

Espaciotemporalidades sobre la violencia política en la producción audiovisual del Centro Nacional de Memoria Histórica: el caso de “Mampuján: Crónica de un desplazamiento”*

Vladimir Olaya Gualteros**
Andrés Felipe Urrego Salas***

[RESUMEN]

En este artículo se analizó el documental *Mampuján: Crónica de un desplazamiento*, producido por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) que cuenta la historia de las personas que en 2000 vivieron el desarraigo del pueblo de Mampuján, municipio del departamento de Bolívar, a causa del conflicto armado interno colombiano. Se propone el objetivo de comprender cómo en ese audiovisual se constituyen unas temporalidades y espacialidades que proporcionan marcos de visibilidad para interpretar el pasado. Planteamos la tesis de que este documental cuenta con una estructura lineal que configura una manera análoga de comprender la historia reciente de la violencia política en Colombia y que a su vez conlleva un riesgo de subexposición y sobreexposición del pueblo de Mampuján. Metodológicamente, se realiza un análisis desde la perspectiva de los estudios visuales y la hermenéutica, con un énfasis en el estudio de la narrativa del documental desde su forma de organizar los diferentes elementos que lo componen hasta el ritmo en que lo expone. El análisis nos permite concluir que el cine documental tiene la potencialidad de constituir unos conocimientos históricos en la medida en que reconstruye y rememora unos hechos pasados. En el caso de la producción del CNMH, se encuentra que sus documentales aportan a la formación de nuestros modos de ver y comprender la violencia política vivida en la historia reciente colombiana. Así, el artículo presenta un avance en la reflexión sobre los dispositivos visuales relacionados con la guerra en el país.

Palabras clave: documental, memoria, Centro Nacional de Memoria Histórica, Colombia, violencia política, historia.

doi 10.11144/javeriana.mavae16-1.etsl

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2020

Fecha de aceptación: 20 octubre de octubre de 2020

Disponible en línea: 1 de enero de 2021

- * Artículo de investigación derivado de la investigación “Narrativa y visualidad del conflicto: una mirada a la producción audiovisual de la Comisión Nacional de Memoria Histórica”, financiada por el Centro de Investigaciones de la Universidad Pedagógica Nacional (Colombia), identificada con el código DPG-491-19.
- ** Licenciado en Lingüística y Literatura por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, magíster en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional y doctorando en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad Distrital y la Universidad del Valle. Profesor de la Universidad Pedagógica Nacional.
ORCID: 0000-0002-3935-3271
Correo electrónico: vlado2380@gmail.com.
- *** Licenciado en Filosofía por la Universidad Pedagógica Nacional, especialista en Políticas Públicas para la Igualdad en América Latina por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales y magíster en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional.
ORCID: 0000-0001-8408-3007
Correo electrónico: afelipeurrego@gmail.com.



CÓMO CITAR:

Olaya Gualteros, Vladimir y Andrés Felipe Urrego Salas. 2021. “Espaciotemporalidades sobre la violencia política en la producción audiovisual del Centro Nacional de Memoria Histórica: el caso de ‘Mampuján: Crónica de un desplazamiento’”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (1): 272-291. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.etsl>

Space-Temporality on Political Violence in the Audiovisual Production of the National Center of Historical Memory. The Case of *Mampuján: Chronicles of a Displacement*

Espaço-temporalidades sobre a violência política na produção audiovisual do Centro Nacional de Memória Histórica. O caso de *Mampuján: Crónica de un desplazamiento*

[ABSTRACT]

This paper analyzes the documentary *Mampuján. Chronicles of a Displacement*, produced by the National Center of Historical Memory and that tells the story of the people who, in the year 2000, lived the uprooting of the town of Mampuján — a municipality of the department of Bolívar — because of the Colombian armed conflict. The objective is to understand how, in this documentary, temporalities and spatialities that provide frames of visibility to interpret the past are constituted. We propose the thesis that this film has a linear structure that configures an analogous way of understanding the recent history of political violence in Colombia and that, at the same time, carries a risk of under and over exposure for the people of Mampuján. Methodologically, an analysis is made from the perspective of visual studies and hermeneutics, with an emphasis on the study of the narrative of the documentary from its way of organizing the different composing elements to the rhythm in which it exposes them. The analysis allows us to conclude that documentary films have the potential to constitute historical knowledge insofar as they reconstruct and recall past events. In the case of the production of the National Center of Historical Memory, we find that its documentaries contribute to the formation of our ways of seeing and understanding the political violence experienced in recent Colombian history. Thus, the article presents an advance in the reflection on the visual devices related to the war in the country.

Keywords: Documentary, memory, National Center of Historical Memory, Colombia, political violence, history.

[RESUMO]

Este artigo analisa o documentário *Mampuján. Crónica de un desplazamiento*, produzido pelo Centro Nacional de Memória Histórica e que conta a história das pessoas que viveram no ano 2000 o desarraigamento da cidade de Mampuján — município do estado de Bolívar — devido ao conflito armado interno na Colômbia. O objetivo é compreender como neste audiovisual se constituem umas temporalidades e espacialidades que proporcionam contextos de visibilidade para interpretar o passado. Propomos a tese de que este filme conta com uma estrutura linear que configura uma forma análoga de compreender a história recente da violência política na Colômbia e que por sua vez acarreta um risco de subexposição e superexposição do povo de Mampuján. Metodologicamente, faz-se uma análise partindo da perspectiva dos estudos visuais e da hermenêutica, com ênfase no estudo da narrativa do documentário desde a sua forma de organizar os diferentes elementos que o compõem até o ritmo em que os expõe. A análise nos permite concluir que o cine documentário tem o potencial para constituir conhecimentos históricos na medida em que reconstrói e relembra fatos passados. No caso da produção do Centro Nacional de Memória Histórica, constatamos que seus documentários contribuem para a formação de nossos modos de ver e compreender a violência política vivida na história recente da Colômbia. Assim, o artigo apresenta um avanço na reflexão sobre os dispositivos visuais relacionados com a guerra no país.

Palavras-chave: Documentário, memória, Centro Nacional de Memória Histórica, Colômbia, violência política, história.

Introducción

> Historiadores como Robert Rosenstone (2013) manifiestan que el cine documental nos permite reflexionar sobre la historia, aunque de formas distintas de como lo ha hecho tradicionalmente la historiografía. El autor propone que estas producciones audiovisuales reflejan aspectos de la realidad y dan cuenta de significaciones sobre lo acontecido que, a diferencia de las investigaciones escritas, se materializan en las imágenes en movimiento. Es decir, sin la intención de explicar los hechos tal como acontecieron, los documentales se ocupan de dar cuenta de la realidad desde lo visual. Y aunque sus temas y formatos son muy amplios, nos referimos específicamente a las modalidades de documentales encargadas de reconstruir o rememorar hechos pasados, pues resulta pertinente reflexionar sobre las formas en que pueden aportar a la configuración de conocimientos históricos y a la formación de nuestros modos de ver el pasado.

Este tipo de planteamientos nos llevan a disputas acerca de cómo se narra la historia, por qué medios y bajo qué criterios de legitimidad. Dichas disputas sobre la reconstrucción del pasado en el cine documental adquieren una complejidad particular cuando se trata de hechos relacionados con la violencia política que continúan vigentes. En este sentido, ya no solo nos preguntamos por cómo vemos el pasado, sino por cómo formamos nuestra mirada acerca de un pasado violento que persiste en el presente, que implica situaciones traumáticas y repercute en la constitución de memorias individuales y colectivas. Así, el conocimiento histórico que se puede producir en esos contextos lleva a pugnas tanto epistémicas como políticas.

En el conflicto armado colombiano, en particular, han surgido instituciones estatales y no estatales que se han encargado de reconstruir el pasado y las perspectivas sobre la violencia política a través de diferentes medios. Una de estas entidades es el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), que, además de promover investigaciones de las que resultan informes escritos, ha producido una serie de documentales y piezas audiovisuales en los que también exponen sus pesquisas. Estas producciones constituyen narrativas históricas en las que se organizan los hechos para expresar sentidos sobre el conflicto colombiano; es decir, son relatos fílmicos que configuran una espaciotemporalidad de la violencia política, para, como diría Nichols (1997), presentar una argumentación sobre lo sucedido.

En consideración a lo anterior, se propuso una investigación cuyo objetivo fue analizar las formas en que se está narrando el pasado y se constituyen memorias en los documentales del CNMH. Para ello, se tomaron algunas producciones que dan cuenta de ciertas generalidades de los audiovisuales del CNMH, como la época a la que predominantemente refieren (finales de la década de los

noventa y principios de la primera década del siglo XXI) y las temáticas que tratan (cómo se vivió la violencia y cómo se ha resistido al olvido de unas poblaciones particulares que han sido víctimas del conflicto, generalmente en zonas rurales del país). En este artículo, analizaremos uno de estos documentales, a saber, *Mampuján: Crónica de un desplazamiento* (CNMH 2009). Para este estudio en particular, se plantea el objetivo de identificar cómo la constitución de unas espaciotemporalidades en este documental permite formar un modo de ver el pasado. Igualmente, se expone la tesis de que este cuenta con una estructura lineal que configura una manera análoga de comprender la historia reciente de la violencia política en Colombia y que a su vez conlleva un riesgo de subexposición y sobreexposición del pueblo de Mampuján. Este propósito nos abre un camino para pensar cómo se configuran memorias sobre la violencia política en Colombia y, con ello, cómo se derivan unos conocimientos sobre la historia reciente del país.

La producción investigativa del CNMH y el caso de Mampuján

El CNMH es una institución colombiana que nace en el marco de la ley de víctimas y restitución de tierras (Ley 1448 de 2011). El Decreto 4803 de 2011, específicamente, establece su estructura y lo define como un establecimiento público de orden nacional, cuyo objeto es

la recepción, recuperación, conservación, compilación y análisis de todo el material documental, testimonios orales y por cualquier otro medio, relativo a las violaciones ocurridas con ocasión del conflicto armado interno colombiano, a través de la realización de las investigaciones, actividades museísticas, pedagógicas y otras relacionadas que contribuyan a establecer y esclarecer las causas de tales fenómenos, conocer la verdad y contribuir a evitar en el futuro la repetición de los hechos.

En este sentido, una de las funciones de la institución es investigar los diferentes acontecimientos que se dieron en el contexto del conflicto armado, en función de una búsqueda de un relato histórico común que acoja diferentes perspectivas. En otros términos, el CNMH busca establecer una verdad histórica sobre las causas de los diferentes acontecimientos del conflicto armado y, a partir de ello, promover una memoria ejemplar en el imaginario colectivo del país. Así, el CNMH pretende constituir conocimientos sobre el pasado legitimados con sus investigaciones y los productos que resultan de estas.

El CNMH tiene la obligación de difundir de manera masiva los resultados de sus pesquisas a través de diversas estrategias pedagógicas y de comunicación, por lo que ha promovido eventos y productos de socialización, entre ellos, sus informes escritos y sus documentales. De acuerdo con los resultados de la investigación de la cual surge este artículo, vemos que dichos productos, en general, versan sobre casos específicos de violencia política recientes, en los que se desarrollan explicaciones desde la voz de académicos y con el apoyo de testimonios de las víctimas que vivieron la violencia de manera directa. Estos productos son documentos históricos que contienen unas formas de comprender el conflicto y el pasado reciente, configuran unas memorias desde un ámbito institucional que entra en diálogo con la ciudadanía y, en particular, con las víctimas.

Desde la perspectiva de la historia del presente, propuesta por autores como Allier (2010), Braudel (1990) y Fazio (2010), la memoria es fundamental para comprender el pasado. Desde este enfoque, la experiencia subjetiva inscrita en documentos como los producidos por el CNMH nos deja rastrear unas huellas del pasado que permanecen en el presente y, con ello,

constituir unos saberes que tienen un carácter histórico, que reconstruyen y significan lo ya acontecido. Este tipo de análisis son relevantes en el contexto colombiano, pues los acuerdos de paz que se han hecho con algunas guerrillas han propiciado un escenario en el que se pugna la verdad sobre lo acontecido en el conflicto armado y se disputan las memorias y sus posibles aportes tanto para esclarecer lo que ha sucedido como para buscar justicia y la no repetición.

Desde este punto de vista, y en atención a la necesidad de comprender esas memorias que se constituyen en las producciones del CNMH, analizamos el documental *Mampuján: Crónica de un desplazamiento*, publicado en 2012, dirigido por el cineasta mexicano Tony Rubio y con la asesoría académica de María Victoria Uribe. Este documental trata sobre Mampuján, un corregimiento del municipio de María La Baja en el departamento de Bolívar, en la Costa Caribe. Mampuján, a su vez, hace parte de la subregión de los Montes de María, la cual ha sido un punto de cruce entre grupos armados legales e ilegales por motivos del conflicto armado. Allí, además de enfrentamientos y masacres que han dejado víctimas mortales, también se ha vivido de manera masiva el desplazamiento forzado. Además, se trata de una región que se caracteriza por su riqueza agrícola y ganadera, y por su pluralidad cultural (Iriarte y Miranda 2011), por lo que el despojo de las tierras ha implicado rupturas tanto en materia económica como identitaria. Durante 2000 se vivieron varias masacres en la región, entre ellas, la de El Salado, en la que fueron asesinadas 60 personas. Días después, un grupo de paramilitares llegó también a Mampuján anunciando que matarían a todo el pueblo, así como lo hicieron en El Salado, si no se iban de allí, por lo que aproximadamente 300 familias tuvieron que abandonar sus hogares y huir (Neira s. f.).

Según el CNMH, entre finales de la década de los noventa y principios de la primera década del siglo XXI, se vivió “la más notoria y sangrienta escalada de eventos de violencia masiva perpetrados por los paramilitares en Colombia” (CNMH 2009, 16), fue cuando el paramilitarismo actuó con más fuerza y sevicia. Así, el desplazamiento forzoso de los pobladores de Mampuján hace parte de un entramado de acciones violentas que lo vuelven un caso fundamental para comprender nuestra historia reciente, por el tipo de acciones que implicó y los actores involucrados, así como por la ubicación geográfica y el tiempo en que se dieron los sucesos. El documental *Mampuján: Crónica de un desplazamiento* reconstruye estos hechos y cuenta cómo las personas se reasentaron en un nuevo pueblo que tuvieron que construir y allí, con la ayuda de algunas organizaciones no gubernamentales (ONG), emprender procesos de memoria y reconstrucción de los lazos sociales quebrados por el conflicto.

Este documental resulta relevante para el análisis, porque trata sobre un lugar y un periodo paradigmáticos para el conflicto armado colombiano, pero también porque refleja muchas recurrentes narrativas de los documentales del CNMH. Estas producciones, según se observó, en su mayoría tratan de casos de violencia acontecidos entre 1999 y 2002; asimismo, sus temas suelen ser las causas de algún caso específico de violencia y las prácticas de memoria que han emprendido las comunidades afectadas. El documental sobre Mampuján recoge estas características, por lo que no solo es representativo por su temática, sino por su estructura en relación con las demás producciones audiovisuales del CNMH.

La estructura narrativa del documental

La representación de la violencia política en los medios audiovisuales ha suscitado diferentes debates en las humanidades y las ciencias sociales. Algunos autores han manifestado que las imágenes del horror son necesarias tanto para poder imaginar las dimensiones de lo que ha sucedido y lo que puede llegar a suceder (Didi-Huberman 2002) como por el deber ético de combatir el olvido y la negación del pasado (Huyssen 2009). Las imágenes, como lo plantea Arfurch (2012),

se pueden asumir como huellas del pasado, como evocadoras de memoria en tanto tienen la capacidad de hacer presente algo que está ausente; señala la autora que estas pueden funcionar como memoria ejemplar para hacernos ver los hechos traumáticos como irrepetibles. Como ejemplo de lo anterior, se ha mostrado que en regímenes dictatoriales como el alemán (Didi-Huberman 2002) y el argentino (Feld y Stites 2009) se desaparecieron los registros gráficos de los hechos violentos ejecutados por agentes del Gobierno, para promover una “desimaginación” de la violencia, que llevaría a una suerte de negación y de olvido. Por lo anterior, los estudios sobre la memoria se han ocupado de recuperar y analizar las huellas visuales que dejaron los hechos traumáticos, pues son importantes para imaginar cómo estos sucedieron.

Las imágenes tienen, entonces, un papel fundamental en la comprensión de la guerra, pues proporcionan cierta materialidad a nuestros recuerdos. Las imágenes, en especial las de carácter documental, son huellas que ayudan a confrontar la distancia temporal con el presente. No obstante, esto no las exime de ser posibles fuentes de soporte para la guerra o la vulneración de algún grupo social. Las imágenes también pueden reiterar la violencia, promoverla e, incluso, ocultarla. Como lo muestran Feld y Stites (2009), las imágenes son susceptibles de ser modificadas y pueden organizarse en función de intereses particulares y no solo en pro de retratar los hechos. Al fin y al cabo, quien toma la fotografía o el video decide qué mostrar y cómo mostrarlo, resuelve qué queda dentro del encuadre de la toma, desde qué ángulo y en qué plano; es decir, quien toma y edita la fotografía o el video puede decidir sobre cómo cuenta el pasado. Pero esto no dista del trabajo historiográfico, pues quienes escriben la historia también centran la atención en unos detalles en particular, deciden un hilo conductor y una forma de narrar. Así, los medios audiovisuales de carácter documental, al igual que la historiografía, son interpretaciones sobre hechos ya acontecidos, no son réplica de la verdad, sino una forma de comprender la realidad vivida de la que surge un conocimiento histórico, que está a discusión y confrontación con otros conocimientos y discursos.

En el caso de la producción audiovisual del CNMH, hay una mediación institucional importante. Se trata de una entidad estatal que está constituyendo imágenes para pensar el conflicto armado del país, de modo que estas producciones legitiman unas maneras de imaginar la violencia política y el pasado que allí se representa; así, ayudan a constituir una memoria sobre el conflicto. Las relaciones histórico-políticas implícitas en estas imágenes están ligadas a marcos de interpretación que llevan a mostrar u ocultar elementos dentro de las imágenes (Butler 2010). Estas producciones direccionan nuestra mirada y brindan unos lugares desde los cuales imaginar la violencia.

Un aspecto que nos permite identificar algunas características de ese direccionamiento de la mirada tiene que ver con la espaciotemporalidad que se configura en los audiovisuales. La forma en que se narran los acontecimientos da cuenta de unas estructuras de comprensión de lo que se narra; es decir, las formas de organizar el espacio y el tiempo en el documental constituyen unos sentidos sobre el pasado, una forma de conocer lo sucedido y, en este caso, unas perspectivas desde las cuales mirar y significar la violencia. Según Butler (2010), estos marcos de visibilidad regulan la perspectiva de quien mira, plantean qué o quién es reconocible y cómo es reconocible, no solo por cómo muestra un contenido sino también por lo que deja fuera del registro visual.

En *Mampuján: Crónica de un desplazamiento*, la organización espaciotemporal nos propone una forma de ver un pueblo que históricamente ha sufrido múltiples violencias, nos remite a la historia de un pueblo negro que ha vivido el desplazamiento desde la época colonial. Un pueblo que, ubicado en la región de los Montes de María, en la Costa Caribe, ha estado en medio de enfrentamientos entre grupos armados a lo largo del conflicto violento en el país. Como lo diría Didi-Huberman (2002), Mampuján es un pueblo que está en un constante riesgo de desaparecer, de perder su identidad y su materialidad. De modo que mirar la estructura espaciotemporal del documental también es mirar una forma de exponer a estas colectividades y de configurar una imagen sobre ellas en la arena pública.

Por lo anterior, en primera instancia, el estudio exigió una división temporal que nos permitiera identificar la estructura narrativa del documental, lo que hizo posible ver cómo se configura una forma de narrar el pasado y de constituir un discurso audiovisual sobre el pueblo de Mampuján. Para ello, dividimos el documental en sintagmas:

Los sintagmas que en el cine se consideran son unidades relativamente largas, por lo tanto, menos numerosas en el texto que los giros gramaticales, a los que estas no corresponden exactamente [...] Estas unidades del cine, menos convencionalizadas que los de la gramática, siguen estando más cerca de las opciones estilísticas, y el cineasta dispone de ellas en gran medida dependiendo de sus intenciones estéticas. (Metz 2002, 200)

Se trata de unidades de sentido que componen el audiovisual y posibilitan ver una organización y una secuencia temporal. El documental sobre Mampuján, así, se divide en cuatro sintagmas: en el primero, se presenta una introducción que plantea el problema general; en el segundo, se exponen relatos de las víctimas sobre cómo era la vida en el viejo Mampuján (el pueblo de donde se desplazó a la población) y cómo ocurrieron la masacre y el desplazamiento; en el tercero, se hace un acercamiento a los procesos de memoria y de reconfiguración social que se han llevado a cabo en el nuevo Mampuján (el lugar donde se reasentó la población después del desplazamiento); en el cuarto, se presenta un cierre que plantea la disyuntiva del retorno al viejo Mampuján, al que se enfrentan las víctimas en ese momento.

El documental comienza con una voz en *off* que nos dice que los pobladores se reúnen para contar su historia a propósito de que tienen la posibilidad de volver a su antiguo pueblo. Al adentrarnos en él, vemos que su organización corresponde con un esquema lineal que bien puede reflejar la distribución de inicio, nudo y desenlace. Esto último lo vemos reconstruido en la figura 1 en la que se divide la pieza audiovisual en tres actos marcados por dos puntos de inflexión; allí se transita del planteamiento de un problema hacia un clímax y una resolución final.

Cada uno de estos sintagmas pueden ubicarse en el esquema presentado en la figura 1, de manera que la historia pueda organizarse en tres actos que van de un planteamiento a un desarrollo y una resolución. En la tabla 1, se establecen las correspondencias de cada sintagma con cada acto de esa estructura.

Figura 1. Estructura de guion.
Fuente: Álvarez (2017).

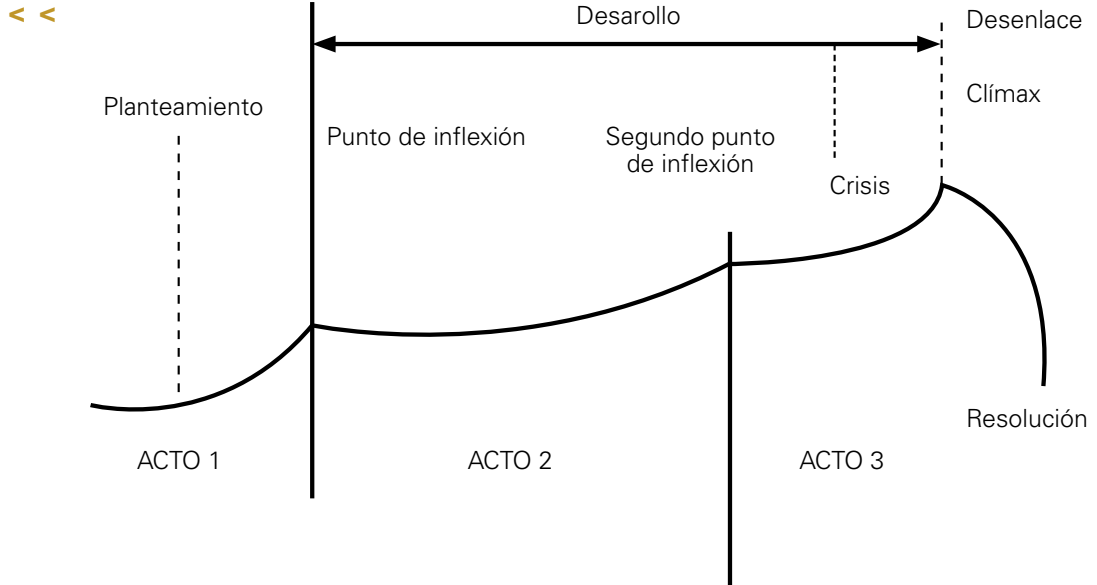


Tabla 1. Estructura narrativa del documental Mampuján: Crónica de un desplazamiento

Estructura narrativa	Correspondencia en el documental
Acto 1	<i>Primer sintagma</i>
Planteamiento	Exposición del contexto y el propósito del documental.
Acto 2	<i>Segundo sintagma</i>
Primer punto de inflexión	Aparece un grupo de personas que trastean objetos personales hacia un caserío. Después los pobladores cuentan cómo era su vida en el antiguo Mampuján. Posteriormente, narran cómo fue el acontecimiento de la masacre y el desplazamiento.
Acto 3	<i>Tercer y cuarto sintagma</i>
Segundo punto de inflexión	La voz en off contextualiza la ubicación de Mampuján en función de su distancia con Cartagena y habla sobre la relación de la región con la violencia política. Las víctimas cuentan cómo ha sido su vida en el nuevo Mampuján y sus procesos de significación del pasado. Allí muestran cómo han asumido sus vidas y sus recuerdos después del desplazamiento de la mano de diferentes prácticas y procesos colectivos.
Crisis	Las mujeres muestran la importancia de mantener la memoria del pueblo y de transmitir las prácticas de recuerdo a las nuevas generaciones. Se llama la atención sobre los modos en que sus vidas se transformaron tanto por la violencia como por los procesos de memoria, pero también que algunas personas tienen dificultades por cuestiones de trabajo y otros aspectos que resultaban más sencillos en el viejo Mampuján.
Clímax	Uno de los entrevistados relata cómo los pueblos negros de Colombia han sido oprimidos y desplazados de manera permanente. Posterior a esto, una mujer expone que algunas personas quieren volver al viejo Mampuján, pero otras quedarse en el nuevo pueblo.
Resolución	Se plantea que, después de todo lo acontecido y lo realizado tras el desplazamiento, ya es posible retornar a las tierras abandonadas. Es decir, se resalta que, independiente de qué hagan ahora, tienen la opción de volver.



Fuente:
elaboración propia.

El primer acto podemos verlo en el primer sintagma, en el que se expone un contexto general de lo sucedido en Mampuján y se plantea el hilo conductor del documental, a saber, que los pobladores del municipio que fueron desplazados se reunieron para hablar sobre cómo significan su pasado violento y sobre las decisiones de retorno a las que se enfrentan en ese momento. El segundo acto concuerda con el segundo sintagma, donde reconocemos un primer punto de inflexión marcado por un cambio de voces y de contexto narrativo: ya no nos habla una voz en *off* en general, sino que las víctimas comienzan a relatar las historias de cómo vivían en el pueblo. Cuentan cómo eran sus vidas antes de la masacre y el desplazamiento y, posteriormente, cómo se dieron estos hechos.

El segundo punto de inflexión está marcado por la voz en *off* y una transición espacial a Cartagena. En este momento, se ubica Mampuján a partir de su cercanía con esa ciudad y se habla del vínculo de esta región con la violencia política del país. Después, las víctimas cuentan cómo han sido sus vidas en el nuevo Mampuján y cómo han tenido que atravesar procesos de rememoración y tramitación del pasado. Así, se da cuenta de una serie de acciones colectivas que se han llevado al pueblo para rehacer las vidas de las personas desplazadas. Tras lo anterior, el documental transita hacia un punto de crisis, que identificamos como aquel momento incitador del cual se han estado generando expectativas desde el comienzo del audiovisual, en el que se plantean los dilemas a los que se enfrentan los protagonistas y se revela el valor más importante de la historia (McKee 2009). En este caso, la crisis corresponde al momento en que las mujeres del pueblo manifiestan la importancia de mantener la memoria en las nuevas generaciones y, particularmente, llaman la atención sobre los modos en que las prácticas de recuerdo transformaron las vidas de los pobladores de Mampuján y en cómo esto significó configurar unas nuevas formas de existencia. Sin embargo, a su vez, se muestra cómo se han presentado dificultades relacionadas con el trabajo y la identidad territorial que no se presentaban en el viejo pueblo.

Este momento crítico conduce a un momento de clímax, es decir, el instante en el que los protagonistas dan cuenta de una decisión respecto de la crisis planteada, que tiene el propósito de rebosar significado y evocar emociones en el espectador (McKee 2009). En este documental, el clímax plantea cómo la decisión del retorno está marcada tanto por las dinámicas históricas en las que los pueblos negros han sido tradicionalmente desplazados como por las consecuencias económicas y políticas a las que se enfrentaron los pobladores de Mampuján tras el desplazamiento y los procesos de memoria que emprendieron. Con lo anterior, se muestra que algunas personas quieren regresar y otras no. De manera que la resolución del conflicto resulta ser que, a pesar de las consecuencias de la violencia y de los procesos colectivos que se llevaron a cabo, las personas al menos tienen la posibilidad de decidir si vuelven o no. Es decir, la conclusión de la historia nos lleva a un punto culmen donde la solución a los problemas y las resistencias del pueblo de Mampuján es que ya hay posibilidad de retorno.

Como ya se mencionó, la estructura narrativa del documental da cuenta de una temporalidad lineal en la que se marca un tránsito progresivo de un punto inicial a un punto final. Lo anterior implica una lógica de causa-consecuencia en la que se desarrolla una trama cerrada, concluida. Este aspecto conlleva que la estructura misma no deja mucho qué pensar al espectador, porque pareciera que todo ya estuviese dicho. Así, no quedan muchas reflexiones sobre qué puede suceder después con los protagonistas o con la situación representada. Aunque se finalice con la incógnita de la decisión que deben tomar las personas respecto del retorno a sus antiguas tierras, el documental cierra el relato proponiendo una situación que, de igual modo, ya parece resuelta. Independiente de lo que decidan hacer los protagonistas, la historia termina allí.

Rosenstone (2013) llama la atención sobre esta estructura también presente en los filmes tradicionales de Hollywood. El autor argumenta que en este tipo de películas la historia se articula desde el punto de vista del progreso y suelen traer consigo una suerte de mensaje moral en el que, al final, la humanidad ha mejorado:

Pero estas cintas están estructuradas para dejarnos con la sensación de qué afortunados somos de no vivir en esa época oscura, de que está bien que haya gente que aún mantenga el estandarte de los ideales en alto y en definitiva, que hoy vivimos mucho mejor que antes. (50)

Así, el tiempo progresivo del documental nos pone frente a un pasado muerto y distante, del que es mejor estar lejos, pero a la par nos sitúa frente a un pueblo cuyos problemas resultan minimizados porque parecen haber sido superados. El tiempo progresivo nos pone a mirar desde el privilegio del espectador que no vive la violencia, que tiene la fortuna de estar del otro lado de la pantalla y de conocer el problema ya solucionado.

Esto último nos arroja a un peligro relacionado con lo que Didi-Huberman (2014) enuncia como subexposición de los pueblos, esto es, privarnos de medios para saber lo que realmente sucede en los lugares documentados. Hay un peligro de censura y abandono hacia los sujetos que se muestran porque se exponen como si su situación vital ya estuviese bajo control, como algo regulado y moralmente aceptable. Aunque el documental nos muestre un pueblo en medio de la pobreza, lo que nos narra es una conclusión en la que los protagonistas parecen estar a gusto, el ritmo del documental se torna menos denso que al principio, hay personas sonrientes y tranquilas cuya historia parece solventada con la posibilidad de retornar a sus antiguas tierras, como si sus problemas se detuvieran en esta decisión y la guerra hubiese culminado. El documental, por su estructura, puede estar subexponiendo las consecuencias y la continuidad del conflicto sobre este pueblo.

Al hecho de que se construya una narrativa lineal le agregamos ahora la mediación institucional que es permanente. Los dos puntos de inflexión están marcados por la intervención de la voz en *off* de una narradora que entra en juego, la cual dicta el orden del relato, es una voz rectora que confirma y legitima lo que se va diciendo o lo que está por decirse. En esta medida, se plantea un montaje cronológico puesto en función de una narradora omnisciente que organiza el sentido de los relatos. De manera que la estructura del documental no solo expresa un pasado lineal y progresivo, sino que esto se da por una mediación institucional. Según Nichols (1996), este tipo de estructura permite identificar elementos de la modalidad de documental expositivo y de intervención. Según el autor, en el documental expositivo, “la retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión” (68). *Mampuján: Crónica de un desplazamiento* hace uso de este recurso, que asume al comentarista como una autoridad de coherencia y que hace pensar que la intención del documental es transmitir una información que ya está dada y se toma por verdadera, que, además, se pone en función de guiar las expectativas del espectador hacia la resolución de un problema.

A pesar de lo anterior, el documental también tiene algunos elementos de una modalidad interactiva, que se caracteriza por hacer énfasis en los testimoniantes, quienes devienen la autoridad textual de la argumentación. Aunque en este caso es la comentarista quien da coherencia y unidad a los argumentos, los testimonios se usan como prueba argumental central. A partir de lo que expresan las víctimas, se llega al clímax y a la resolución del conflicto. Al espectador, en este caso, se le propone ser testigo del mundo histórico y de tener un conocimiento situado (Nichols 1996). Así, se reconocen dos autoridades que interactúan: por un lado, una comentarista que interviene en los puntos de inflexión del documental para direccionar la narrativa en una cronología lineal que brindará una información verídica al espectador; por otro lado, unos testigos que, aunque sus relatos se organicen en función de la comentarista, son quienes reconstruyen los hechos, lo cual sirve como premisa de los argumentos que se presentan.

En este caso, el entrecruzamiento de la modalidad interactiva con la modalidad expositiva pone unos personajes, las víctimas, que devienen los sujetos sobre los cuales acontece un hecho heroico. Empero, la heroificación del acontecimiento que se expone construye una mirada sobre el pasado que se concentra más en una suerte de melodrama (de manera análoga al cine hollywoodense) y menos en la complejidad narrativa en la que suelen expresarse las memorias de los sujetos.

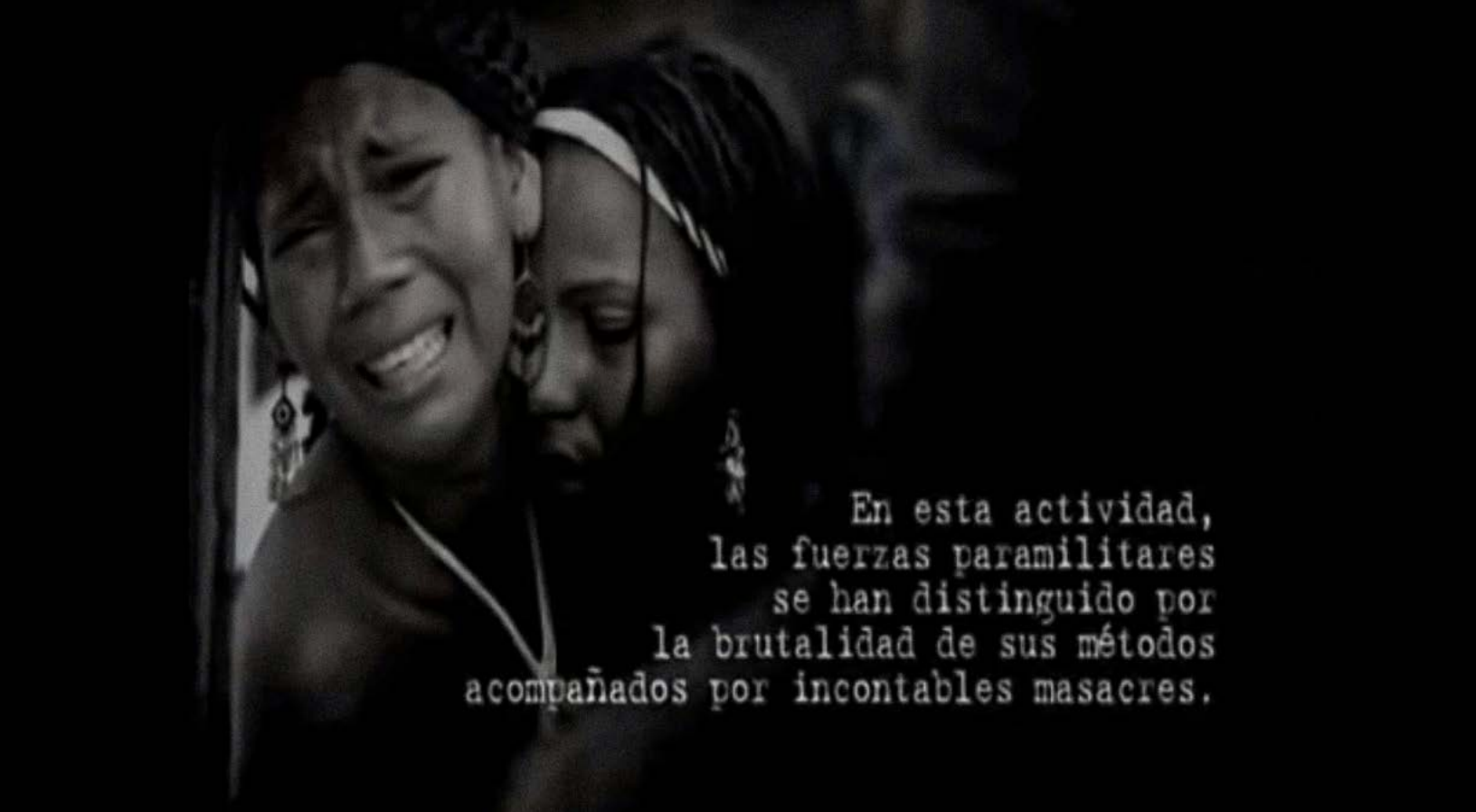
Lo anterior implica una lógica argumentativa de causa y efecto, que deja una percepción de veracidad definitiva sobre la información que nos presentan, por lo que los relatos de los testigos se asumen como certeros y, a su vez, se toma el problema general como algo ya solucionado. Pero esta estructura configura una noción de un sujeto en ascendencia, que progresa hacia un fin determinado y bueno. Entonces, se constituye una memoria sin devenires ni complejidades en las pugnas por la verdad sobre la violencia. Rosenstone (2013) también relaciona esta característica con el cine tradicional hollywoodense: “nos muestra la historia como el relato de un pasado cerrado y simple. No admite dudas, todo lo afirma con el mismo grado de seguridad” (51). Volvemos sobre un cine lineal, pero que tiene una verdad que toma como última, sin ningún lugar para cuestionamientos o alternativas que puedan plantear los espectadores. Así, la estructura limita al espectador a la secuencia misma que expone el relato, y le impide salirse de él, se reduce el relato a una simplicidad narrativa en la que el espectador asume cierta posición de pasividad.

El ritmo, los planos y los lugares del documental

Las espaciotemporalidades que emergen en el documental son congruentes con su estructura narrativa. En primera instancia, la estructura cerrada de la pieza audiovisual nos dice de una forma de ver el pasado. Como ya se enunció, se trata de un pasado que no parece estar abierto al futuro, sino que muestra unos hechos ya tramitados y solucionados. No obstante, si bien la estructura lineal nos ubica en una perspectiva cerrada del pasado, existen otros elementos que pueden complementar la configuración espaciotemporal del documental y proporcionarnos un punto de vista, quizá, más complejo.

La orquestación de todos los sintagmas se puede comprender a la luz de lo que Ricoeur (2013) llama “concordancia discordante”. La concordancia nos habla de una completud que nos deja comprender el documental como una unidad de sentido; la discordancia nos muestra que esa unidad a su vez tiene cambios de fortuna, hechos individuales que pueden contrariarse entre sí, giros que dan un matiz temporal más allá de la secuencia cronológica, que permiten hablar de un tiempo propio del relato. Ese tiempo propio, en teoría cinematográfica, se puede contrastar con lo que algunos enuncian como ritmo: “Expresado brevemente, el ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos” (Tarkovski 2002, 142-143). De acuerdo con Tarkovski, el ritmo reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma, es la tensión que nos hace percibir una situación de manera lenta o acelerada. Entonces, hay un tiempo narrativo que se constituye en la dialéctica entre un tiempo percibido más ligado a nuestra afección temporal subjetiva (el ritmo, la discordancia) y un tiempo cronológico que nos permite ubicar los hechos narrados en una línea temporal (la concordancia).

Ahora bien, cabe mencionar que ese tiempo que se configura en el relato también tiene su correlato espacial. Al tratarse de un relato fílmico, el ritmo del documental también se marca por la distribución del espacio en la pantalla. En principio, por la composición de la imagen: los ángulos que se usan, el tipo de planos, el enfoque que se pone, el cómo aparecen los sujetos



En esta actividad,
las fuerzas paramilitares
se han distinguido por
la brutalidad de sus métodos
acompañados por incontables masacres.

y los objetos dentro del encuadre, el énfasis y los efectos que se usan, etc. También tiene que ver la producción de campo: las locaciones que entran en cámara, los lugares que se deciden mostrar. Todo esto determina una espacialidad también propia del audiovisual que conlleva una manera de relatar los hechos, de retratar la realidad y, para este caso, de narrar la violencia política. Cada selección que se hace configura ese mundo propio del relato, esa espaciotemporalidad que, implícitamente, es una manera de comprender el conflicto narrado. Y, como ya lo mencionamos, esa selección también obedece a una dinámica de poder que lleva a enmarcar de una u otra manera la realidad que se está visualizando en las imágenes.

Ahora bien, en el documental en estudio, vemos que la narración se sitúa en un presente desde el cual se evoca el pasado. Tanto la voz en *off* como los testimoniantes recuerdan desde lugares filmados en el presente del documental. Solo al principio, en el sintagma de introducción, se muestran algunas imágenes de archivo en las que se ven rostros dolientes que se lamentan, con un ritmo lento y una música que da una atmósfera entre melancólica y de suspenso (figura 2). Posterior a esto, aparecen rápidamente varias imágenes de grupos paramilitares, con un ritmo más acelerado, al son de unos golpes marcados con la música (figura 3).

Después de este sintagma, no hay imágenes de archivo que nos den una mirada de cómo era el pasado, solo imágenes grabadas en el presente del documental. Sin embargo, estas imágenes de archivo, que referirían directamente al pasado, no se contextualizan, no nos dicen de dónde surgen ni quiénes son los sujetos particulares que se muestran, por lo que parece decirnos que no tienen gran relevancia argumentativa para el desarrollo del documental. Sumado al hecho de que son usadas solo en el sintagma de introducción, podemos inferir que el espaciotiempo del documental no es el pasado en el cual sucedieron los hechos violentos, sino que se sitúa en un presente desde el cual se rememora ese pasado. Estas imágenes de archivo son, entonces, apenas la evocación de un pasado del que se empezará a hablar desde una situación presente. En lo que sigue del documental, el pasado no se reconstruye en imágenes de archivo en las que se hayan registrado los sucesos, sino desde lugares presentes y desde testimonios.

Figura 2. CNMH. *Mampuján: Crónica de un desplazamiento*. 2009; Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009. Consultado: 11 de noviembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=9v_rsVojQt8.

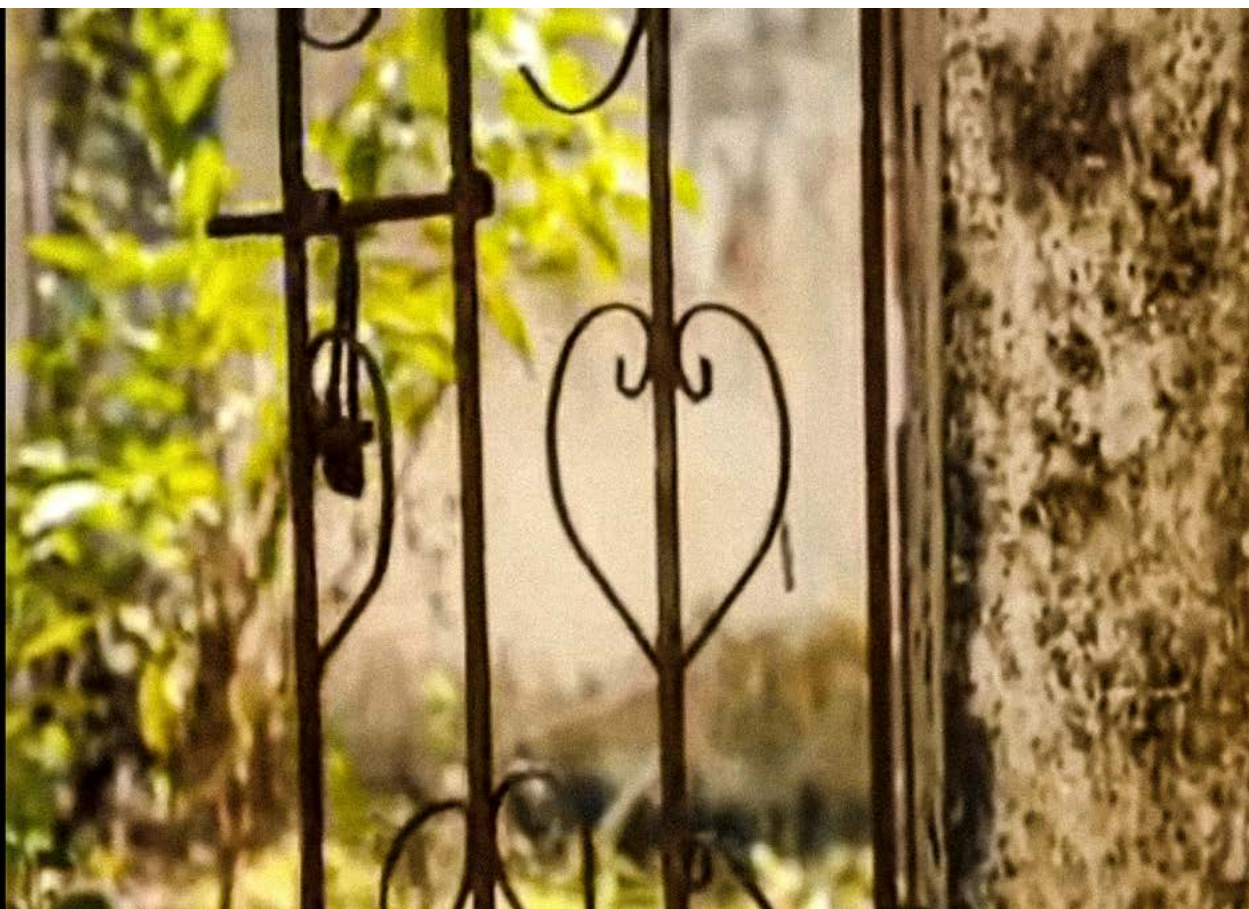


V
V

Figura 3. CNMH. *Mampuján: Crónica de un desplazamiento*. 2009; Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009. Consultado: 11 de noviembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=9v_rsVojQt8.

Figura 4. CNMH. *Mampuján: Crónica de un desplazamiento*. 2009; Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009. Consultado: 11 de noviembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=9v_rsVojQt8.

^
^



Después de que aparecen las imágenes de archivo, se exponen los vestigios del antiguo pueblo de Mampuján, un pueblo abandonado que vuelve a ser recorrido por las cámaras que sitúan una historia que empieza a ser contada. Al final del primer sintagma, surge una suerte de metáfora visual, en la que, en medio de los escombros, se abre una puerta (figura 4) mientras la voz en *off* dice que las víctimas se han vuelto a reunir para narrar sus recuerdos, a partir de la posibilidad de volver a sus antiguos territorios. La puerta abierta entre la ruina representa la intersección entre el pasado y el presente desde el cual se enuncian los relatos.

Ese presente en el que nos sitúa el documental, al emerger de una estructura narrativa lineal, es un presente cerrado en sí mismo, en el que el pasado se muestra como algo lejano y el futuro parece no tener mayor relevancia. Esto resulta conflictivo si lo vemos en la perspectiva de los estudios sobre la memoria y la historia del presente. Desde estos campos de estudio, el presente se comprende como un tiempo histórico complejo, como un cruce de fuerzas en el que no termina el pasado, sino que este sirve para proyectar el futuro. Como lo diría Kosellek (2001), el presente es la dialéctica entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas. Comprender el presente nos permite ejercer una memoria con unas intenciones políticas y con un compromiso ético de no cerrar el pasado, sino de recordar para transformar las acciones que emprendamos. Sin embargo, si el documental en su estructura distancia el pasado, el presente y el futuro, se estarían eludiendo las posibilidades para imaginar la posteridad del pueblo de Mampuján y, con esto, se podría reafirmar el riesgo de su desaparición, de subexposición.

Desde el punto de vista pedagógico, esto también tiene repercusiones, pues, al dar tan poco lugar a la interpretación y reflexividad del espectador, se reducen las posibilidades de interpe-larlo, se limita a proporcionarle una información que, en términos formativos, podría simplemente añadir unos saberes. El documental cumple una función informativa, interpela al espectador solo en tanto le transmite unos conocimientos acabados. De manera que configura una temporalidad cerrada, de un presente que muere en el documental mismo. Y también es un tiempo que no nos deja pistas por las acciones posteriores que se pueden tomar y las consecuencias que implican. Se trata, entonces, de un presente sin futuro. Pareciera que al final nos deja abierta la pregunta por la decisión que tomarán las víctimas, pero no nos contextualiza sobre las condiciones de posibilidad y de las consecuencias que implicaría cada opción. Este presente sin futuro podría comprenderse como una manera de organizar una información muy específica que se quiere exponer ante los ojos de los demás.

Hasta el momento identificamos dos tiempos: el tiempo de la estructura narrativa, que se complementa recíprocamente con el tiempo desde el cual se enuncia el documental, en función de las relaciones entre pasado, presente y futuro. Estos dos tiempos tienen sus correlatos espaciales. Primero, el espacio técnico cinematográfico, en el que se deciden encuadres, puntos de vista, planos, ángulos y otros aspectos relacionados con la distribución del espacio bajo el lente de la cámara, lo cual se relaciona directamente con la decisión de los lugares donde se va a grabar cada personaje y cómo aparecen en cada momento del documental o de la argumentación. Así, el espacio se expresa tanto en las locaciones como en la forma en que estas se muestran mediante el lente que graba. Segundo, esa espacialidad también está en función de la estructura narrativa y del tiempo en el que se enuncia el documental, pues, si solo se muestran imágenes del presente, es porque las locaciones que aparecen son las que se registraron *in situ*; y si el tiempo narrativo tiene un carácter informativo, también es porque se decide mostrar lugares que den cuenta solo de esa información que se está proporcionando.



V
V

Figura 5. CNMH. *Mampuján: Crónica de un desplazamiento*. 2009; Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009. Consultado: 11 de noviembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=9v_rsVojQt8.

Figura 6. CNMH. *Mampuján: Crónica de un desplazamiento*. 2009; Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009. Consultado: 11 de noviembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=9v_rsVojQt8.

^
^



La ubicación de los testimoniantes permite configurar dos tipos de espaciotemporalidades: a) en el primer y segundo sintagma, predominan las imágenes de las ruinas, en las que las víctimas se sitúan en los escombros que quedaron del viejo pueblo y, en algunos casos, señalan por dónde vivían y por dónde pasaron los acontecimientos (figura 5), de modo que la imagen de la ruina se entrecruza con una imagen referencial, en la que los restos del pueblo devienen una prueba del testimonio; b) en el tercer y cuarto sintagma, los lugares son diferentes, predomina el nuevo pueblo y las personas dando su relato mientras están tejiendo o en sus contextos cotidianos; ya no se trata de una imagen de la ruina, sino de una transposición al mundo personal que viven en ese presente desde el cual están narrando (figura 6).

La espacialidad de las locaciones seleccionadas soporta la estructura progresiva del documental, se pasa de un pasado oscuro y en ruinas a un presente más vivo y alegre. Se transita a un ritmo narrativo más cálido, con espacios más amplios y coloridos, con relatos más animados y rostros sonrientes. Todo lo anterior contribuye a mostrar el contraste entre el nuevo y el viejo Mampuján, y aporta una fuerza retórica a los argumentos de cada sintagma. Primero, la ruina solitaria para mostrar el pasado violento como algo que dejó consecuencias desastrosas; segundo, la colectividad reunida para mostrar las posibilidades de reconfiguración colectiva que ha tenido la comunidad. Allí hay una transición hacia el mundo personal de quienes vivieron la violencia, lo cual caracteriza el ritmo del documental y le da cierto carácter íntimo que irrumpe en la linealidad general del documental. Esto se refuerza con la distribución del espacio en los planos que se graban: las víctimas cuentan su relato, sobre

Figura 7. CNMH. *Mampuján: Crónica de un desplazamiento*. 2009; Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009. Consultado: 11 de noviembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=9v_rsVojQt8.



todo, enfocadas en planos medios y planos medio cortos, en los que se detallan sus rostros y al mismo tiempo se distingue el ambiente en el que están situadas (figura 7). Se plantea una suerte de diálogo directo con el espectador, se le habla a él a través de la cámara, como creando un lazo con ese testimonio que se está contando.

Con lo anterior, el ritmo del documental, en medio de todo, apela al mundo individual de quienes atestiguaron la violencia. Esto puede ser tan conveniente como inconveniente. Si bien es menester reconocer la singularidad de los efectos de la guerra, personificar la violencia, individualizarla, puede resultar contraproducente. Rosenstone (2013) arguye que, al poner al individuo al frente del proceso histórico, la solución de sus problemas personales tiende a sustituir la solución de los problemas generales. Es decir, como se muestra una situación particular que se soluciona, se evade el hecho de enfrentar unos problemas macrosociales que están detrás de ello. En este caso, la atención queda sobre unas prácticas de memoria que, si bien son colectivas, se muestran para hablar de Mampuján y sobre un problema muy específico: el retorno al viejo pueblo. Así, los recuerdos parecen estar en función de aquel problema que propicia el clímax del relato, lo que quita la atención de las múltiples relaciones micro- y macrosociales de las que pueden dar cuenta las memorias de los sujetos y en las que se inscriben las situaciones representadas, específicamente, el conflicto armado.

Las imágenes se quedan en la condición de víctimas de unas personas que pueden volver a las tierras de las que fueron desplazadas, y en su condición resiliente de haber superado esos acontecimientos. La mirada la ponemos sobre sus procesos personales de superación de la violencia, pero prestamos poca atención a los problemas sociales que siguen vigentes y que también son consecuencia de la violencia política. Con lo anterior, y de manera paradójica, el peligro de subexposición, del que hablamos párrafos atrás, deviene un riesgo de sobreexposición, retomando de nuevo a Didi-Huberman (2014), que ya no se refiere a la reducción o censura de los hechos documentados, sino a la reiteración estereotipada de sus imágenes, porque son expuestos como espectáculo, con una falsa piedad que nos lleva a una normalización de la miseria. Así, es posible que el documental esté cayendo en una reiteración de la condición de víctimas resilientes de los pobladores de Mampuján, lo que impide reconocerlos como sujetos inmersos en una complejidad histórica y política que va mucho más allá de esa condición.

Así las cosas, las espaciotemporalidades que se configuran en *Mampuján: Crónica de un desplazamiento* se sitúan en un paradigma en el que la violencia se interpreta desde la condición de víctimas que tienen los sujetos de los que se habla. Este paradigma del sujeto-víctima (Herrera y Pertuz 2016), que insiste en la resiliencia y minimiza otros aspectos identitarios de quienes han sufrido el conflicto, implica un riesgo de revictimización desde el ámbito simbólico, desde el modo en que se rememora y transmite el pasado por los diferentes dispositivos culturales destinados para ello, en este caso, el cine documental. Todo esto nos arroja a una situación paradójica en la que la organización espaciotemporal configura una forma de narrar y comprender el pasado reciente que refuerza unos riesgos de subexposición y a la vez de sobreexposición de un pueblo que está en peligro de desaparecer.

Conclusiones

El documental en estudio nos ha dejado ver que este tipo de cine puede aportar a la configuración de una mirada histórica, que se teje bajo unos marcos de visualidad que conducen “a una conclusión interpretativa sobre el acto como tal” (Butler 2010, 23). De esta manera, los modos en que los documentales nos cuentan la historia conllevan una organización espacio-temporal del pasado, una forma de mostrarlo que pretende regular las disposiciones afectivas y éticas del espectador y, así, le plantea una interpretación sobre lo sucedido, una manera de comprender la historia.

Mampuján: Crónica de un desplazamiento configura una espaciotemporalidad lineal basada en un relato cerrado y conclusivo, de modo que constituye unos conocimientos históricos análogos a ello, en los que se cierra una versión de lo sucedido a una narración progresiva que, por un lado, minimiza la complejidad de los problemas del pueblo de Mampuján subexponiendo las consecuencias del conflicto; y por otro, reitera la imagen resiliente de las víctimas sobreexponiendo este estereotipo y desviando la atención de los problemas que aún quedan sin solucionar. Esto conflictúa con el propósito de dignificar a las víctimas, que constantemente se ha manifestado por parte del CNMH tanto en los documentos normativos que lo estructuran como en los productos que han publicado, pues el proceso de dignificación se estaría reduciendo a recolectar y explicar unos relatos sobre la violencia y no a propiciar una comprensión de la experiencia subjetiva y la memoria de las víctimas.

Si bien no podemos exigir el mismo tipo de rigurosidad a un documental que a un informe escrito o a un trabajo historiográfico tradicional, sí es necesario dilucidar una suerte de ética de la mirada que nos permita identificar cómo se representan los pueblos que, como ya se dijo, pueden ser expuestos de maneras que refuerzan el peligro de desaparición que ya viven. En el caso de los pueblos desplazados en Colombia, parece haber una norma de representación basada en la idea de progreso y de superación de la violencia, es decir, el marco de visibilidad que las encuadra está basado en una norma generalizada en la que las víctimas tienen esta característica resiliente y el conflicto tiende a mostrarse como un problema cerca de ser solucionado.

Esto repercute en el tipo de conocimientos históricos que se constituyen en dispositivos de recuerdo como el cine documental, pues refuerzan unas memorias formadas sobre la base de una historia lineal que se asume dentro de un discurso legitimado por una institución estatal. Con todo esto, se forma la mirada sobre el conflicto bajo estos marcos de visibilidad que, finalmente, nos enseñan una manera de comprender la violencia política y a las víctimas que esta ha dejado.

Es preciso propender a una visualidad en la que se represente a los pueblos, aun en su peligro de desaparecer, pero como fuerza de resistencia, que enfoque la mirada en otras características de sus identidades más allá de su victimización, sin que se deje de lado la complejidad del conflicto que todavía viven. Se trata de un movimiento temporal más complejo:

Movimiento del tiempo que pasa (*chronos*) y que casi no ha terminado de reducir ese rostro como una hoja de papel que uno arruga antes de tirarla a la basura, y el del tiempo que resiste (*aion*) y no termina de dirigir su pregunta, su súplica, su ira, su rechazo, su energía de supervivencia. (Didi-Huberman 2014, 37)

Con una configuración espaciotemporal distinta, se pueden configurar nuevos marcos de visibilidad que muestren las tensiones entre la ruina y la resistencia, sin reducir a las víctimas a una condición resiliente progresiva y sin negar los diferentes problemas sociales que se mantienen en sus contextos. De modo que, si se buscan crear productos audiovisuales más allá de estos marcos que tienden a la subexposición y la sobreexposición, es posible crear nuevas formas de comprender la violencia política basadas en unos conocimientos históricos más complejos y unas memorias más plurales.

[REFERENCIAS]

- Allier, Eugenia. 2010. *Batallas por la memoria: Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Álvarez Portillo, Rodrigo. 2017. "Sobre las estructuras narrativas en el relato cinematográfico". *Medium*, 13 de febrero de 2017. Consultado: 11 de noviembre de 2020. https://medium.com/@Mise_en_sceneHV/sobre-las-estructuras-narrativas-en-el-relato-cinematogr%C3%A1fico-146dcbd9c982.
- Arfuch, Leonor. 2012. "Memoria e imagen". *Educación & Realidad* 37 (2): 399-408. <http://dx.doi.org/10.1590/S2175-62362012000200005>.
- Braudel, Fernand. 1990. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza.
- Butler, Judith. 2010. *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. México: Paidós.
- Colombia, Congreso de la República. "Ley 1448 de 2011, Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones". Bogotá: Diario Oficial, 10 de junio de 2011.
- Colombia, Ministerio de Justicia y del Derecho. "Decreto 4803 de 2011, Por el cual se establece la estructura del Centro de Memoria Histórica". Bogotá: Diario Oficial, 20 de diciembre de 2011.
- CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). 2009. *La masacre de El Salado: Esa guerra no es nuestra*. Bogotá: CNMH.
- CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). *Mampuján: Crónica de un desplazamiento*. 2009; Colombia: CNMH, 2009. Consultado: 11 de noviembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=9v_rsVojQt8.
- Didi-Huberman, George. 2002. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, George. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Fazio, Hugo. 2010. *La historia del tiempo presente: Historiografía, problemas y métodos*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Feld, Claudia y Jessica Stites Mor. 2009. "Figura y memoria: Apuntes para una exploración". En *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*, compilado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor, 25-42. Buenos Aires: Paidós.
- Herrera, Martha Cecilia y Carol Juliette Pertuz. 2016. *Educación y políticas de la memoria: Por una pedagogía más allá del sujeto víctima*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Huyssen, Andreas. 2009. "Prólogo". En *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*, compilado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor, 15-24. Buenos Aires: Paidós.
- Iriarte Díaz Granados, P. y Waydi Miranda Pérez. 2011. *Los usos del audiovisual en el Caribe colombiano: Relato desde las organizaciones, los realizadores y los colectivos*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Koselleck, Reinhart. 2001. *Los estratos del tiempo: Estudios sobre historia*. Barcelona: Planeta.
- McKee, Robert. 2009. *El guion: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Metz, Christian. 2002. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968): Volumen 1*. Barcelona: Paidós.
- Neira Niño, María Jimena. s. f. "Historias: Mampuján, María La Baja, Bolívar". *Rutas del Conflicto*. Consultado: 11 de noviembre de 2020. <http://rutasdelconflicto.com/pueblos-olvido/node/41>.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Ricoeur, Paul. 2013. *Tiempo y narración. Vol. 1: Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- Rosenstone, Robert. 2013. *El pasado en imágenes: El desafío del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- Tarkovski, Andrei. 2002. *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.