

Herederos y herederas del (pos)conflicto armado: subjetivación política y regímenes audiovisuales en tres documentales colombianos*

HEIRS OF THE POST-CONFLICT: POLITICAL SUBJECTIVATION AND AUDIOVISUAL REGIMES IN THREE COLOMBIAN DOCUMENTARIES

HERDEIROS E HERDEIRAS DO PÓS-CONFLITO ARMADO: SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA E REGIMES AUDIOVISUAIS EM TRÊS DOCUMENTÁRIOS COLOMBIANOS

José Gabriel Cristancho Altuzarra**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 14 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2019
/ ISSN 1794-6670 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 147-167

Fecha de recepción: 21 de diciembre de 2018
Fecha de aceptación: 19 de febrero de 2019
Disponible en línea: 25 de junio de 2019
doi 10.11144/javeriana.mavae14-2.hyhd

- * Artículo de investigación. Resultado del proyecto *Formación de la mirada y regímenes visuales de la violencia política en Colombia*.
- ** Licenciado en Filosofía por la Universidad de San Buenaventura, magíster en Filosofía Latinoamericana por la Universidad Santo Tomás y doctor en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional. Docente-investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia y de la Universidad Pedagógica Nacional. ORCID: 0000-0003-4288-436

Cómo citar:

Cristancho Altuzarra, José Gabriel. 2018. "Herederos y herederas del (pos)conflicto armado: subjetivación política y regímenes audiovisuales en tres documentales colombianos". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14 (2): 147-167.
<http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-2.hyhd>



Resumen

El propósito de este artículo es presentar los resultados de una investigación que buscó identificar algunas características de la cultura política colombiana considerando el contexto de (pos) conflicto armado a partir del análisis de los procesos de subjetivación política y los regímenes audiovisuales presentes en los documentales *Pecados de mi padre* (2009), *La historia que no contaron* (2009) y *Pizarro* (2016). Para tal fin, se partió de la categoría *hegemonía* como un concepto clave para comprender lo político como el ejercicio y la disputa por el poder, lo que se da en la vida cotidiana, y se materializa en las producciones culturales y en los procesos de subjetivación. Metodológicamente se consideraron cinco ejes de análisis: la lucha revolucionaria, el paramilitarismo, el narcotráfico, los procesos de paz y la participación política. Se identificó la configuración de una mirada introspectiva sobre la vida privada de los sujetos, lo que logra politizar la intimidad y la experiencia radical del sujeto. Sin embargo, lo social queda en segundo plano, hecho que da cuenta de la existencia de regímenes audiovisuales que fragmentan las formas de ver el conflicto armado. Se deduce entonces que, en el terreno cultural, las élites políticas tradicionales lograron el liderazgo ya que posicionaron audiovisualidades que hacen parte de un sentido común que hace borrosas las condiciones estructurales que impiden un país equitativo y naturalizan esta situación. Sin embargo, la búsqueda subjetiva puede ser condición para la articulación de visiones del mundo alternativas que posibiliten nuevos procesos de subjetivación política.

Palabras clave: cultura política; conflicto armado; sujeto político; cine colombiano; memoria; visualidad

Abstract

The purpose of this article is to present the results of a research that sought to identify some characteristics of the political culture in Colombia considering the post-conflict context based on the analysis of political subjectivation processes and the visual regimes found in the documentaries *Pecados de mi padre* (2009), *La historia que no contaron* (2009), and *Pizarro* (2016). To that end, the hegemony category is used as a key concept to understand politics as the exercise and battle for power, which occurs on a daily basis, and which materializes in cultural productions and in the subjectivation processes. Methodologically, five main lines of analysis were considered: the revolutionary struggle, paramilitarism, drug trafficking, peace processes, and political participation. The shaping of an introspective view with regard to the individual's privacy was identified, which manages to politicize the private and radical experience of the subject. However, the social aspect is pushed to the background, which accounts for the existence of audiovisual regimes that split the ways in which the armed conflict is seen. Thus, in the cultural field, traditional political elites achieved leadership, insofar as they managed to position audiovisuals, which are part of a common sense that blurs the structural conditions that hinder the

creation of an equitable country and that naturalize this situation. However, the subjective search may be a condition for the articulation of alternate views of the world that enable new political subjectivation processes.

Keywords: political culture; armed conflict; political subject; Colombian cinema; memory; visuality.

Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar os resultados de uma pesquisa que buscava identificar algumas características da cultura política colombiana considerando o contexto do pós-conflito armado a partir da análise dos processos de subjetivação política e dos regimes visuais presentes nos documentários *Pecados de mi padre* (2009), *La historia que no contaron* (2009) e *Pizarro* (2016). Para este fim, partiu-se da categoria de hegemonia como conceito chave para entender o político como o exercício e a disputa pelo poder, o que ocorre no cotidiano, e se materializa nas produções culturais e nos processos de subjetivação. Metodologicamente, foram considerados cinco eixos de análise: a luta revolucionária, o paramilitarismo, o tráfico de drogas, os processos de paz e a participação política. Identificou-se a configuração de um olhar introspectivo sobre a vida privada dos sujeitos, politizando a intimidade e a experiência radical do sujeito. No entanto, o social está em segundo plano, o qual explica a existência de regimes audiovisuais que fragmentam as formas de ver o conflito armado. Portanto, no campo cultural, as elites políticas tradicionais alcançaram a liderança posicionando audiovisualidades que fazem parte do senso comum que obscurecem as condições estruturais que impedem um país equitativo e que naturalizam essa situação. No entanto, a busca subjetiva pode ser uma condição para a articulação de visões de mundo alternativas que permitam novos processos de subjetivação política.

Palavras-chave: cultura política; conflito armado; sujeito político; cinema colombiano; memória; visualidade.

INTRODUCCIÓN

Problematizar y establecer comprensiones sobre la cultura política colombiana es imposible sin considerar el conflicto armado de este país y las producciones culturales generadas en ese marco. Este planteamiento también ha sido sostenido por investigadores de este campo y afines (Restrepo, Jaramillo y Arango 1998; Cristancho y Herrera 2014; López de la Roche 1994) y se acrecienta por el contexto reciente. Desde 2012 hasta 2016, se llevó a cabo la mesa de negociación entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Gobierno colombiano que propició el *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera* que se encuentra en implementación, no sin tensiones ni dificultades. Además, la negociación entre el Estado colombiano y el Ejército de Liberación Nacional (ELN) se mantiene en vilo. Ambas situaciones marcan las posibilidades de un tránsito a una situación histórica distinta después de más de setenta años.

En este contexto, destacan producciones cinematográficas de hijos de personas que hicieron parte del conflicto armado,¹ por lo que estudiarlas contribuye a comprender la forma como se elabora el presente y el pasado, los sentidos que se tejen en el contexto contemporáneo, las configuraciones del ver y del mostrar que ello implica, cómo todo esto modula a personas y organizaciones que asumen lo político y se configuran en estos factores, y permite comprender los procesos de subjetivación política y enriqueciendo los aportes que otros trabajos han hecho al respecto (Bonilla y Rincón 1998; Cristancho 2012a, 2014; Giraldo, Abad y Pérez 1997; Olaya y Castaño 2015; Olaya y Herrera 2014).

Desde estas consideraciones, se realizó una investigación que estudió tres documentales: *Pecados de mi padre* (2009), sobre Sebastián Marroquín, hijo de Pablo Escobar; *La historia que no contaron* (2009), sobre Erika Antequera, hija de José Antequera; y *Pizarro* (2016), sobre María José Pizarro, hija de Carlos Pizarro. El interrogante que orientó la pesquisa fue *¿qué procesos de subjetivación política y regímenes audiovisuales se evidencian en estos documentales?*

Se presentan los resultados de la investigación en tres partes. En la primera, se exponen los referentes teóricos y metodológicos que sirvieron de base para este estudio; en la segunda y tercera, se plantean los resultados de la investigación; y se cierra con unas perspectivas.

REFERENTES PARA ESTUDIAR LO AUDIOVISUAL Y LOS PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN POLÍTICA

LO CULTURAL, LO POLÍTICO Y EL SUJETO

Esta investigación tomó como punto de partida el campo de los estudios culturales cuyo interés es comprender las prácticas culturales y su papel en la vida cotidiana para transformar estructuras de poder existentes (Grossberg 2009, 17). En efecto, en esta perspectiva, lo político no se refiere solo al Estado y a sus instituciones, sino al ejercicio de y la disputa por el poder, lo que se va construyendo social e históricamente (Cristancho 2014, 2018) y se entretreje y expresa en la vida cotidiana.

En efecto, el poder no puede ser concebido simple y llanamente como un proceso de dominación vertical y definitivo; la categoría *dominación* sirve para referirse al poder ejercido exclusiva o preponderantemente por medio de la violencia. Entretanto, la categoría *hegemonía*, propuesta por Gramsci, da cuenta del poder ejercido por medio de un liderazgo con cierto consenso, pero también con oposición, es decir, como un proceso con relaciones de fuerza en el que el papel de lo moral y lo ideológico son cruciales (Mouffe 1991).

La *hegemonía* consiste en la capacidad que tienen unos sectores sociales de ejercer el liderazgo y el poder en virtud de que suministran un principio que cohesiona los distintos principios ideológicos de todos los sectores sociales; así se configura una visión unitaria del mundo como un sentido común compartido por la sociedad, asegura el consentimiento de sectores sociales afines y subalternos, y mantiene a raya concepciones del mundo alternativas de los sectores de oposición. Dicho de otro modo, *hegemonía* indica un sentido común ampliamente compartido, un consenso superpuesto, no un acuerdo racional (Mouffe 1991, 212; Mouffe 1999, 81).

De esta manera, la hegemonía “constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos, dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo” (Williams 2000, 131). Sin embargo, siempre implica una permanente tensión: primero, porque ese sentido común es siempre frágil y otras visiones del mundo permanecen latentes o buscando un espacio en lo social; segundo, porque los sectores de oposición pueden estar más o menos organizados buscando que sus visiones del mundo alternativas ganen terreno en el ámbito social para desplazar la hegemonía vigente.

La lucha por la hegemonía es constante y nunca definitiva: “las numerosas formas de oposición y lucha son importantes no solo en sí mismas, sino como rasgos indicativos de lo que en la práctica ha tenido que actuar el proceso hegemónico con la finalidad de ejercer el control” (Williams 2000, 135). Así, la hegemonía implica a la vez el ejercicio del poder pero también su disputa y es la categoría clave para pensar lo político.

Esto ayuda a pensar la subjetividad como otro terreno de lucha clave en la configuración de ese sentido común o visión unitaria del mundo que requiere la hegemonía: los sujetos no están pre-dados, no son *a priori*, ni mucho menos están totalmente condicionados por su contexto; se van configurando a lo largo del tiempo en los procesos sociales y en las determinaciones que van asumiendo desde su propia singularidad.

Esto implica concebir a los sujetos como contruidos en redes y relaciones de poder existentes, pero también con capacidades de agencia y resistencia constantes. Por eso, lo cultural es un campo de disputa en el que se da una continua actividad de diversos sectores sociales para asegurar su liderazgo sirviéndose de imaginarios, de memorias y de visualidades que permitan procesos de subjetivación.²

En este sentido, la configuración del sujeto político está entrelazada con los procesos y las producciones culturales: el sujeto se construye en lo que escucha y en lo que dice, en lo que ve y en lo que muestra, en lo que lee y en lo que escribe, y en las condiciones de posibilidad de todo ello, es decir, solo es pensable desde sus procesos de participación en ese entramado de situaciones, significados y productos culturales en que tienen lugar esas disputas y relaciones.

Así, toda actividad de transformación sobre el mundo produce objetos (objetivaciones) que al mismo tiempo configura sujetos (subjetivaciones); a este proceso se le denominó en otro lugar *poiesis*, entendida como toda actividad cultural-material (técnica, ética, estética y política), todo proceso para configurar o transformar lo natural, lo social y a sí mismo (Cristancho 2018, 45-46). Y todo ello está en el entramado de la disputa por la hegemonía³.

Ahora bien: ¿cuál es el núcleo de lo político en esos ejercicios y disputas por el poder? La concepción o el imaginario sobre lo justo; lo político no se define por un concepto acabado de lo justo, sino por la configuración de hegemonías en las que tiene lugar la reivindicación de concepciones e imaginarios de un concepto específico de lo justo defendido por ciertos grupos o sujetos (Mouffe 1999, 157-158). Ese núcleo le da forma y fondo a la participación del sujeto en la arena política, que puede buscar el cambio de la sociedad o conservarla como está de acuerdo con esas reivindicaciones. En ese sentido, la participación política no se restringe solo a la tradicional participación electoral, sino que puede ejercerse de diversas maneras a través de formas institucionales o alternativas de intervención y producción.

Desde estas categorías se deriva que el conflicto armado colombiano hay que asumirlo en dos sentidos: por un lado, como el complejo proceso de condiciones objetivas abstractas e históricas en las que se expresa el uso de la violencia y, por tanto, la disputa por la dominación entre grupos armados y sectores de la sociedad. Esta disputa por la dominación no ha tenido vencedores ni vencidos, ya que, si bien se pueden identificar territorios y periodos de dominación ejercidos por determinados grupos armados, nunca han sido definitivos ni permanentes ni circunscritos a todo el territorio nacional; el conflicto armado ha sido permanente, más o menos intenso, se ha degradado, pero ninguno de los bandos ha logrado alcanzar su objetivo general, lo que también ha conllevado varios procesos de negociación, que incluyen los más recientes.

Por otro lado, el conflicto armado también es producción cultural, es decir, es el conjunto de prácticas, imaginarios, conceptos, discursos y memorias construidos sobre él, en los que se disputa una visión del mundo y un sentido común sobre lo que significa (o debe significar) el conflicto armado para los colombianos e, incluso, para el mundo en general; esa disputa por el sentido incluye la manera como se nombra: *amenaza terrorista*, *conflicto armado*, *guerra civil* y *guerra interna* son algunas de las categorías con las que se expresa también la disputa por el sentido y hace parte de la lucha por la hegemonía.

Poner en discusión ambos asuntos es clave para pensar el (pos)conflicto armado considerando tres aspectos. En primer lugar, diferenciar entre conflicto social y político de conflicto armado. Respecto del primero hay que señalar, siguiendo a Mouffe (1999), que es el conflicto, no el contrato social o el consenso, lo que constituye lo político: de esta manera, la tendencia a reprimir los conflictos sociales da cuenta de un déficit de democracia que se basa en asumir al contradictor como enemigo y, por tanto, propicia que deriven en conflictos armados; por eso se requiere comprender y aceptar la existencia de los conflictos en consensos provisionales en el marco de una disputa por el poder. En segundo lugar, el reconocimiento del conflicto armado pasa por comprender que en su base existen conflictos sociales y políticos no resueltos sino dirimidos por medio de la violencia y no por el uso de la palabra y del diálogo. Y en tercer lugar, asegurar que la confrontación política se dé asumiendo a quien disputa por el poder y por el reconocimiento como un adversario legítimo en la arena política. Esto mismo implica la necesidad de hablar siempre de “posconflicto armado” y no “posconflicto” a secas. Sin embargo, como la implementación de los acuerdos de paz ha sido compleja y algunos grupos armados ilegales siguen existiendo y actuando violentamente, el posconflicto armado se mantiene en suspenso; es esto lo que ha motivado a que en este artículo se coloque entre paréntesis el prefijo *pos* hablando así de (pos)conflicto armado para diferenciar la situación de facto respecto de la situación deseada o esperada, que iría sin paréntesis.

Lo que nos compete ahora es articular estas premisas con los referentes conceptuales relacionados con las producciones cinematográficas en tanto productos culturales.

LA DISPUTA POR LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA

Las producciones cinematográficas colombianas que son objeto de nuestro interés materializan prácticas, imaginarios, conceptos, discursos, memorias y formas de ver y de mostrar el conflicto armado que se producen y circulan en las disputas por la hegemonía. Lo que cuenta no solo es el conflicto armado en sí, sino lo que vemos y nos enseñaron a mirar de él. Por eso, es necesario volver la mirada sobre lo propio de lo audiovisual.

El axioma central del que parte el campo de los estudios visuales puede enunciarse de la siguiente manera: la visualidad es “la construcción social de la visión” y “la construcción visual de lo social” (Mitchell 2003, 33). Por tanto, el estudio de la visualidad y todo lo que ella implica tendrá un horizonte analítico: comprender los procesos de configuración de los diversos entramados del poder objetivo y subjetivo, material y simbólico, y coercitivo y por identificación, en la formación de la mirada:

El problema del observador es el campo en el cual podemos decir que se materializa la visión en la historia, que se hace ella misma visible. La visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es a la vez el producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación. (Crary 2008, 19-20)

En este punto, es preciso tomar en cuenta la agencia productora de la cámara y de la pantalla: la primera construye una manera de ver y de mirar a partir del acto de enfocar y encuadrar, mientras que la segunda hace otro tanto en virtud del acto de mostrar y presentar, todo ello mediado por el proceso de montaje y edición; con sus rasgos sonoros, construye la mirada y la audibilidad del espectador: construcción audiovisual de lo social y regímenes audiovisuales⁴ que evidencian la disputa por la construcción de un sentido común y por la forma de ver de determinada manera ciertos acontecimientos y procesos históricos.

Para el estudio de las tres producciones en cuestión, estos referentes conceptuales permitieron asumir orientaciones metodológicas. El primer paso, fundado en el principio de que los estudios culturales exigen transgredir las fronteras disciplinares (Grossberg 2009, 23), consistió en echar mano de estudios históricos y sociológicos sobre el conflicto armado (Comisión de Estudios sobre la Violencia 1995; CNMH 2013; Cristancho 2012b; Sánchez y Peñaranda 2007), según estos y otros textos semejantes, los que este conflicto tiene una inmensidad de matices difíciles de caracterizar; no obstante, estos trabajos permiten postular cinco ejes desde los que se puede asumir una postura analítica para estudiar esa complejidad: la lucha revolucionaria, el paramilitarismo, el narcotráfico, los procesos de paz y la participación política.

El segundo paso metodológico está basado en analizar la construcción audiovisual de los ejes mencionados por medio de dos niveles de profundidad. En el primero, se analizaron las formas del ver, sonorizar y presentar que aparecen en los documentales para identificar posibles regímenes audiovisuales; y en el segundo, se buscó determinar elementos que pudieran caracterizar procesos de subjetivación política.

En estos niveles de profundidad, fue necesario tomar en cuenta categorías cinematográficas como marco, campo, fuera de campo, encuadre, banda sonora, entre otras (Aumont y Marie 2006), ya que son conceptos clave para identificar la construcción audiovisual. A continuación, se presenta el resultado del análisis en dos etapas: la primera referida a los cuatro primeros ejes, y la segunda, a los procesos de subjetivación política asumiendo como eje clave el de la participación.

CINE DE HIJOS DE CAÍDOS EN EL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO

El análisis de las tres producciones se realizó según los ejes nodales, que, si bien están entrelazados, para efectos analíticos y de elaboración de este artículo, fue necesario separarlos para estructurar su presentación en tres momentos: en el primero, se presentan los puntos comunes que comparten las producciones; en el segundo, se analizan de forma conjunta los ejes del narcotráfico y el paramilitarismo; y en el tercero, se estudian los ejes de la lucha revolucionaria y los procesos de paz.

MIRA Y ESCUCHA AL HIJO DE... Y A LA HIJA DE...

Las tres producciones cinematográficas que son objeto de estudio tienen unos elementos en común: en cuanto a sus condiciones de producción, dos de ellas han sido producidas por dos países: *Pecados de mi padre* (2009) por Argentina y Colombia y *La historia que no contaron* por España y Colombia (2009), lo que está relacionado con que los tres sobrevivientes vivieron el exilio.

Sus círculos de difusión han sido festivales internacionales, ámbitos universitarios, canales de televisión (*Pecados de mi padre* ha sido transmitido por Discovery Channel y *Pizarro* se ha difundido por el canal público Señal Colombia) y la web (*Pecados de mi padre* y *La historia que no contaron* se encuentran en canales de YouTube).

Sin embargo, la posición de sus temáticas es radicalmente distinta en las industrias culturales: mientras el narcotráfico ha sido una temática abiertamente explotada desde finales del siglo XX en diversas plataformas audiovisuales como el cine y la televisión, y con un abundante público a nivel nacional e internacional, las temáticas sobre la oposición política y los movimientos sociales en Colombia ha tenido poca visibilidad respecto de la anterior.

El formato de las tres producciones es el documental, que se ocupan de acontecimientos que se dieron en la década de 1980 e inicios de la década de 1990, y sus personajes centrales son construidos audiovisualmente como sujetos referido a otros: "hijos de", referente identitario que marca profundamente los tres personajes y está continuamente presente en los tres documentales.

Cada uno de ellos aborda una temática peculiar: *Pecados de mi padre* (2009) se ocupa del narcotráfico y del terrorismo perpetrado por Pablo Escobar; *La historia que no contaron* (2009), del asesinato de José Antequera y el exterminio de la Unión Patriótica (UP); y *Pizarro* (2016), del proceso de lucha revolucionaria y tránsito a la paz del M-19 en cabeza de Carlos Pizarro. Sin embargo, pese a que estos fenómenos están totalmente imbricados y son inseparables para comprender el conflicto armado, cada producción desarrolla su argumento sin que necesariamente se desarrollen conexiones entre estos fenómenos.

Los tres documentales construyen un marco peculiar para encuadrar sus objetos de interés en el campo de la pantalla. En todos los casos, se entrevista a personas cercanas por consanguinidad o por contexto. Dos de los documentales utilizan la voz en *off* para conducir al espectador: *Pecados de mi padre* (2009) emplea un narrador omnisciente objetivista, mientras que *La historia que no contaron* (2009) se sirve también de la voz en *off*, pero en este caso quien la ejecuta es Erika Antequera, por lo que su tono es más intimista y subjetivo.

Entretanto, en *Pizarro* (2016), se utilizan comentarios en formato de texto para contextualizar. Se usa la voz en *off* de María José, pero de manera ocasional, no orientando al espectador, sino como parte del material presentado: unas veces con fragmentos del diario íntimo de María José, y otras, con la lectura de fragmentos de cartas de Pizarro para ella.

En los tres casos, el uso del archivo fotográfico familiar y de material televisivo es constante para ilustrar al espectador o para reafirmar cosas que cuenta algún entrevistado o la voz en *off*; este y los demás elementos mencionados permiten inferir que se configura un punto de vista que lleva al espectador hacia una mirada introspectiva sobre la vida privada de los sujetos y acontecimientos en cuestión.⁵

MIRA Y ESCUCHA AL SOBREVIVIENTE EMBLEMÁTICO DEL NARCOTRÁFICO

Los ya citados estudios sobre el conflicto armado han mostrado la necesaria imbricación entre narcotráfico, paramilitarismo y movimientos insurgentes, pero las tres producciones asumen la cuestión de forma diversa. *La historia que no contaron* se refiere al narcotráfico tangencialmente en conexión con los paramilitares: imágenes de archivo de Gonzalo Rodríguez Gacha y el testimonio de María José viuda de Antequera se usan para presentar la protección que los narcotraficantes recibían de la fuerza pública en contraste con la escasa protección de los líderes de la UP y que implicó que las honras fúnebres de Antequera demoraran cinco días (O'Shanahan 2009, 23:30 1:48: 21:42).

En este caso, el paramilitarismo se configura como en un eje clave para comprender el asesinato de Antequera y demás militantes de la UP. Con la categoría *guerra sucia*, se hace alusión a las amenazas enviadas a miembros de la UP y los paulatinos asesinatos. A causa de esto se muestra la desvinculación de las FARC de la UP. Desde el testimonio del exgeneral Manuel José Bonet, se refuerza la idea de que el paramilitarismo está en conexión con bastos sectores de la sociedad colombiana (hacendados), entre ellos, el narcotráfico.

Esto se complementa con imágenes fotográficas fijas que muestran cadáveres o movilizaciones en honras fúnebres y se acentúa con imágenes de archivo del líder paramilitar Carlos Castaño en arengas contra la guerrilla, la mención de las Cooperativas de Vigilancia y Seguridad Privada (Convivir) y la masacre de Segovia. En este documental, la construcción audiovisual del paramilitarismo está emparentada con la de la participación política; en efecto, presenta entrevistas de personas que en la época contemporánea a este manifiestan que en el gobierno de Álvaro Uribe Vélez se ha acrecentado la persecución contra dirigentes de la oposición.

Por su parte, en *Pizarro* (Hernández 2016), solo se hacen alusiones generales a Pablo Escobar como posible responsable del asesinato de Pizarro, aunque controvertidamente, ya que otros entrevistados niegan esa responsabilidad; en suma, la cuestión de narcotráfico está fuera de campo y del cuadro en este documental. Y respecto del paramilitarismo no existe mención alguna, ni imágenes ni sonidos relacionados.

Evidentemente, *Pecados de mi padre* (Entel 2009) asume de forma más plena la cuestión del narcotráfico. Para entender su perspectiva, es preciso considerar que el cine colombiano y la televisión habían asumido este eje como una de sus temáticas en algunas producciones en las que se había construido una mirada enfocada en el talante dramático y espectacularizante del narcotráfico en su dinámica mafiosa.

Respecto de esta tendencia, *Pecados de mi padre* (Entel 2009) hace un giro radical a través del cine documental: la voz en *off* omnisciente y la cámara conducen al espectador a la mirada introspectiva de un sujeto sobreviviente y emblemático. En efecto, asumiendo a Pablo Escobar como referente por excelencia del narcotráfico, su hijo, Juan Pablo Escobar, resulta su emblema; pero en tanto exiliado y obligado a cambiar su identidad (Sebastián Marroquín), se presenta como ser sobreviviente de la guerra que libró el cartel de Medellín contra el Estado, así como contra el cartel de Cali y Los Pepes.

Si bien el eje central es el narcotráfico, el documental no aporta cosas distintas de las ya sabidas desde otras fuentes: se presenta la paulatina dinámica a través de la que Escobar alcanzó su poder económico y sus confrontaciones hasta su deceso. La diferencia es que coloca en el centro del campo cinematográfico los efectos de estos procesos en la familia de Escobar, principalmente en su hijo y en la dicotomía del capo: padre amoroso y terrorista narcotraficante.

Esta dicotomía configura el punto de vista o perspectiva desde donde se construye la audiovisualidad: “explorar esa historia, entenderla desde sus inicios hasta su final, y hacer consciente a la sociedad para que no se repita” (Entel 2009, 8:20). Es construir la mirada del espectador desde lo familiar y lo subjetivo, y no desde lo mafioso y gánster; pero tampoco logra problematizar lo social.

En este documental, la audiovisualidad del paramilitarismo se presenta más borrosa e inaudible, ya que solo se hacen referencias genéricas a Los Pepes, por medio de archivo televisivo de noticieros de la época y como enemigos del capo. En suma, mientras en *Pecados de mi padre* (Entel 2009) el narcotráfico es un eje cuya relación con el paramilitarismo prácticamente es invisible, en *La historia que no contaron* (O’Shanahan 2009) aparece al contrario, de tal suerte que el narcotráfico resulta un satélite subordinado al paramilitarismo que afecta la participación política y se constituye en causa de la lucha insurgente; en los tres casos, se configura una invisibilización y mutismo respecto de la relación de los grupos insurgentes con el narcotráfico.

LA RECONCILIACIÓN PESE A LA GUERRA

La lucha revolucionaria, los procesos de paz y la participación política son ejes que han estado en permanente tensión, ya sea por las contradicciones que implican entre sí sus apuestas ideológicas, ya sea por las presiones que el narcotráfico y el paramilitarismo han ejercido sobre ellos.

El concepto de *revolución* es de raigambre moderna y fue usado para designar la necesidad de cambios radicales y estructurales en el orden social a través de los medios necesarios, incluida la violencia. Esto significa que, pese a que lo político es considerado desde la tradición liberal como el espacio en el que es posible ejercer y disputar el poder por la vía de la negociación y sin violencia, la revolución es la única categoría moderna a través de la que se puede justificar como legítima la toma del poder por las armas y, por tanto, una forma de participación política como resistencia frente a un régimen opresor (Cristancho 2018, 70-75).⁶

Esta categoría fue usada en el siglo XVIII y fue asumida por el ideario comunista (Arendt 2013) en cabeza de los grupos guerrilleros, pero también implicó que en la Guerra Fría se configuraran categorías como *seguridad nacional* y *terrorismo* desde las que el bloque capitalista pretendió justificar el uso de la violencia contra los grupos insurgentes por medio de pie de fuerza militar (en algunos casos dictaduras) y grupos paramilitares.

En *Pecados de mi padre* (Entel 2009), la referencia a la lucha revolucionaria desde el ideario comunista no está presente ni es utilizado como marco ni como objeto dentro del campo; no obstante, sí hay alusión al uso de la violencia para alcanzar objetivos políticos. Por ejemplo, mientras en la pantalla se presentan imágenes de archivo televisivas de carros bomba o escombros, en la banda sonora se escucha la voz al teléfono de Escobar:

Tenemos que crear un caos muy verraco pa' que nos llamen a paz. Cuando haya una guerra civil bien verraca, nos llaman a paz. Esa es la única fórmula que yo veo. Si nos dedicamos a darles a los políticos, a quemarles las casas, y a hacer una guerra civil, nos llamarán al diálogo de la paz. (40:13)

Por su parte, en *La historia que no contaron* (O'Shanahan 2009), se realiza una tímida alusión a la revolución cuando se contextualiza el proceso de paz entre las FARC y el Gobierno de Belisario Betancur, mediante imágenes de archivo del documental *Riochiquito: resistencia de un pueblo en armas* (Serget y Muel 1965), para mostrar el origen histórico de las FARC en 1964; al final el documental muestra imágenes de archivo de las FARC que contienen tomas guerrilleras de la década de 1990, así como imágenes de secuestrados. La única alusión que se presenta es difusa: en una de las entrevistas realizadas a Carlos Alonso Lucio (exmiembro del M-19), manifiesta que el ejercicio de la violencia se ha dado porque para el Estado el ejercicio de ciudadanía no es considerado o escuchado mientras con la violencia sí.

En este sentido, en esta producción, la construcción de la mirada sobre la revolución es opaca, distante en el tiempo, asunto que se materializa con las imágenes de archivo y sin sonido acerca del origen de las FARC y mostrando lo que ha implicado en la década de 1990 (secuestros, tomas guerrilleras, etc.), con mayor visibilización respecto de que la lucha insurgente se ha dado como efecto de la inoperancia del Estado frente a los reclamos de los ciudadanos.

Entretanto, en *Pizarro* (Hernández 2016), se inicia con imágenes de archivo y con títulos en blanco y fondo negro se contextualiza el descontento social por el fraude contra el expresidente Gustavo Rojas Pinilla en 1970 en el Frente Nacional; las imágenes fotográficas indican el surgimiento del M-19, lo que confluye en el sujeto singular que es Pizarro: fotografías e imágenes de televisión en las que aparece Pizarro con su uniforme, con sus armas, con la boina y la barba como referente guerrillero, así como reivindicando la lucha armada con sus arengas y discursos.

Pero esta audiovisualidad se va confundiendo con la mirada también introspectiva con entrevistas a María José Pizarro y a personas cercanas desde donde se configura la búsqueda de la hija sobreviviente para tratar de entender por qué esta opción de vida, queriendo, “no conocerlo a través de los otros, sino conocerlo a él por él” (Hernández 2016, 3:30). Entonces la película gira su mirada hacia la vida y la narración de María José Pizarro, el exilio: “tu mundo interior es solo tuyo y tu pequeño grupo que te rodea. Tus papás están en la guerrilla y a quién le puedes contar esa verdad” (6:30).

Esta audiovisualidad implica tono de reclamo: por qué después de la amnistía su padre volvió a la guerra y por qué conformar una familia dada esa opción de vida. El documental se concentra en su búsqueda personal para responder estas preguntas: escenas en las que María José busca en bibliotecas y archivos documentos históricos acerca del M-19 y de su padre.

En este caso, la lucha revolucionaria aparece explícitamente como una opción de vida y como una opción política, pero mezclada con las confusiones que implica en la historia personal de María José y de su familia. Si bien desde la experiencia de María José en sus viajes por Latinoamérica y sus encuentros y vivencia de las precariedades de la región se trata de presentar la comprensión que ella alcanza acerca de la opción de lucha armada de sus padres,⁷ esto queda en segundo plano por la preeminencia de la experiencia subjetiva, el proceso de paz y el asesinato de Pizarro.

Tomando en cuenta lo anterior, podría afirmarse que los tres documentales dan cuenta de un régimen audiovisual que se ha configurado sobre la lucha revolucionaria como algo distante, caduco, imposible de sostener e ilegítimo, pese, incluso, a la represión estatal y del paramilitarismo sobre la participación política por vías legales.

Ahora bien, en los tres casos, los procesos de paz juegan a su manera un eje, si no central, sí en un plano destacado. Como ya se mostró, en *Pecados de mi padre* (Entel 2009), se muestra el uso de la violencia como forma de presión para la paz; pero esto contrasta radicalmente con la actitud de Sebastián Marroquín, quien se construye audiovisualmente como un sujeto que pide perdón en nombre de su padre, a los hijos de víctimas del accionar de su padre.

De este modo, se construye una audiovisualidad sobre la paz como proceso íntimo de reconciliación familiar y generacional a través de las secuencias y palabras del encuentro entre Sebastián, el hijo de Lara Bonilla, y los hijos de Galán; se muestra como punto de partida de búsqueda de justicia y verdad, y se hace alusión al gesto simbólico que tiene la reconciliación como ejemplo para el país.

En suma, se construye una interpelación al espectador para mostrar la necesidad de reconciliación nacional por parte del narcotráfico frente a los herederos de las élites tradicionales. No hay ningún acto de perdón simbólico de talante parecido expresado frente a víctimas de atentados de Pablo Escobar que pertenezcan a sectores sociales de clases medias o marginadas. En tal sentido, Sebastián Marroquín se subjetiva como parte del orden de cosas ya existente frente a las élites políticas tradicionales.

En *La historia que no contaron* (O’Shanahan 2009), es diferente ya que se alude a la paz frente al conflicto armado: presenta imágenes de archivo del contexto general del proceso de paz entre el Gobierno de Belisario Betancur y las FARC, y su conexión con la UP, así como se hace hincapié en la pérdida de la oportunidad que tuvo el país en esa época para alcanzar la paz, que se ha perdido por los crímenes cometidos por los paramilitares y por la impunidad, con imágenes de archivo de líderes de la UP, entre ellos, los dos candidatos presidenciales asesinados (Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo Ossa) quienes reivindicaban la necesidad de que el Estado combatiera el paramilitarismo.

Los aspectos mencionados permiten sugerir que en esta producción el proceso de paz se configura como cuadro que enmarca el campo audiovisual. Así, la pérdida de la oportunidad que ha tenido el país en su contexto político para alcanzar la paz se resalta con imágenes de la vigencia del accionar de las FARC, del desplazamiento forzado y de campesinos y personas que viven en condiciones marginales.

Por su parte, *Pizarro* (Hernández 2016) va mostrando, a través del archivo televisivo y entrevistas, el giro radical que Carlos Pizarro da de sujeto revolucionario a sujeto democrático y de paz: sus entrevistas pausadas usando un sombrero de jipa de tradicional uso campesino contrastan ahora respecto de lo que se mostró cuando fuera guerrillero, cuando arengaba y se mostraba belicoso. La estrategia audiovisual implica la combinación de imágenes de archivo televisivo del sepelio de Pizarro y de momentos de tensión en el proceso de paz en Corinto, y de arengas y discursos en plaza pública con muchas personas y en las que Pizarro hace discursos políticos o responde entrevistas.

Así también la paz se muestra como necesidad presente con imágenes de la marcha por la paz de 2016, proceso aún pendiente y muchas veces frustrado como en la corta candidatura a la Presidencia de Pizarro y su deceso. En este sentido, la revisión del pasado de María José, la rememoración de las apuestas y la dejación de armas del M-19 y de su padre sirven al mismo tiempo para pensar y ver la coyuntura presente (del presente en el que se filmó el documental y la actualidad) y así asegurar que lo sucedido no vuelva a repetirse en un marco en el que el posconflicto armado se hace necesario.

Podría afirmarse que los tres documentales dan cuenta de un régimen audiovisual que se ha configurado sobre la paz: como un ideal que oscila entre algo posible desde la voluntad subjetiva de individuos concretos, no como algo social (Entel 2009), y algo inalcanzable, constantemente frustrado por intereses mezquinos, pero difusos (Hernández 2016) que se materializan en el paramilitarismo (O'Shanahan 2009). En todos los casos, se presenta la paz como la apuesta política por excelencia, como ideal superior a las formas de violencia, por lo que *Pizarro* logra mostrarla incluso como referente por encima del de la revolución.

Estos elementos dan cuenta de la necesidad de pensar y construir simbólica y visualmente la categoría *posconflicto armado* a partir de la profundización de los conceptos de *reconciliación* y *justicia*, que siguen todavía circunscritos únicamente a la petición de perdón. El derecho a la justicia incluye esto, pero va mucho más allá de ello: dimensiones relacionadas con que el Estado colombiano asuma y resuelva, mediante las reformas estructurales necesarias, los conflictos sociales y políticos que le dan asidero al conflicto armado (de hecho, este es el espíritu del *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera* de 2016), así como que la sociedad conozca las distintas versiones de los hechos para una verdad completa como parte del derecho a la verdad y una dignificación de las víctimas y sobrevivientes. Ambos asuntos se copertenecen. En los documentales, se muestra cómo quedan a medio camino; al mismo tiempo hacen parte de esa disputa por la memoria y el sentido del pasado.

DE SUJETO SOBREVIVIENTE A SUJETO POLÍTICO DEL (POS)CONFLICTO ARMADO

El análisis presentado en la anterior sección ha permitido identificar algunos regímenes audiovisuales sobre el narcotráfico, el paramilitarismo, la lucha revolucionaria y los procesos de paz en los documentales analizados, por lo que se tiene el terreno preparado para plantear algunas hipótesis acerca de procesos de subjetivación política en este marco.

Se ha ubicado el análisis de esta cuestión aparejado al eje de la participación política por una razón elemental ya señalada: la participación política puede buscar el cambio de la sociedad o conservarla como está, de acuerdo con reivindicaciones sobre lo que se considera lo justo. El estudio de las producciones culturales como parte de los procesos de subjetivación política se hace porque son *poiesis* en las que tienen lugar, de manera deliberada o no, tomas de posición frente al orden social, en la disputa por la hegemonía.

Pues bien, en los tres documentales, se pueden identificar dos planos paralelos, pero relacionados generacionalmente en los que se dan procesos de subjetivación política: el primero tiene que ver con la constitución de sujetos políticos de los padres, que son el medio a través del que se da el segundo, a saber, los procesos de subjetivación política de los hijos.

¿QUÉ SUJETO POLÍTICO FUE EL PADRE CAÍDO?

Ya se ha señalado que en *Pecados de mi padre* (Entel 2009) el narcotráfico es el eje en torno al que gira el satélite de la reconciliación. Esto también pasa con la participación política y se desarrolla a partir de las indicaciones testimoniales de que todo lo que hacía Pablo Escobar fue, en principio, a la luz pública, porque declaraba sus propiedades siempre a su nombre; para ello, se usan fotografías de archivo familiar, el pasaporte y otras imágenes.

Este punto es de especial interés, puesto que indica que asumir el narcotráfico como un objeto de control y de intervención judicial por parte de las instituciones y de los Estados (en particular los Estados Unidos y Colombia) fue una construcción histórica relacionada con procesos sociales, culturales y geopolíticos, de los que el documental no construye ninguna problematización ni profundización, pero, al menos, enuncia estos elementos.⁸

Además, se muestra la forma como Marroquín trata de entender a su padre y las razones que lo llevan a participar en política como candidato: cómo transitó de sus aportes, donaciones y otras formas de asistencialismo destinados a personas de escasos recursos hacia “la decisión de entrar en la política y así obtener el poder que le daban las masas” (Entel 2009, 22:13).

Se muestran imágenes de archivo de las obras sociales que hizo Pablo Escobar en beneficio de sectores marginales y populares, sus aspiraciones de llegar a la Presidencia de la República y su vinculación con la política apoyando al Nuevo Liberalismo, el mismo movimiento político de Luis Carlos Galán y Rodrigo Lara Bonilla; no obstante, no aparece ninguna explicación de por qué Escobar se vincula a este movimiento y no a otro: es decir, invisibiliza y deja fuera de campo y de cuadro tanto las características singulares de este movimiento como la postura política de Pablo Escobar frente a los demás partidos y esta nueva colectividad.

Este tránsito abre la puerta para el testimonio de Rodrigo Lara hijo, quien cuenta la sorpresa del apoyo que él y Galán tuvieron en las regiones de influencia de Escobar y la indagación que su padre realizó al respecto, cuya respuesta fue que se trataba de “un tipo sumamente rico y sumamente peligroso” (Entel 2009, 16:48). Será así como este partido expulsa a Escobar del Nuevo Liberalismo, lo que se construye como si fuese un asunto de postura ética de dicho partido.

Como se sabe, esto no impide que Escobar llegue al Congreso, lo que se visibiliza; no obstante, las circunstancias que lo hacen posible quedan totalmente fuera del campo de visión; lo anterior cede a imágenes de archivo sobre la confrontación entre Rodrigo Lara Bonilla y Pablo Escobar, los discursos en la plaza pública de Galán sobre la infiltración del narcotráfico en la vida pública, cierto tono idealizado de Galán ya que el futuro es pensado desde este individuo y los asesinatos perpetrados por Escobar como retaliación frente a su expulsión de la política y como presión para evitar la extradición.

La Asamblea Nacional Constituyente se construye audiovisualmente como el poder que tuvo Pablo Escobar para eliminar la extradición, poder que se expresa en los lujos en la cárcel La Catedral; las imágenes de archivo y los testimonios van reforzando esto, pero fuera de campo queda una posible crítica sobre el sistema judicial y sobre el Gobierno de entonces.

La conexión entre política y narcotráfico se muestra desde la experiencia de Pablo Escobar, como si este fuese el único referente para pensar esa situación del país. Se da por sentado el delfinazgo que caracteriza a los hijos de Galán y de Lara quienes en su mayoría están vinculados al ejercicio político como parte de las élites tradicionales; del mismo modo, Pablo Escobar se construye como sujeto narcotraficante, no como ciudadano.

Esta construcción visual implica una especie de antonimia entre el sujeto narcotraficante y el sujeto político, con la contradicción que esto implica: en primer lugar, por el vínculo social que Pablo Escobar tejió con los sectores populares; en segundo lugar, por el tinte político que tuvo el narcotráfico, tanto porque la política se permeó de este fenómeno como por el hecho de que una de las disputas ha sido la legalización de esta actividad. En este sentido, la criminalización del narcotráfico impide ver sus connotaciones políticas.

En *La historia que no contaron* (O’Shanahan 2009), la participación política que más se expresa es la de la movilización social: las imágenes de archivo de la actividad de Antequera, de manifestaciones en plaza pública de dirigentes y simpatizantes de la UP se acompañan con imágenes de periódicos de la época; en texto y con testimonios se hace énfasis en cómo la UP se configuró como una fuerza política popular y con el aporte de las elecciones de alcaldes y la participación popular en toma de decisiones.

Estas imágenes se conectan con las del momento en que fue realizada la película: imágenes de personas que en la época contemporánea al documental manifiestan que en el Gobierno de Uribe se ha acrecentado la persecución contra dirigentes de la oposición política. Como ya se mencionó, uno de los entrevistados expresa que la violencia se ha dado porque para el Estado el ejercicio de ciudadanía no es considerado o escuchado mientras con la violencia sí. El documental insiste, entonces, en la importancia de los movimientos sociales con imágenes de la movilización del 6 de marzo de 2008 contra los crímenes de Estado y contra el paramilitarismo.

Se configura una mirada sobre la participación política que consiste en tres aspectos: el primero, y quizá más destacado, es el de la movilización social; el segundo, estar vinculado a un partido político en busca de ser parte del Gobierno; el tercero, la UP como plataforma “idealizada” de participación política; en este último aspecto, convergen los

dos primeros para configurar una mirada pesimista acerca de las posibilidades de participación política en el país, dada la persecución y la falta de garantías. José Antequera y la UP son contruidos audiovisualmente como sujetos que avanzan desde la movilización social hasta su deceso.

Entretanto, en *Pizarro* (Hernández 2016), la audiovisualidad de la participación política se muestra en varios momentos: en el primero, el proceso de conformación del grupo guerrillero como una opción de lucha frente al descontento de exclusión política del Frente Nacional y fruto del fraude electoral de 1970, en el que se muestran escenas de la vida guerrillera en su cotidianidad como entrenamientos y vida con los campesinos, marcada por procesos de empoderamiento social, así como la manera en que desde la cárcel los miembros del M-19 se configuraron como agentes políticos reconocidos en la esfera pública.

En el segundo momento, se presenta el tránsito a la paz como un modo de reconfigurar la lucha y la participación política; en este aspecto, Gustavo Petro, uno de los entrevistados, señala, paradójicamente, que esta decisión se tomó desde la jerarquía militar. Pero se reconoce la paz como proyecto político: las entrevistas que se muestran van delineando la forma como Pizarro va encontrando razones para dejar la guerra y la búsqueda de una solución política, puesto que la guerra se había agotado como medio. Así, el documental va evocando arengas políticas de su candidatura a la Presidencia de la República y la publicidad que hubo en su momento; se trata de un cambio en la subjetividad política: de sujeto revolucionario a sujeto por la paz.

LOS HEREDEROS COMO SUJETOS POLÍTICOS

Se ha mostrado que una de las características de estos documentales es su carácter intimista y subjetivo, una expresión de búsqueda personal de los hijos de estos personajes; no obstante, el hecho de que se produzcan como documental accesible a cualquier persona a través de la pantalla implica la puesta en la palestra pública de esta búsqueda.

A través de ello puede identificarse cómo estos herederos se constituyen en sujetos políticos en virtud de esos procesos de objetivación y subjetivación que configura cada documental como *poiesis*. En *Pecados de mi padre* (Entel 2009), se muestra cómo Sebastián es heredero de ese pasado y tuvo que escoger entre el camino de continuar con el legado narcotraficante de su padre o heredar sus culpas (de ahí el uso de la categoría judeocristiana *pecado* en el título del documental).

El documental muestra lo que implicó asumir esa segunda opción: destruirse como sujeto a partir del cambio de identidad, del exilio y de ocultarse de su propio pasado; pero también de reconstruirse reconociendo públicamente cómo se reconoce y reconoce el pasado: de potencial narcotraficante a sujeto que pide perdón por los pecados de su padre.

En *La historia que no contaron* (O'Shanahan 2009), la búsqueda personal de Erika Antequera, después de veinte años de ausencia de su padre, se plantea como "el desahogo, contra la indiferencia y la resignación" (14:30: 12:42). Esa búsqueda se constituye en condición de posibilidad de una toma de posición sobre la realidad política colombiana:

Ahora que he podido ver estas imágenes me doy cuenta de que esas revueltas eran fruto de la impotencia que la gente sentía al ver cómo caían uno a uno todos sus ideales. Pero conocer a mi padre, el político que no le pudo explicar a su hija en qué trabajaba, me ha servido también para conocer esa otra historia de Colombia que ha sido negada y también una manera de buscar respuestas a veinte años de impunidad. (8:58: 7:10)

Esa toma de posición de denuncia sobre la oportunidad perdida frente a la paz funciona como marco de cuadro y de lo que muestra la pantalla. Así, en Erika ese marco funciona ahora como referente memorialístico en tanto sujeto político:

He conseguido construir en mi mente quién era mi papá y darme cuenta de la importancia de su trabajo para el país; hace veinte años yo perdí a mi padre y eso será inolvidable para mí, pero creo que lo más importante es que toda Colombia recuerde y mantenga siempre presente que hace veinte años todos perdimos una verdadera oportunidad para alcanzar la paz. (49:55: 48:07)

No obstante, llama la atención que las reivindicaciones que se presentan, como parte de la participación política, son relacionadas con la reivindicación de la memoria de los delitos contra los líderes políticos. En este sentido, este documental sigue la línea de otras producciones en las que el sujeto político lo es en tanto que se moviliza, no ya para reclamar por derechos sociales, sino por el derecho de las víctimas a la verdad, a la justicia y a la no repetición (Cristancho y Herrera, 2014). Esto expresa un grave problema político, porque, si lo que moviliza a la sociedad civil son los derechos fundamentales, es porque ni siquiera estos son garantizados, lo que se constituye en un reto profundo si se quiere realmente pasar a un contexto de posconflicto armado.

Finalmente, en *Pizarro* (Hernández 2016), la búsqueda de María José hace parte de un entramado que configura su proceso de subjetivación política que va desde la comprensión de lo que fuera su padre a la búsqueda de la verdad y de la justicia por su asesinato. Así, el documental se constituye en una objetivación a través de la que se materializa tanto la memorialización de Pizarro en lo que fue y pudo llegar a ser, expresado en las imágenes de la movilización social contemporánea en la que al principio María José se ve como un sujeto fuera de ello a cuando está participando de la marcha por la paz de 2013.

Esta memorialización se extiende sobre la necesidad de denunciar la impunidad en la que se encuentra el caso de su padre. Las imágenes de archivo de su asesinato y los lamentos desesperados de sus simpatizantes y la búsqueda de archivo del sepelio en la que María José se reconoce van confluyendo luego en la escenificación de sus esfuerzos para exigirle al sistema judicial, y que se expresa en su propia investigación, en la exhumación realizada después de veinticinco años y en su participación en la entrevista realizada por periodistas.

Se trata, pues, de un sujeto político que también reivindica la memoria de su padre y lucha por que se llegue a la verdad y a la judicialización de lo sucedido. Esto se constituirá en plataforma de lucha y participación política más amplia, ya que, en 2018, María José Pizarro logró conquistar un escaño en el Congreso de la República como representante a la Cámara por Bogotá asumiendo vocerías en torno a asuntos que competen no solo a la realidad de los sobrevivientes, sino a problemas de las estructuras sociales y económicas.

CONCLUSIONES

Este trabajo hizo objeto de estudio tres documentales en los que los protagonistas son hijos de personas que hicieron parte de la vida pública colombiana en las décadas de 1980 y 1990 en el conflicto armado, considerando la necesidad de analizar estas producciones culturales para comprender los efectos del conflicto armado en la cultura política colombiana, más concretamente en la configuración de regímenes audiovisuales y procesos de subjetivación política.

En los tres casos, se configura un punto de vista que lleva al espectador a una mirada introspectiva sobre la vida privada de los sujetos y acontecimientos en cuestión, lo que logra politizar la intimidad y la experiencia radical del sujeto. De los regímenes audiovisuales, se logró identificar que, mientras en *Pecados de mi padre* (Entel 2009) el narcotráfico es un eje cuya relación con el paramilitarismo prácticamente es invisible, en *La historia que no contaron* (O'Shanahan 2009) aparece al contrario, de tal suerte que el narcotráfico resulta un satélite subordinado al paramilitarismo que afecta la participación política y es causa de la lucha insurgente; en los tres documentales, se configura una invisibilización y mutismo respecto de la relación de los grupos insurgentes con el narcotráfico.

Los tres documentales dan cuenta de un régimen audiovisual que se ha configurado sobre la lucha revolucionaria: algo distante, caduco e imposible de sostener, pese, incluso, a la represión estatal y del paramilitarismo sobre la participación política por vías legales. De igual modo, dan cuenta de un régimen audiovisual que se ha configurado sobre la paz: como un ideal que oscila entre algo posible desde la voluntad subjetiva de individuos concretos, no como algo social, y algo inalcanzable, constantemente frustrado por intereses mezquinos que se materializan en el paramilitarismo; la audiovisualidad de la paz como apuesta política no logra constituirse como régimen audiovisual.

A partir de estos regímenes audiovisuales, se identifican procesos de subjetivación política en sendos planos de acuerdo con la generación. Respecto de los padres, se muestra a Pablo Escobar desde una especie de antonimia entre el sujeto narcotraficante y el sujeto político; la criminalización del narcotráfico impide ver sus connotaciones políticas. José Antequera y la UP son construidos audiovisualmente como sujetos que avanzan desde la movilización social hasta su deceso, lo que implica un régimen audiovisual con un tono fatalista o pesimista sobre la realidad política colombiana y las posibilidades de cambios reales; y en Pizarro el giro del sujeto revolucionario al sujeto que lucha por la paz.

En los hijos, estos se configuran como sujetos herederos: Sebastián Marroquín, como heredero de las culpas o de los pecados, de potencial narcotraficante a sujeto que pide perdón por los pecados de su padre; en Erika Antequera y María José Pizarro, su constitución de sujetos políticos en tanto se movilizan no ya para reclamar por derechos sociales, sino por el derecho de las víctimas a la verdad, a la justicia y a la no repetición. Sin embargo, en María José, puede hablarse, en la actualidad, de cómo se ha subjetivado en el marco institucional con banderas sociales.

Lo anterior deja un profundo interrogante respecto de la configuración y la disputa por la hegemonía: estos regímenes audiovisuales permiten comprender cómo el conflicto armado, como disputa por la dominación, logró minar desde afuera y desde adentro el proceso de subjetivación política; además, si bien en el terreno militar no hubo vencedores ni vencidos, en el terreno cultural, las élites políticas tradicionales lograron el liderazgo en tanto

posicionaron audiovisuales que se cohesionan en un sentido común que hace borrosas las condiciones estructurales que impiden un país equitativo, naturalizan esta situación y mantienen en vilo la implementación de los acuerdos, lo que dificulta el paso a una situación social nueva de posconflicto armado.

Lo anterior se puede argumentar en el hecho de que, de los ejes temáticos, el que ha logrado una mayor visibilidad ha sido el narcotráfico, y desde este referente se ha estigmatizado la lucha guerrillera; a su vez, desde lo guerrillero se ha estigmatizado a los movimientos sociales. Esto permite entender que en los documentales se desvincula profundamente los nexos entre paramilitarismo-narcotráfico-insurgencia, y al colocar en primer plano la experiencia subjetiva de sus protagonistas, deja en suspenso los rasgos sociales y estructurales del conflicto armado que van más allá del narcotráfico o de la victimización de la oposición política, aunque los incluya.

En tal sentido, *Pecados de mi padre* (Entel 2009) recurre a clichés audiovisuales y narrativos que dejan intacto el sentido común sobre lo que ha significado el narcotráfico y esa visión ligera de las causas estructurales del conflicto armado y el orden social vigente.

Entretanto, *La historia que no contaron* (O'Shanahan 2009) y *Pizarro* (Hernández 2016) tratan de poner en la palestra pública memorias alternativas que han quedado totalmente opacadas e invisibilizadas por la visión del mundo hegemónica y el sentido común vigente; su búsqueda subjetiva y reflexiva da cuenta de la transformación de Erika y María José como sujetos singulares y políticos; lo que queda en vilo es qué tanto estas apuestas pueden interpelar a los espectadores y qué tanto alcanzan a fisurar el sentido común, ya que estas producciones pueden generar procesos de identificación con personas ideológicamente afines mas no necesariamente con personas de otros espectros políticos, lo que queda pendiente para próximas investigaciones.

En todo caso, estos documentales se constituyen en producciones culturales que dan cuenta de memorias alternativas que luchan por un espacio en la vida política. La búsqueda subjetiva puede ser condición para la articulación de visiones del mundo alternativas que posibiliten nuevos procesos de subjetivación política.

En los tres casos, se expresan también los profundos retos para que Colombia logre construir lo político más allá de la violencia y el conflicto armado como referentes; el papel activo de la sociedad civil es apremiante, máxime porque el proceso con el ELN se estancó, y la implementación de lo acordado con las FARC se ha visto con las dificultades no solo burocráticas, sino por el hostigamiento, la amenaza y el asesinato de líderes sociales y excombatientes de las FARC. En tal sentido, el (pos)conflicto armado se mantiene en suspenso; es esto lo que ha motivado a que este artículo coloque entre paréntesis el prefijo *pos* de (pos) conflicto armado.

Se espera que esta línea de trabajo continúe nutriéndose con futuras investigaciones conforme sigan apareciendo producciones cinematográficas u otro tipo de producciones culturales en las que pueda seguir profundizándose en estos procesos y en los fenómenos que ha implicado el conflicto armado colombiano.

NOTAS

1. Esta situación no es inédita en el mundo; quizá uno de los casos más conocidos es el del cine de hijos de desaparecidos en Argentina en el contexto de la última dictadura (Acuña 2008; Cristancho 2015, 2018; Depetris 2006; Grinberg 2009).
2. Esto lo planteó diáfananamente Benjamin (1989) cuando se refirió a la historia como campo de investigación, pero, sobre todo, como uno de los terrenos culturales de la memoria: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. [...]. El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza solo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (180-181). Vencer no solo es eliminar físicamente al contrario, sino transformarlo simbólicamente, y en ello puede acudir a borrar toda huella o producto cultural que dé cuenta de su existencia.
3. Se prefiere la categoría *poiesis* respecto del concepto *praxis* utilizado por otras tradiciones: Fals-Borda aportó a la cuestión de la categoría *praxis*, entendida como “acción política para cambiar estructuralmente la sociedad. Su fuente es el descubrimiento que hizo Hegel de que la actividad como trabajo es la forma original de la *praxis* humana —que el hombre es resultado de su propio trabajo—, descubrimiento que luego elaboró Marx” (Fals-Borda 2009, 274). Sin embargo, el concepto de *praxis* lleva intrínseca la distinción de dos sentidos de lo práctico: por un lado, referido al hacer en relación con los demás (dimensión ética y política); por el otro, entendido como el hacer sobre las condiciones materiales (dimensión estética y técnica). Esta escisión depende de considerar que la actividad sobre lo humano (lo cultural) era radicalmente distinta de la actividad humana sobre lo material (trabajo). Con ello, se corre un riesgo: se omiten los rasgos éticos y políticos de la dimensión estética y técnica, y los rasgos estéticos y técnicos de la dimensión ética y política. Por esta razón, es preciso, en primer lugar, tomar en cuenta lo indicado por Williams (2000), para quien las producciones materiales son culturales, y viceversa; en ese sentido, se prefiere la categoría *poiesis*, ya que logra articular todas las formas del hacer y visibilizar sus relaciones.
4. Los estudios visuales asumen como objeto todo aquello que tenga que ver con la mirada y las imágenes; no obstante, como se menciona aquí, el cine incluye la sonorización y la imagen en movimiento, por esa razón el concepto de lo visual se extiende a audiovisual y se asume la categoría *régimen audiovisual*, que se entiende como “modos hegemónicos de ver y de ser visto, de escuchar y ser escuchado” (Cristancho 2018, 100).
5. Es interesante revisar lo planteado por Viveros (2016), quien, aunque analiza someramente *Pecados de mi padre* (Entel 2009), se refiere a él como un documental familiar y subjetivo. Este documental también es analizado por Pobutsky (2017), aunque enfocando su mirada analítica en la construcción visual que se ha hecho de Pablo Escobar en distintas producciones; para efectos de este trabajo, nos centramos más en lo que presenta el documental como tal: la experiencia de Sebastián Marroquín. De los otros documentales, no se ha encontrado ningún trabajo que los asuma como objeto de estudio específico de manera profunda.
6. Sobre este punto, véase lo consignado tanto en el artículo 2 de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789 como en el considerando 3 del preámbulo de la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948.
7. En el documental, se explica claramente que no solo Pizarro, sino también Myriam Rodríguez, su compañera y madre de María José, fueron militantes activos del M-19 y fueron presos políticos. No obstante, llama la atención la figura supeditada de Myriam Rodríguez, ya que aparece principalmente como testificante; las alusiones a su participación política después de la amnistía no aparecen de ninguna manera, lo que daría cuenta de la configuración de un régimen audiovisual patriarcal.
8. La criminalización del narcotráfico es un acto profundamente político que invisibiliza la historicidad de este fenómeno que data desde el contacto de las potencias europeas con Oriente y el uso del opio, pero tiene su raigambre contemporánea en el uso de estupefacientes de soldados estadounidenses que participaron en la guerra de Vietnam (Atehortúa y Rojas 2014).

REFERENCIAS

- Acuña, Lidia G. 2008. "El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente." *Clio & Asociados* 13:61-68.
- Arendt, Hannah. 2013. *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza.
- Atehortúa Cruz, Adolfo León y Diana Marcela Rojas Rivera. 2014. "El narcotráfico en Colombia: pioneros y capos." *Historia y Espacio* 4 (31):169-207.
- Aumont, Jacques y Marie Michel. 2006. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Benjamin, Walter. 1989. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bonilla, Jorge y Omar Rincón. 1998. Violencia en pantalla: televisión, jóvenes y violencia en Colombia. *Diálogos de la Comunicación* 53:37-50.
- CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). 2013. *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: CNMH.
- Comisión de Estudios sobre la Violencia. 1995. *Colombia: violencia y democracia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Crary, Jonathan. 2008. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Cristancho Altuzarra, José Gabriel. 2012a. "Memorias de la justicia transicional y subjetividad política en el cine colombiano de la última década." Ponencia presentada en el Congreso Internacional Hispano Cinemas en Transición: Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión, Madrid, 7-9 de noviembre.
- 2012b. "La memoria de la violencia política en Colombia: aportes del IEPRI para su contextualización histórica y teórica." En *Las víctimas: entre la memoria y el olvido*, editado Ricardo García Duarte, Absalón Jiménez Becerra y Jaime Wilches Tinjacá, 185-195. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- 2014. "La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 9 (2):45-66. doi:10.11144/Javeriana.mavae9-2.opcc
- 2015. Memoria, oposición y subjetividad política en el cine argentino. *Imagofagia* 10.
- 2018. *Tigres de papel, recuerdos de película: memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Cristancho Altuzarra, José Gabriel y Herrera, Martha Cecilia. 2014. "Cultura política y constitución de subjetividades en contextos conflictivos: un análisis de la producción del Grupo de Memoria Histórica." En *La cultura al poder: Brasil, México, Colombia, Argentina*, coordinado por María Alejandra Corbalán, 115-130. Buenos Aires: Biblos.
- Depetris Chauvin, Irene. 2006. "Los chicos crecen: la generación de los hijos y el cine de la posdictadura." En *Trabajos de la memoria: arte y ciudad en la posdictadura argentina*, coordinado por Cecilia Macón, 99-118. Buenos Aires: Ladosur.
- Fals-Borda, Orlando. 2009. *Una sociología sentipensante para América Latina*. Víctor Manuel Moncayo, comp. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Giraldo, Carlos Alberto, Jesús Abad y Diego Pérez. 1997. *Relatos e imágenes: el desplazamiento en Colombia*. Bogotá: Cinep.
- Grinberg Pla, Valeria. 2009. "La memoria de los hijos de los desaparecidos en el cine argentino contemporáneo: entre la subjetividad y la búsqueda de una identidad colectiva." En *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*, editado por Miguel Dalmaroni y Rogers Geraldine, 261-304. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Grossberg, Lawrence. 2009. "El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construcción y complejidad." *Tabula Rasa* 10.
- La historia que no contaron*. Dirigido por Ayoze O'Shanahan. 2009; España-Colombia: Siroco Factory,

2009. Documental.
- López de la Roche, Fabio. 1994. *Izquierdas y cultura política: ¿oposición alternativa?* Bogotá: Cinep.
- Mitchell, William John Thomas. 2003. "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual". *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 1:17-40.
- Mouffe, Chantal. 1991. "Hegemonía e ideología en Gramsci". En Antonio Gramsci y la realidad colombiana, 167-227. Bogotá: Foro Nacional por Colombia.
- Mouffe, Chantal. 1999. *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Olaya Gualteros, Vladimir Dixon y Etna Castaño Giraldo. 2015. "Imagen, violencia política y formación". *Pedagogía y Saberes* 41:85-97.
- Olaya Gualteros, Vladimir Dixon y María Cecilia Herrera. 2014. "Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 9 (2):89-106. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.fvma>
- Pecados de mi padre*. Dirigido por Nicolás Entel. 2009; Argentina: Arko Visión, 2009. Documental.
- Pizarro*. Dirigido por Simón Hernández. 2016; Colombia: Producciones La Popular, 2016. Documental.
- Pobutsky, Aldona Bialowas. 2017. "Going Down Narco Memory Lane". En *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*, editado por Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen, 282-294. Rochester: University Rochester Press.
- Restrepo, Gabriel, Jaime Eduardo Jaramillo y Luz Gabriela Arango, eds. 1998. *Cultura, política y modernidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Riochiquito: resistencia de un pueblo en armas*. Dirigido por Jean-Pierre Serget y Bruno Muel. 1965; Francia. 1965. Documental.
- Sánchez, Gonzalo y Ricardo Peñaranda, comps. 2007. *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Viveros Celin, Carmen Elena. 2016. "Hacia una posible cartografía de la memoria audiovisual en Colombia: de los archivos filmicos familiares al documental subjetivo". *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe* 29:105-135. Consultado: 24 de mayo de 2017. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-88862016000200006&lng=en&tlng=es
- Williams, Raymond. 2000. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.