.</p>	Voces pacíficas	2017	13:32	Cinema Nómada. Juliana Ruíz	
29	 <p>The poster for 'Anzoátegui' shows a landscape with mountains and a body of water, with the title 'Anzoátegui' in a serif font at the top.</p>	Anzoátegui	2017	15:00	Bibiana Rojas Gómez	
30		Nuestra historia	2017	16:54	María Libertad Márquez Mejía	

Sinopsis	Enlace*
<p>Tribugá presenta la imagen de la ruina, el silencio y la soledad de un pueblo que teme volver a vivir la experiencia del desplazamiento. Este documental parte del recuerdo de la intromisión de las Autodefensas Unidas de Colombia en este lugar, que forzó a la comunidad a salir de su territorio. También plantea preguntas sobre el futuro incierto que ahora es amenazado por el proyecto Puerto Tribugá, propuesto por el gobierno nacional. La realización del proyecto portuario causaría la reubicación del pueblo, que ahora se está recuperando, y destruiría gran parte del ecosistema actual.</p>	
<p>Por qué cantan las aves muestra la vida cotidiana de tres cantoras, víctimas del conflicto armado colombiano. Poco a poco sus voces se han ido encontrando y como las aves migratorias, convirtieron sus canciones en nidos, en un territorio donde pueden resistir y sanar a pesar de las desgracias de una violencia sin sentido.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=IIGTLCkrL9g&ab_channel=A-dri%C3%A1nVillaD%C3%A1vila</p> <p>Documental: http://www.tragaluz.video/aves</p>
<p>Historias familiares que reflejan las realidades más generales del país: muchas décadas de conflicto y violencia. Se centra en la historia de la familia materna de la directora y, de manera extendida, narra las experiencias de sus amigos y parte de la historia del pueblo (Anzoátegui, Tolima). Se ubica en la época de la violencia bipartidista, en donde ocurren toda clase de atrocidades, pero muestra también cómo las personas desarrollan sus vidas y se adaptan a pesar de los conflictos y las situaciones extremas.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=C-9gPR355aAg</p> <p>Documental: https://vimeo.com/227341492</p>
<p>Diez mujeres valientes desplazadas por la guerra en Colombia abren su corazón y sus casas para compartir el testimonio de la guerra en primera persona. Un retrato sincero de mujeres valerosas que siguen buscando fortaleza para continuar su lucha y reivindicar sus historias.</p>	<p>Tráiler: https://www.bibianarojasgomez.com/anzoategui</p> <p>Documental: https://www.youtube.com/watch?v=TKpLAto2COA</p>
	<p>Documental: https://www.youtube.com/watch?v=110hY8LEwcU&τ=400s&ab_channel=Corporaci%C3%B3nSismaMujer</p>

(Continúa)

N.º	Afiche	Título	Año	Duración	Directora	
31		Ahí viven los Paz	2017	15:00	Elizabeth Fernández	
32		Portete	2017	5:00	Efigenia Cuervo	
33		La jungla	2017	20:12	Juanita Onzaga	
34		Verde manzana	2016	18:00	Ana María Ferro Gómez	
35		La nueva Medellín	2016	84:00	Catalina Villar	

	Sinopsis	Enlace*
	Relata la historia de dos mujeres que enfrentan las marcas que deja el desplazamiento forzado en la comunidad y en sus propias vidas, a pesar de ello han dedicado gran parte de su vida a orientar y cuidar de otros, como parte de sus costumbres, construyendo comunidad, construyendo paz.	Documental: https://www.youtube.com/watch?v=rbpymajMdn4
	En el 2004 un grupo de personas armadas se tomaron Bahía Portete en la alta Guajira, dejando el territorio desolado por varios años hasta que sus pobladores empezaron a retornar. Portete se sitúa entre la vida y la muerte, a través una voz que sale de la tierra para hablar de los recuerdos y del olvido. Las ruinas del pueblo se mezclan con los llantos colectivos de los rostros ya borrosos de la gente que vivía en él, hasta que la tarde termina por atenuar también las sombras.	Fragmento: https://vimeo.com/234927630
	Colombia es tierra de fantasmas. Dos hermanos deambulan por estos paisajes místicos en busca del espíritu de su padre muerto. Su viaje los lleva desde Bogotá a la jungla colombiana, a través de reinos de pensamiento y en sus sueños embrujados. Aquí encontrarán algunas respuestas y atraerán compañía inesperada.	Tráiler: https://vimeo.com/200682598
	Documental que muestra el rostro de la mujer en el conflicto armado en su posición de víctima y victimaria. Y como al salir de esta guerra debe seguir en busca de la esperanza en su entorno.	Documental: https://www.youtube.com/watch?v=xZmrLEeT0O0 .
	Juan Carlos y su amigo Manuel eran adolescentes cuando yo los filmé hace 18 años en Medellín, la ciudad más violenta del mundo en esa época. Juan Carlos, el poeta fue matado poco después. En los albores de una paz frágil, sus padres anal-fabetas tratan de obrenar reparación. Manuel, hoy líder de su barrio, confronta las paradojas de la innovación urbana de una ciudad que se transformó demasiado rápido. El fantasma de Juan Carlos es un baluarte contra el olvido.	Tráiler: https://vimeo.com/207602414 Fragmento: https://vimeo.com/159078500

(Continúa)

N.º	Afiche	Título	Año	Duración	Directora
36		La Luz que nos queda	2016	7:00	Gloria Isabel Gómez Ceballos
37		Jericó, el infinito vuelo de los días	2016	78:00	Catalina Mesa
38		Basta una grieta para renacer	2016	24:39	Pilar Cecilia Mejía y Juan Caros Orrego
39		Sonidos y estrellas	2016	24:55	Pilar Cecilia Mejía y Juan Carlos Orrego
40		Mujeres en la resistencia	2016	26:05	Livinia Fiori, Marcela Lizcano y Viceversa Cine






Sinopsis	Enlace*
<p>Es el 2 de octubre, un día histórico para Colombia. Aunque se firmaron los acuerdos con las FARC, Luz no se atreve a mostrar su rostro pues todavía existe el grupo armado ELN. A través de sus textos, ella presenta a generaciones más jóvenes su pasado mientras se comienza a escribir el futuro de la paz.</p>	<p>Tráiler: https://vimeo.com/453026601</p>
<p>Umbral entre documental y ficción, Jericó, el infinito vuelo de los días es un caleidoscopio de retratos íntimos de mujeres del pueblo de Jericó en Antioquia, Colombia. A través de un itinerario sensible y musical se tejen los encuentros y las conversaciones entre ellas, de edades y condiciones sociales diferentes. Una a una se van revelando sus historias de vida, sus espacios interiores, su sentido del humor y su sabiduría. Facetas profundas y auténticas del espíritu femenino de nuestra cultura que celebran y preservan el patrimonio inmaterial colombiano.</p>	<p>Tráiler: https://vimeo.com/192204106</p>
<p>En el municipio de San Francisco, oriente de Antioquia, conviven desmovilizados y víctimas. Hace parte de una serie documental La paz es posible de Teleantioquia.</p>	<p>Documental: https://www.youtube.com/watch?v=8nDDBnnKNso</p>
<p>A través del sonido de los cuencos tibetanos y del tejido de estrellas, un grupo de mujeres tejedoras de la vereda La Loma, municipio de Medellín, encuentran caminos para sanar las huellas profundas que la guerra les ha dejado. Acompañamientos e iniciativas para el tema del postconflicto donde el sonido, la imaginación y el tejido contrarrestan la ruidosa violencia.</p>	<p>Documental: https://www.youtube.com/watch?v=ub-jbwIJfDxo</p>
<p>Durante el año 2015, el CNMH apoyó tres iniciativas de memoria histórica de mujeres víctimas del conflicto armado, que desde distintos lugares geográficos y políticos, resiste a la guerra. En sus iniciativas, las mujeres expresan cómo el conflicto armado las ha impactado de maneras específicas, al tiempo que visibilizan sus procesos de resistencia. Estas mujeres se resisten a olvidar, construyen memoria histórica como apuesta para la no repetición y aportan a la construcción de un país en paz. Su fortaleza, su integridad, su trabajo incansable, sirven de inspiración para continuar resistiendo a la guerra.</p>	<p>Documental: https://www.youtube.com/embed/VBkOGmE4Bgc</p>

(Continúa)

N.º	Afiche	Título	Año	Duración	Directora	
41		Un asunto de tierras	2015	78:00	Patricia Ayala Ruiz	
42		El morro. Nuevas brisas de Venecia	2015	15:00	Luna Andrade	
43		Amnesia	2015	53:00	Lizette Lemoine	
44		Memoria latente	2015	52:36	Elvira Hernández	




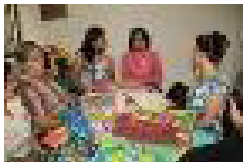
Sinopsis	Enlace*
<p>Si tener la tierra es tenerlo todo, entonces perder la tierra es perderlo todo. Por eso, una comunidad se acoge a la promesa de la Ley: hacer en un año un proceso de restitución, que de otra manera tomaría diez años. A partir de tal promesa, la película nos muestra dos mundos siempre desencontrados: el del poder que acapara la atención y la parafernalia y el de la gente común, que a pesar de todo, siempre conserva la esperanza ¿Se cumplirá la promesa?</p>	<p>Fragmento: https://www.retinalatina.org/video/un-asunto-de-tierras/</p>
<p>Colombia ha sido un país marcado históricamente por el conflicto armado y las voces de las víctimas que han sufrido las consecuencias del mismo. Luego de que el bloque norte; conformado por paramilitares, acabara con la paz y la comunidad de Nueva Venecia en la Ciénaga Grande del Magdalena; María Isabel Mendoza, habitante de este pueblo palafito, decide cambiar el rumbo de su vida para sanar su dolor y el de su comunidad; reconstruyendo un pueblo que se creía muerto desde esa madrugada. Actualmente, María Isabel no es solo una víctima del conflicto armado, es una gestora de paz y tejedora social que busca, a partir de la cultura, reconstruir el pueblo donde ella creció.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=Ic57TO-jTF0</p>
<p>En Bogotá, actores del Teatro Varasanta han incursionando en el tema del horror de la guerra que ha vivido el país y del dolor de sus víctimas. Con fragmentos de <i>Kilele</i>, <i>Mujeres en la guerra</i> y <i>Frágil alma a la deriva</i>, tres de sus obras, y con los testimonios de los actores, directores y de la sociedad civil, se vislumbra el panorama del increíble dolor de la sociedad colombiana. Anestesiados por el dolor o sufriendo de amnesia, el pueblo colombiano sufre.</p>	<p>Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=Y7JveYykYPI&t=6s</p>
<p>En el año 2000 la comunidad de Las Brisas en el departamento de Bolívar sufrió la masacre de 12 de sus campesinos a manos de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Un año después la comunidad de Tabaco en La Guajira fue despojada de su territorio por la empresa minera El Cerrejón. Hoy estas comunidades mantienen su lucha y resistencia por restablecer la verdad; este es el testimonio de su memoria latente.</p>	<p>Documental: https://www.youtube.com/embed/0dPfsMNT3QI</p>

(Continúa)

N.º	Afiche	Título	Año	Duración	Directora	
45		Villas del Progreso	2014	18:50	Daniela Reyes Gutiérrez - Alejandra Vanegas Ruíz	
46		Pájaros de frontera. Aves de ningún lugar	2014	24:27	Mónica Moya	
47		Pasos de seda	2013	14:51	Erika Sánchez Castrillón	
48		Sabedoras de muchas lunas	2012	43:00	Ángela Rubiano Tamayo, Paola Figueroa Cancin, Raquel González Henao y colectivo ONIC	
49		Mujeres tras la huella de la memoria	2012	32:00	María Libertad Márquez Mejía	

	Sinopsis	Enlace*
	Luz Marina abandona el Chocó a los quince años en búsqueda de un mejor futuro en Bogotá. Pasado un tiempo y ya con siete hijos, se ve en la necesidad de conseguir una casa propia y en una vivienda de interés social encuentra lo que a primera vista puede parecer un acceso a cumplir ese sueño. Un dudoso contrato de compraventa de inmueble le hará querer perseguir su sueño en otro lugar.	Documental: https://vimeo.com/101431347
	La violencia deja huellas irreparables en quienes la padecen, el tiempo ayuda a sanar las heridas y a seguir adelante con la vida, pero los ecos del miedo y los recuerdos quedan para siempre. Un corto documental que usa la animación en <i>stop motion</i> (obra del artista Felipe Restrepo) para poetizar los relatos de las víctimas y abogar porque el horror no siga dejando silencio y desolación.	Documental: https://vimeo.com/166132712
	La violencia que ha atravesado Colombia ha dejado un sinnúmero de dolores, tristezas y duelos no resueltos. Medellín no es la excepción y los procesos se han dedicado a dejar en el olvido los fatales hechos; pero este no es el caso de Betty Cárdenas, una artista plástica que lucha desde 2008 con su voz y pincel para que la memoria de su hija Isabel Restrepo Cárdenas no quede en el olvido.	Tráiler: https://vimeo.com/102192105
	Trabajadoras, cantoras, tejedoras, médicas tradicionales, creadoras de vida, agricultoras, lideresas jóvenes y mayores; sabedoras indígenas de diferentes culturas compartimos el aporte que hemos hecho a la pervivencia de nuestros pueblos y al proceso de la Organización Nacional Indígena de Colombia.	Documental: https://vimeo.com/219234128
	Documental realizado para el Centro de Memoria Histórica El Placer: mujeres, coca y guerra en el bajo Putumayo es un recorrido por estas dos décadas de violencia impartida por las FARC y las AUC. Revela, también, los esfuerzos de resistencia de la población, promovidos, en especial, por las mujeres, quienes aún hoy persisten en un profundo anhelo por hacer memoria y romper con los estigmas que han marcado a su pueblo.	Documental: https://www.youtube.com/watch?v=xJ-7vYGTf8yA

(Continúa)

N.º	Afiche	Título	Año	Duración	Directora	
50		Kwe'sx Theghxina: Nuestra mirada	2012	28:00	Mónica María Mondragón	
51		No hay dolor ajeno	2012	23:00	Marta Rodríguez	
52		Severá	2012	70:00	Silvia María Hoyos, Adrián Franco	
53		Palabras armadas	2011	25:41	Liliana Sayuri Matsuyama Hoyos	
54		Siempre vivas y salvias	2011	47:23	Pilar Cecilia Mejía	

Sinopsis	Enlace*
<p>Aquí en Páez la tierra es la madre. Viento, montaña verde, manos y pieles color tierra... La neblina rodea con sus brazos invisibles una pequeña escuelita indígena ubicada en el alto del cerro Munchique. Este es el relato de un ciclo escolar en una esquina del Cauca: las señales de la lucha por la tierra se filtran sutilmente en la cotidianidad de las clases.</p>	<p>Tráiler: https://youtu.be/UBgTI-hD-8lg</p>
<p>En el departamento del Cauca, situado en la zona andina colombiana, habitan ancestralmente numerosos grupos étnicos: Nazas, Paeces, Yanaconas y Guambianos. En los últimos años, este se ha convertido en un territorio de guerra, donde ha actuado durante 60 años la guerrilla más antigua de América latina FARC- EP, que diariamente tiene combates con el Ejército Nacional usando armas antipersonales que están prohibidas internacionalmente, como cilindros de gas, minas unipersonales y taticos (misiles artesanales), que son lanzados sobre poblaciones habitadas por familias indígenas, dejando numerosas víctimas, sobre todo mujeres y niños. Esta es la historia de Maryi Vanesa Coicue, niña de 11 años destacada escolarmente, perteneciente a la guardia estudiantil indígena, que quería ser gobernadora de su comunidad, la etnia Nasa.</p>	
<p>La reconstrucción física y espiritual de un pueblo destruido por la acción del conflicto armado colombiano, contada a través de Antún Ramos, un joven sacerdote negro que se convirtió en el héroe de Bojayá (Chocó). Describe las transformaciones registradas a lo largo de siete años que explican cómo cambió todo, incluso el nombre de este pueblo ubicado en las selvas colombianas del río Atrato, que de Bojayá pasó a llamarse Severá.</p>	
<p>¿Qué hace que un hombre, un excomandante guerrillero, decida tomar las armas para luchar por sus ideales y años después encuentre en el diálogo y la literatura la solución a sus antiguas inquietudes? Este documental narra la trayectoria de Yesid Arteta, ideólogo de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) en la década de los noventa, y actual gestor de paz en este país.</p>	<p>Documental: https://vimeo.com/26917034</p>
<p>Cuatro mujeres, víctimas de la violencia en Colombia, nos comparten su vida y su fuerza para salir en medio de las dificultades. Una realización de Ojo de Tigre, 2011. La salvia y la siempreviva son plantas femeninas, mágicas y sanadoras. Crecen hermosas y potentes aún en terrenos hostiles.</p>	<p>Documental: https://www.youtube.com/watch?v=Q-0TUXJfbDuo</p>



El juego de la mariposa

HEMOS ASISTIDO A LOS ALETEOS de 18 mariposas-documentales que se expandieron, cerraron, huyeron, se presentaron, coquetearon con sus propios latidos como imágenes y, que al mismo tiempo, se quemaron, ardieron, se volvieron cenizas al no ser más microfragmentos de una realidad sino imágenes puestas en contraste y tensión con otras mariposas-documentales. Todos abrieron sus alas en diversas temporalidades, lugares, trajeron personajes, territorios, objetos, prácticas, simbolismos. Formas que acudieron para ser observadas/pensadas por una cazadora de mariposas que busca más allá de su figurabilidad encontrar rupturas de lo invisible, grietas donde lo contrahegemónico nace, la ambivalencia cobra lugar y las narrativas del poder se deshacen; fue así como quisimos responder a la búsqueda de las narrativas, representaciones y los imaginarios contenidos en los documentales que narran la guerra en Colombia desde la mirada de mujeres documentalistas. Es necesario aclarar que estos documentales nos colocan frente a la trashumancia de una guerra viva, actual, reificada y con nuevos componentes, pero no acabada y menos en la idea de postconflicto que sirvió como retórica para la firma de los acuerdos con las FARC-EP y que creó un escenario de esperanza débil.

Ciertamente, el cine en el capitalismo es una mercancía y en él cabe la crítica cinematográfica y la social, encontrando como encantamiento no solo la cues-

tión artística sino la actividad social que se vive en ella y a partir de ella (Krauer, 2006). Lugar donde es posible capturar la naturaleza moderna donde se pueden “recomponer los eventos aislados a partir de los cuales solo es posible formar series de imágenes a la manera de un caleidoscopio” (Hansen, 1991, p. 49). Figuras que persiguen los documentales analizados, en tanto son piezas de lo contrahegemónico al enunciar lugares no comunes con un tinte crítico, no en el sentido de catalogarse como documentales políticos sino en la posibilidad de articular diversos puntos de vista sostenidos por investigaciones profundas, en muchos de los casos, exceptuando los que tuvieron contratos por pedido de organizaciones sociales como **Pájaros de frontera. Aves de ningún lugar** o el ejercicio documental **Verde manzana**, ambos muy limitados por su tiempo de realización y por la precariedad de las situaciones.

El documental como representación guarda la paradójica tensión entre el parecer y el ser, en tanto es un arte ontológico que guarda dos movimientos: primero, la relación entre el artificio y la realidad; y segundo, la reproducción de la realidad y el artificio de esa realidad (Badiu, 2015); lo que coloca el hacer documental en una tensión de construcción de esa realidad acorde con los valores éticos y el lugar de enunciación de la documentalista. En ese sentido, los documentales anclan la noción de apariencia en tanto registran y transcriben la superficie de los fenómenos de la vida cotidiana; colocándose en evidencia de una no figurabilidad los documentales **Nuestro canto a la guerra, Salve Quibdó** y **Amnesia**, al traer elementos híbridos que tensionan la idea de realidad, verdad, documental, imaginación. Relevantes también para dislocar la forma tradicional y lineal del pensamiento, para ir a las imágenes y a las memorias en un tiempo anacrónico y asincrónico.

Estos documentales evidencian el auge de la narrativa documental que, de un lado, apuesta por las interpretaciones de los acontecimientos cotidianos, importándoles más los microeventos, las relaciones invisibles de sus personajes con la vida cotidiana. Allí, los documentales contribuyen a una narrativa de las cosas invisibles que sumadas se vuelven potencias que detonan conversaciones, transpola la vida de sus personajes, coloca en el mundo social otra lectura de la guerra: la sobrevivencia como resistencia. En consonancia, lo que emerge es un consumo cultural que explica las transformaciones en la esfera social de la imagen como una herramienta cognitiva capaz de poner en cuestión la ideología del progreso, evidente en el contexto sociopolítico de un país en guerra donde las hegemonías capitalistas siguen contribuyendo a la reproducción retórica de los estereotipos de mujer, violencia, guerra, coca, política, paz; y a la simplificación de las narrativas duales héroe/terrorista, víctima/victimario, gente de bien/pobre, seguridad/

inseguridad, adentro/afuera que contribuyen a la profundización y expansión del clasismo, el arribismo, la desigualdad y la carencia como merecimiento de las imposibilidades en Colombia.

Si todo esto es lo que es posible en la tensión visible/invisible de los documentales, podríamos decir que la eclosión aquí se da por un “principio constructivo” que, al contemplar las ideas-como-cosas al interior de una constelación saturada de tensiones, “provoca un *shock* que la hace cristalizar como mónada” (Benjamin, 2005, p. 29) los acontecimientos narrados en los documentales; donde ellos son en sí atlas desde la mirada de las documentalistas.

Así que las documentalistas se colocan como aquellas cazadoras de imágenes, de microhistorias punzantes para ser narradas en una historia a contrapelo que no dé lugar a los regímenes visuales de la hegemonía sino que como historizadoras irrumpen los cursos naturalizados que han negociado como lugares políticos de ellas misma. Lo que significa determinantemente es asumir el riesgo de ser portadoras de una poética de la imagen, acercarse a ella como lugar de inspiración, pero al mismo tiempo apoderarse de ella para transmutarla en movimiento con la potencia de conectar a los observadores, no a manera de verse representado/a sino conectándose con un mundo amplio de la emocionalidad donde sea posible encarar la moción del cuerpo como conmoción. Resulta interesante que la mayoría de los documentales acuden a lo emocional para narrar, pero también como un centro de posibilidad para conectarse con los personajes femeninos, sin embargo, en algunos casos dicha conexión no es tan evidente como en **Pájaros de frontera. Aves de ningún lugar** en tanto a la protagonista se le oculta su rostro, los planos expresan cierta distancia y el montaje la coloca como un personaje con poca riqueza narrativa junto al de los dos hombres. En **Salve Quibdó** el rostro de los personajes femeninos está ausente y son sus voces las que permiten su existencia, conjugada con las imágenes del territorio. De los 18 documentales, tres acuden a relatos en primera persona **El último comandante de los quintines**, **Polifonías** y **Las razones del lobo**, que comparten sus experiencias de familia, los saberes, los traumas, los recuerdos que urgen ser narrados antes de su desaparición, se reúnen aquí las historias de las mujeres indígenas, afros y mestizas. Vale la pena decir que las mujeres documentalistas provienen de ciudades como Medellín y Bogotá, en su mayoría, y que escapan de esta lógica urbana Eliseth que nació en Nariño y Las Renacientes que proceden del Norte del Cauca.

La representación de las mujeres se da por su cualidad de matinar, de la idea de cuidar para establecer lazos profundos con el otro y la otra para cocrear, acompañarse, crearse en conjunto y en colectivo para la consecución de un bien

común que es dado por varios movimientos en los documentales: primero, el sentido de gestación de las documentalistas, de sus documentales motivados por la rabia, la indignación, el dolor, la incompreensión, la memoria voluntaria, todos sentidos de estar en este mundo que se conecta con la potencia de la imagen. Segundo, la abundante representación de mamás con sus hijos e hijas, sus bebés que las acompañan en sus quehaceres cotidianos, que se colocan como una extensión de sus cuerpos femeninos que las conecta. Lugares donde cabe la familia mediante fotografías de archivos de prensa, fotografías antiguas, imágenes directas en movimiento y animaciones que cumplen la función de entrelazar, concatenar, agrupar, dar un sentido a la extensión de los cuerpos. Hay madres que se lamentan, lloran, conmueven y ocultan sus rostros en la evidencia de un impase que contrapone razón y emoción. Hay madres que no aparecen, pues lo central es la muerte como lugar de inexistencia, en ambigua contraposición de lo que debe ser rememorado. Pero también están las documentalistas que fueron madres mientras estaban haciendo sus películas, fundando la idea de un doble parto.

En relación con el territorio sobrevive la noción ambivalente de que se vive de la tierra, pero también se le teme a ella con una gran diversidad: La Guajira, Montes de María, Bogotá, Boyacá, Medellín, Bojayá, Quibdó, Tolima, Cauca, Putumayo, Caquetá, Nariño, San Cristóbal (Venezuela), Tulcán (Ecuador). Es el espacio productivo en la generación de interacciones, costumbres, símbolos, identidad, donde se pretende construir un mejor futuro, pero al mismo tiempo donde no se debería permitir el desplazamiento forzado, los ataques de grupos armados y la desagrupación de clanes y etnias. Igualmente, hay un territorio que se deriva de un tipo de terror a cuentagotas por inoculación del miedo en los cuerpos que hace resistente a los cuerpos de los excesos del control mediante el panóptico donde es posible ejercer la vigilancia, la observación, la seguridad, la individualización, la separación y la transparencia sobre las acciones de los individuos que dan cuenta de la vitalidad de la figura en los documentales **Villas del Progreso** y **Las razones del lobo**, claro desde lugares de imposición diferente por su contexto.

Las prácticas se dan desde varios escenarios como el alimento, la siembra, la cosecha, la relación con la niñez y la juntanza, formas de amplificar y radicalizar la posición política de ser mujer aunada a la cosmovisión de la Madre Tierra. Al de la comunalidad como forma de vivir en el mundo y de hacer mundo se produce por la interacción que se genera de uno a otro individuo a través de la comunicación. A la comprensión de la apropiación e intercambio dialéctico que se manifiesta en las prácticas mortuorias y de duelo que transita cada personaje. En definitiva, se trata de relaciones múltiples desde/con/por la imagen a través

del pensamiento que detona el atlas en una expansión de tensiones de las representaciones en una suerte de memoria ampliada que hace de ella misma una historia a contrapelo.



Referencias bibliográficas

- Acevedo, O. (2019). Las memorias fantasma: El olvido y la negación de lo íntimo en lo íntimo del vínculo social. *Políticas, prácticas y espacios de la memoria*. pp. 267-292. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Adolfo Albán, A., & Rosero, J. R. (2016). Colonialidad de la naturaleza: ¿imposición tecnológica y usurpación epistémica? *Interculturalidad, desarrollo y re-existencia. Nómadas*, (45), pp. 27-41. Editorial Universidad Central, Bogotá.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Álvaro, J. Fernández, B. (2006). *Representaciones sociales de la mujer*. Athenea digital. Madrid.
- Aragon, L. (1966). *Le Paysati de Paris*, reimpr. de 1-d. (1926), p. 245-246.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós Editorial, Madrid.
- Baeza, M. (2011). *Memoria e imaginarios sociales*. Editorial Universidad de Concepción, Chile.
- Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfesable*, Arena Libros, Madrid.

- Banchs, M. (2000). Aproximaciones procesuales y estructurales al estudio de las representaciones sociales. *Papers on Social Representation*. Vol. 9, pp. 3.1-3.15, Johannes Kepler Universität Linz, Austria.
- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. *Análisis estructural del relato*. Letra e editorial, Aguascalientes.
- Benjamin, W. (1977). Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. *Gesammelte Schriften*. Vol 2, N.º 1, Editorial Suhr-Kamp, Frankfurt.
- Benjamin, W. (1994). Sobre o conceito de história. *Magia e técnica, arte e política*, Ensaios sobre literatura e história da cultura, Vol 1, pp. 222-232, Editora Brasiliense, San Pablo.
- Benjamin, W. (1985). *Obras Escolhidas*, I, Editora Brasiliense, San Pablo.
- Benjamin, W. (2001). *Tesis de filosofía de la historia*. Akal, Barcelona.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*, Vol. 3. Ediciones Akal, Madrid.
- Bachelard, G. (2018). *La poética del espacio*. Ediciones Universidad Central, Bogotá.
- Baudelaire, Ch.(2014). *El pintor de la vida moderna*. Taurus, Buenos Aires.
- Bergson, H., & Moreno, R. (1960). *Introducción a la metafísica*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Bergson, H., Deleuze, G., Rivero, A., & Armiño, M. (1995). *Memoria y vida*. Editorial Alianza Madrid.
- Berry, T. (1998). *The Dream of the Earth*. Sierra Club Books, San Francisco.
- Bolcatto, A. (2003). *Una mirada sobre las representaciones sociales en el cine documental*. Claroscuro, Universidad Nacional del Rosario, Rosario.
- Bourdieu, P. (2005). *A ilusão biográfica. Usos e abusos*. Editorial Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.
- Butler, J. y Gayatri S. (2009). *¿Quién le canta al estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia*. Paidós, Buenos Aires.
- Butler, J. (2004). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia. Violencia, duelo y política*. Paidós. Buenos Aires.
- Butler, J. (1996). Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Comp. Marta Lamas, PUEG/UNAM, Miguel Ángel Porrúa Editores, Ciudad de México.

- Canal encuentro (2017). *La noche de la filosofía: La imagen potente*. Entrevista a George Didi-Huberman. Video tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6uvGhCgupq0>.
- Castellanos, H., & Adrián, D. (2014). La ciudad de las fantasmagorías: La modernidad urbana vista a través de sus sueños. *Andamios*, 11(25), 243-271, Ciudad de México.
- Castoriadis, C., & Vicens, A. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*, Vol. 1. Tusquets, Barcelona.
- Cegarra, J. (2012). *Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales*. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Táchira.
- Chirolla, Gustavo. "Reseña de "Foucault y el sujeto político. Ética del cuidado de sí" de Humberto Cubides Cipagauta". *Nómadas*. Abr. 2007: 241-243. Bogotá.
- Colectivo Las Renacientes (2021). Directoras de **Polifonías** (2019), entrevista sonora.
- Da Silva, L. (2008). Derechos humanos y memoria. Historia y dilemas de una relación particular en Argentina. *Teoria e Cultura*, (3) 1, pp. 9-20. Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais.
- Darwin, C. (1852). La expresión de las emociones en el hombre y en los animales. Francisco Sampere Editoriales, Valencia.
- De Zubiría, S. (2015). *Dimensiones políticas y culturales en el conflicto colombiano*. Departamento de Filosofía. Universidad de los Andes, Bogotá. Centro Nacional de Memoria histórica. Recuperado de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/comisionPaz2015/zubiriaSergio.pdf>.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2007). *El Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós, Buenos Aires.
- Didi-Huberman, G. (2004). "Knowloge: movement. The man who spoke to butterflies", en: *Aby Warburg and the Image in Motion*. Michaud, P.A. (Hawkes, S. Trad.). New York: Zone Books, pp. 7-20. [1998].
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Editorial Abada, Madrid.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve SAS, Ciudad de México.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Didi-Huberman, G. (2016). *Que emoção! Que emoção?* Editora 34, San Pablo.

- Escobar, A. (1997). Política cultural y biodiversidad: Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano, en: María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo (eds.), *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*, ICANH, Bogotá.
- Escobar, A. (2000). “El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o posdesarrollo?”, en: Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, Clacso, Buenos Aires.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Ediciones Unaula, Medellín.
- Escobar, A. (2017). “Desde abajo, por la izquierda, y con la tierra: La diferencia de Abya Yala/Afro/Latino/América”, *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir*, (re)existir y (re)vivir. Tomo II, edición Walsh, Catherine. Ediciones Abya-yala, Quito.
- Esposito, R. (2006). *Bios, biopolítica y filosofía*. Editorial Amorrortu, Buenos Aires.
- Feld, S. (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, 49 (1), pp. 217-239. ICANH, Bogotá.
- Fernández, A. (2016). La imaginación colectiva y anónima: introducción a algunas ideas de Carlos Castoriadis. *Revista Diferencias*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Ferro Gómez, A. M. (2021). Directora de **Verde manzana** (2016), entrevista sonora.
- Figueroa-Cancino, P. y González Henao, R. (2021). **Sabedoras de muchas lunas** (2012), entrevista sonora.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Paidós, Barcelona.
- Foucault, M. (1994). *La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad*. Gallimard, París.
- Foucault, M. (2009). *La hermenéutica del sujeto*. Curso en el College de France 1981-1982. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Foucault, M. (2009a). *Seguridad, territorio y población*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Foucault, M. (2014). *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Vozes, Petrópolis.
- Flusser, V. (1985). *Filosofía da Caixa preta*, Husitec, San Paulo.

- Freud, S., (2012). *Obras completas*. VI. Psicopatología de la vida cotidiana, Amorrortu, Buenos Aires.
- Giddens, A. (1989). *A Constituição da Sociedade*. Martins Fontes, San Pablo.
- Giddens, A. (2002). *Modernidade e Identidade*. Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro.
- Gordillo, C. (2014). *Seguridad Mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea*. Corporación Universitaria Minuto de Dios, Bogotá.
- Gordillo, C. y Gómez, E. (2020). Pálpitos en las imágenes: de cómo se crea investigando o cómo se investiga creando en las ciencias sociales y humanas. En *Tramas de la investigación en las artes*. Ediciones Universidad Central, Bogotá.
- Guber, R. (2019). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Siglo XXI Editores, Madrid.
- Gutiérrez, A. (2018). La imagen poética desde “lo de dentro y lo de fuera” de Gastón Bachelard, en: *Estéticas, ética y estéticas*. Ediciones Universidad Central, Bogotá.
- Haesbaert, R. (2004). *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*, Vol. 6. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Hansen, M. (2012). *Cinema and experience*. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno, University of California Press, Berkeley.
- Harvey, D. (2004). *Espaços de esperança*. Edições Loyola, San Paulo.
- Haymes, S. N. (2006). Pedagogy and the Philosophical Anthropology of African-American Slave Culture, *Not Only the Master's Tools*. African-American Studies in Theory and Practice, L. Gordon y J.A. Gordon (eds.). Paradigm, Boulder.
- Hegel, G. W. F. (2017). *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- Hincapié, M. (2021). Directora de **Las razones del lobo** (2019), entrevista sonora.
- Jodelet, D. (2019). La noción de lo común y las representaciones sociales. S. Seidmann & N. Pievi (Eds.), *Identidades y conflictos sociales*. Aportes y desafíos de la investigación sobre representaciones sociales (pp. 612-629). Editorial de Belgrano, Buenos Aires.

- Johnson, C. (2012). *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Cornell University Press, New York.
- Kant, I. (1977). *Crítica de la razón pura*. Porrúa Editores, Ciudad de México.
- Koch, G. (2000). *Siegfried Kracauer*. An Introduction, Princeton University Press, Princeton.
- Kracauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos*. El ornamento de la masa 1, Gedisa, Barcelona.
- Kracauer, S. (2001). *Teoría del cine*. La redención de la realidad física. Paidós, Barcelona.
- Le Breton, D. (1999). *Las pasiones ordinarias*. Antropología de las emociones. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Lemoine, L. (2021). Directora **Amnesia (2018)** y **Sara, Neyda, Tomasa y las otras (2020)**, entrevista sonora.
- Leroi-Gourhan, A. (1972). *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Lossigio, D. (2020). *Aby Warburg y el pathos superviviente*. De la psicología a la memoria social. *Aisthesis* (67) pp. 103-121. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- Maffesoli, M. (1993). *El conocimiento ordinario*. Compendio de sociología. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- Marcos, S. (2014). La espiritualidad de las mujeres indígenas mesoamericanas: descolonizando las creencias religiosas. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Aby Yala*. Editoras: Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz, Editorial Universidad del Cauca, Popayán.
- Márquez Mejía, M. L. (2021). Directora del documental **Mujeres tras la huella de la memoria (2012)**, entrevista sonora.
- Massey, D. (1999). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. *Pensar estos tiempos: espacios, afectos, pertenencias*. Paidós, Buenos Aires.
- Mauss, M. (1979). La expresión obligatoria de los sentimientos. *Sobrevivencias escritas II*, Colección Versiones. Editorial Facultad de Literatura, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Mendoza B. (2014). La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Aby Yala*. Editoras: Yuderkys Espinosa Miño-

- so, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz, Editorial Universidad del Cauca, Popayán.
- Merleau-Ponty, M. (2007). *The Merleau-Ponty Reader*. Northwestern University Press, Illionis.
- Michaud, P. (2004). *Aby Warburg and the Image in Motion*. (Hawkes, S. Trad.). Zone Books, New York.
- Montañez, G., Delgado, O. (1998). Espacio, territorio y región: conceptos básicos para un proyecto nacional. *Cuadernos de Geografía*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. En: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/70838/pdf>
- Moya, M. (2021). Directora de **Pájaros de frontera. Aves de ningún lugar** (2014), entrevista sonora.
- Moscovici, S. (1979). El psicoanálisis, su imagen y su público, 2da. edición. Cap. I, pp. 27-44. Editorial Huemul, Buenos Aires.
- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Onzaga, J. (2021). directora **Nuestro canto a la guerra** (2018), entrevista sonora.
- Oslender, U. (2004). Geografías de terror y desplazamiento forzado en el Pacífico colombiano: conceptualizando el problema y buscando respuestas. *Conflicto e (in) visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*, 35-52. Editor Universidad del Cauca, Popayán.
- Oslender, U. (2017). *Terror y geografía: explorar múltiples espacialidades en un mundo "aterrorizado"*. Ediciones Clepsidra, Madrid.
- Otálvaro, E. (2021). Codirectora **Salve Quibdó** (2018), entrevista sonora.
- Pagni, P. (2012). El cuidado ético de sí y las figuras del maestro en la relación pedagógica: reflexiones a partir del último Foucault. *Revista de Educación*. Ene. 2012: 1-14. Ministerio de Educación y formación profesional de España, Madrid.
- Pécaut, D. (2001). La tragedia colombiana: guerra, violencia, tráfico de droga. *Sociedad y economía*, (1), 133-148. Universidad del Valle, Cali.
- Peña Quistial, E.L. (2021). Directora **El último comandante de los quintines** (2018), entrevista sonora.
- Pérez, P. (2013). *Estudios de lo imaginario: orígenes y trayectos*. Ediciones Universidad de la Salle. Bogotá.

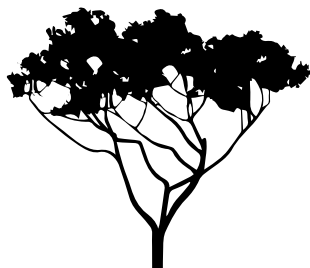
- Pérez, A. (2019). Memoria, Olvido y Nación: Algunas reflexiones sobre la configuración de la memoria pública nacional, los procesos de apropiación y sus posibilidades transformadoras del presente. *Políticas, prácticas y espacios de la memoria*. pp. 51-74. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Proust, M. (2006). En busca del tiempo perdido. CS Ediciones, Buenos Aires.
- Quintana Martínez, A. (2021). Directora de **Por qué cantan las aves** (2017), entrevista sonora.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Filosofía y Política*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Consorcio Salamanca, Salamanca.
- Ratzel, F. (1987). *El territorio, la sociedad y el Estado*. Instituto Geopolítico de Chile, Depto. II." Políticas y Difusión" http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/citla/Lecturas_TGClasica/4-RATZEL-1898-1899.pdf
- Reyes Gutiérrez, D. y Vanegas Ruíz, A. (2021). Directoras de **Villas del Progreso** (2014), entrevista sonora.
- Richard, N. (2005). Arte y política, lo político en el arte. En Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar. (Eds.), *Arte y política* (pp. 16-17), Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis, Santiago de Chile.
- Richard, N. (2011). *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*, IVAM, Valencia.
- Ricoeur, P. (2004). *La Memoria, La Historia, El Olvido*. (Neira, A, Trad.). Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Rilke, R. M., Rónai, P., & Meireles, C. (2001). *Cartas a um jovem poeta*. Globo Livros, San Paulo.
- Rivera, Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón, Buenos Aires.
- Roldan, E. (2018). Kracauer y la apariencia estética en el cine. Espejo distorsionante de la sociedad moderna. *Claridades: revista de filosofía*, 10(1), 151-170. UMAEditorial, Universidad de Málaga, Málaga.
- Romero, P. (2007). Un conocimiento por el montaje, entrevista con Georges Didi-Huberman. *Minerva: revista del Círculo de Bellas Artes*, N.º 5, 2007, pp.. 17-22. Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- Samain, E. (2014). *Como pensam as imagens*. Editora Unicamp, Campinas.

- Santos, M. (2002). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*, Vol. 1. Edusp, San Pablo.
- Schmitt, C., & Flickinger, H. G. (1992). *El concepto de lo político*. Editora Vozes, Petrópolis.
- Schlüppann, H. (1987). Phenomenology of film: on Siegfried Kracauer's Writings or the 1920s. *New German Critique* No 40, pp- 97-114. Duke University Press, Durhan.
- Shelemay, K. K. (2006). Music, Memory and History. *Ethnomusicology Forum*, 1(15),17-37. Taylord and Francis Group, Londrés.
- Segato, R.L. (2014). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. *Revista Sociedade e Estado*. Volumen 29 N.º 2. pp. 341-371. Universidad de Brasília, Brasília,
- Segato, R.L. (2011). Género y Colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. Karina Bidaseca y Vanesa Vazquez Laba (comps.), *Feminismos y poscolonialidad*. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina, pp. 17-47. Ediciones Godot, Lima.
- Sossa, A. (2010). "Michael Foucault y el cuidado de sí", en: CONHISREMI, *Revista Universitaria Arbitrada de Investigación y Diálogos Académicos*, 6(2), 34-45. Escuela Iberoamericana Cooperativa de Estudios Avanzados, Miranda, Venezuela.
- Solano, V. (2021). Es directora de **Sumercé** (2020), entrevista sonora.
- Spradley, J. P. (1979). *The Ethnographic interview*. Holt, Rinehart and Winston, Nueva York.
- Souroujon, G. (2011). *Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación*. Editorial Andamios, Barcelona.
- SwANsoN, K. M. (2012). Empirical development of a middle range theory of caring. *Caring in nursing classics: An essential resource*, 211. Sage Journal, Londrés.
- Touraine, A. (1987). *El regreso del actor*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Touraine, A. (2006). *¿Podemos vivir juntos?* Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- Touraine, A. (2009). *Pensar outramente*. O discurso interpretativo dominante. Editora Vozes, Petrópolis.

- Valencia, S. (2007). *Representaciones sociales*. Teoría e investigación. Parte I. Elementos de la construcción, circulación y aplicación de las representaciones sociales. Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Vélez, I. (2021). Directora de **Bajo fuego** (2020), entrevista sonora.
- Villar, C. (2021). Directora **La nueva Medellín** (2016), entrevista sonora.
- Walsh, C. (2009). Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: apuestas (des) de el in-surgir, re-existir y re-vivir. *UMSA Revista (entre palabras)*, 3, 30-31. Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia.
- En: <https://redinterculturalidad.files.wordpress.com/2014/02/interculturalidad-crc3adtica-y-pedagogc3ada-decolonial-walsh.pdf>
- Walsh, C. (2013). Introducción. Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. Catherine Walsh (ed.), *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Abya-Yala, Quito.
- Walsh, C. (2015). Notas pedagógicas desde las grietas decoloniales. *Clivajes. Revista de Ciencias Sociales*, (4), 1. Universidad Veracruzana, Veracruz.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. (Chamorro, J. Trad.). Ediciones Akal, Madrid.
- Wright, J. K. (1977). Terrae incognitae: El lugar de la imaginación en geografía. RANDLE, P.H. *Teoría de la Geografía*. Vol. 2. GAEA, Serie Especial 4, 1977, p. 165-188. Buenos Aires.
- Yates, F. A. (2005). *El arte de la memoria* (Vol. 40). Editorial Siruela, España.
- Zamora, J. A. (1999). El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th. W. Adorno. *Taula: quaderns de pensament*, pp. 129-151. Departament de Filosofia de la Universitat de les Illes Balears, Palma.
- Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Revista Casa del tiempo*, 3(5). Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México.
- Zolla, E. (1968). *Historia de la imaginación viciosa*. Monte Ávila, Caracas.
- Zusman, P. (2012). "La geografía histórica, la imaginación y los imaginarios geográficos", en: *Revista de geografía Norte Grande*, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.



Esta investigación desde el inicio se propuso descomponer las materialidades de los documentales para volverlas atlas, es decir fragmentar para recomponer, o desmontar para remontar según Didi-Huberman. En este ejercicio, las miradas fueron adentrándose en las imágenes desdobladas que llevaban a la configuración de otras imágenes, una de ellas es el video-ensayo **Cartografías de lo no visto** que busca impregnar a las imágenes de otra idea: el movimiento. Así, en el resonar de la sobreposición, la fractura, la grieta, el zoom, el paneo y los efectos, los atlas aletean como las mariposas donde es posible escuchar los crujidos de sus alas en la voz reflexiva de la autora.



Este libro se editó en la
Cinemateca de Bogotá
Gerencia de Artes
Audiovisuales del IDARTES
y se compuso en las
fuentes Adobe Jenson
Pro, Fontana y MetaPro.

Este libro reflexiona sobre las narrativas de la guerra en el trabajo fílmico de mujeres documentalistas colombianas desde 2010, contribuyendo así a la construcción de una memoria visual de la imagen en movimiento tan relevante en nuestros días para comprender las formas como las violencias se incrustan en los territorios y en los cuerpos femeninos. Su pertinencia cultural y social está ligada a la articulación de las trayectorias de vida de las documentalistas con el desdoblamiento de las imágenes mediante el atlas como categoría central, donde el testimonio y los fotogramas se entrelazan para configurar una lectura unívoca en el videoensayo *Cartografías de lo no visto* (acceder escaneando el código QR) que apuesta en sí mismo por un desdoblamiento desacademizado.



La **BOGOTÁ**
que estamos construyendo

CINEMATECA
DE BOGOTÁ

ALCALDÍA Mayor
DE BOGOTÁ D.C.

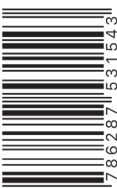
INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

BOGOTÁ



COLECCIÓN
becas

ISBN 978-628-7631-54-3



9