**CONVOCATORIA INTERNA DE INVESTIGACIÓN AÑO 2021**

**ID CONVOCATORIA: 269 – FECHA REPORTE: 18-08-2021**

**ID PROPUESTA: 11079**

**1. IDENTIFICACIÓN DEL PROYECTO**

|  |  |
| --- | --- |
| **1.1. TITULO DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN:** Cine y violencia política: mercantilización de la cultura y la constitución de una mirada a nuestro pasado reciente | |
| **1.2. NOMBRE DEL(OS) GRUPO(S) DE INVESTIGACIÓN:**  1. Educación y Cultura Política | |
| **1.3. ESTADO DEL(OS) GRUPO(S) DE INVESTIGACIÓN EN COLCIENCIAS:** | Grupo 1: A1 |
| **1.4 MODALIDAD:**  Escriba la modalidad en la cual se inscribe la propuesta de acuerdo a los términos de referencia de la convocatoria | MODALIDAD 1. INVESTIGACIÓN EN LAS LÍNEAS DE LOS GRUPOS CONSOLIDADOS |
| **1.5. LÍNEA DE INVESTIGACIÓN Y/O EJE DEL PDI**  Registre la línea de investigación en la cual se inscribe la propuesta y/o el eje del Plan de Desarrollo Institucional 2014-2019 al que aporta la propuesta (si aplica) | **Nombre de la línea de investigación del grupo:**  No aplica para esta convocatoria |
| **Nombre del eje del PDI:** |
| **1.6. UNIDAD ACADÉMICA**  Registre la unidad académica en donde se origina el proyecto, Facultad y departamento, Doctorado Interinstitucional en Educación o IPN | Facultad de Educación |
| **1.7. DURACIÓN:**  Indique la(s) vigencia(s) en la que se ejecutará el proyecto (revise términos de referencia para definir el tiempo). | 2 Semestres |
| **1.8. COFINANCIACIÓN:**  Indiqué si el proyecto será ejecutado y financiado por otra institución diferente a la Universidad Pedagógica Nacional (recuerde que se debe anexar la carta de aval de cada institución con el valor de la contrapartida) | Ninguna |
| **1.9. RECURSOS DE FUNCIONAMIENTO**  Corresponde al cálculo aproximado del costo de las horas solicitadas por los profesores que participaran en el desarrollo de la investigación. | **$25,982,001** |
| **1.10. RECURSOS DE INVERSIÓN:** Corresponde al valor de los recursos solicitados para el desarrollo del proyecto. (No puede exceder el máximo establecido en los términos de referencia de la convocatoria). | **$26,000,000** |
| **1.11. TOTAL DE COFINANCIACIÓN:** Escriba el valor de los recursos proyectados por cofinanciación (Solo para los proyectos que posean este tipo de recurso). | **$0** |
| **1.12. TOTAL RECURSOS:**  Suma de los valores de las dos o tres casillas anteriores (según corresponda a la modalidad). | **$51,982,001** |
| **1.13. NOMBRE(S) Y APELLIDO(S) DEL INVESTIGADOR PRINCIPAL[[1]](#footnote-1)**: Dixon Vladimir Olaya Gualteros | |
| **1.14. No DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN:**  (Marque con una (X) el tipo de documento y escriba el número de identificación del investigador principal) | Cédula de ciudadania |
| **№ 79692380** |
| **1.15. TIPO DE VINCULACIÓN:**  Indique el tipo de vinculación del investigador principal (Revise términos de referencia) | Ocasional tiempo completo |

**2. CONTENIDO DE LA PROPUESTA**

**EJE/ÁREA TEMÁTICA**

El trabajo de investigación Cine y violencia política: mercantilización de la cultura y la constitución de una mirada a nuestro pasado reciente, se propone comprender la visualidad y la significación de la violencia política en películas colombianas que circulan en el mercado internacional desde la vigencia de la Ley de Cine (Ley 814 de 2003), lo que contribuye en la comprensión de los procesos de formación de memorias y significaciones de nuestro pasado reciente a través de diversas producciones culturales.   
  
Desde esta perspectiva, el trabajo de investigación aporta al conocimiento sobre los procesos de formación en diferentes perspectivas. Por un lado, si comprendemos que la formación tiene relación con los lugares, escenarios, discursos y visibilidades en las que se encuentra el sujeto y que inciden en él, pero que a su vez éste constituye y les da sentido, entonces, estudiar el cine de ficción significa acercarse al análisis de la manera en que una serie de construcciones interpelan unas formas de comprensión, de ser de los sujetos y de relacionarse con otros (Runge, 2002). De otro lado, el análisis del cómo la producción audiovisual se nutre, reapropia e hibrida con un tipo de discurso histórico, implica adentrarnos en los procedimientos con los que se edifica una inteligibilidad-discursividad de los modos de comprender y decir los fenómenos sociales. Así, el trabajo de investigación contribuye a la comprensión de los procedimientos con los que hoy se narra nuestro pasado violento, y que expresan configuraciones éticas, estéticas y políticas.   
  
El trabajo nutre, además, el conocimiento que en la actualidad tenemos del fenómeno de violencia política, pues pensar este último por medio de los discursos, las disciplinas y los objetos simbólicos y culturales, es reflexionar sobre el sentido en que el conflicto se vive no sólo a través de la invasión física a los cuerpos, sino también en el campo de las significaciones sociales y sus formas de representación.   
  
En este sentido, la investigación propuesta le aporta a la modalidad 1 de la convocatoria de investigaciones del Centro de Investigaciones de la Universidad Pedagógica 2021 (CIUP) en cuanto coadyuva a la construcción de conocimiento en relación con procesos de formación-educación que se instituyen mediante escenarios como el de y los medios de comunicación. Esta perspectiva de trabajo ha caracterizado al grupo Educación y Cultura Política y sus líneas de investigación. Con ello, este proyecto fortalece las líneas de trabajo del grupo y contribuye a la construcción del conocimiento sobre la cultura política..

***MÓDULO I***

* 1. **RESUMEN EJECUTIVO**

El trabajo de investigación Cine y violencia política: mercantilización de la cultura y la constitución de una mirada a nuestro pasado reciente tiene como objetivo principal comprender la significación y la visualidad de la violencia política en películas colombianas que circulan en el mercado internacional desde la vigencia de la Ley de Cine (Ley 814 de 2003). En pro de cumplir tal objetivo, el proyecto de investigación plantea el análisis de ocho películas producidas en las dos primeras décadas del siglo XXI y que tienen como características comunes el haber participado en festivales de cine internacional, ser resultado de coproducciones internacionales, ser beneficiarias de los subsidios dados por el Estado para la producción de cine y haber circulado por plataformas streaming pagas. Tales características posibilitan identificar una serie de producciones que han tenido algún grado de circulación en la escena internacional, al tiempo que dice del modo en que ciertos aspectos de los fenómenos culturales se convierten o son parte del mercado, distribuyendo una significación sobre la violencia y colaborando en la formación de una mirada al pasado reciente.   
   
Para ello, el proyecto de investigación parte de comprender y explicitar la relación entre visualidad y formación, cine y memoria, subjetividad y mercado. Desde una concepción de imagen compleja, la investigación plantea el análisis de los filmes desde, en un primer momento, la observación y descripción de elementos tales como la estructura narrativa y las funcionalidades de la imagen. En un segundo momento busca indagar por las diferentes relaciones en las que se encontraban inmersas las películas. En este sentido son importantes preguntas por las implicaciones éticas, estéticas y políticas que suponen los procesos de producción y circulación en el mercado internacional de las construcciones fílmicas, las formas en que estas, las películas, significan y enuncian ciertos acontecimientos violentos y la relación entre los enunciados de una época y la visualidad que propone la producción audiovisual estudiada. En un tercer momento de análisis, y teniendo en cuenta las capas antes analizadas, se realiza un ejercicio interpretativo que pretende responder a la pregunta por las intencionalidades de la imagen y la manera en que estas forman unas significaciones sociales sobre nuestro pasado. Se trata, en últimas, de un proyecto de investigación que se acerca a la comprensión de la violencia política vivida en nuestra historia reciente a través del cine de ficción y al modo en que estas producciones coadyuvan a formar una mirada en medio de un ecosistema de mercado que incide en las construcciones culturales..

* 1. **DESCRIPTORES / PALABRAS CLAVES:**

Cine de ficción, violencia política, memoria, narrativas, formación.

* 1. **ANTECEDENTES**

El grupo de investigación en Educación y cultura política de la Universidad Pedagógica Nacional, desde el año 2010, inició el Programa de formación e investigación Configuración de subjetividades y constitución de memorias sobre la violencia política en América Latina, cuyo centro de interés es la violencia y la forma en que distintos espacios sociales, así como una sucesión de hechos violentos, enmarcados en la historia política del continente y sobre todo de nuestro país, coadyuvan en la constitución de procesos de formación en los individuos, al tiempo que en sus construcciones éticas y políticas.  
  
Para el cumplimiento de este objetivo, el grupo de investigación ha acudido al análisis de diversas prácticas sociales, al estudio de distintos dispositivos de subjetivación, al examen de diversas narrativas, a los testimonios de víctimas del conflicto armado, a la literatura testimonial, a los emprendimientos de memoria de diferentes colectivos y organizaciones sociales y a la comprensión de las construcciones de diferentes medios de comunicación, así como a producciones estéticas como el cine de ficción, el cine documental y la fotografía que tienen como objetivo referenciar el pasado violento, por lo que se convierten en dispositivos de memoria.  
   
En esta perspectiva, el grupo ha construido una abundante masa crítica que da cuenta de los modos en que los individuos, colectivos y organizaciones han constituido diferentes procesos de formación. Lo anterior a partir de la implementación de diversas posturas epistemológicas y entramados metodológicos. No obstante, varios de los resultados del trabajo investigativo han mostrado que, por una parte, son diversas las estrategias por las cuales los individuos configuran memorias del pasado violento, y por otro, son variados los mecanismos por los que nuestra sociedad, colectivos, comunidades y sus instituciones cuentan la historia e intentan construir las memorias del conflicto armado y a partir de allí intentan interpelar (formar) a los individuos en pro de la constitución de significados sociales, culturales y políticos.   
  
Tales conclusiones nos han hecho pensar que no solo es necesario estudiar los modos en que los sujetos se forman bajo la incidencia de acontecimientos violentos, sino que también hay que analizar las formas en que se cuenta el pasado, que en muchas ocasiones se convierten en marcos de interpretación que suponen determinadas opciones ontológicas e ideológicas para la explicación de dichos acontecimientos. En consecuencia, el estudio de las formas en que se narra nuestro pasado violento, por medio de diversos dispositivos, puede ayudar a comprender los modos en que se intenta explicar una serie de hechos, los significados que se procuran construir y, al tiempo, las estrategias que se intenta implementar para la configuración de subjetividades, así como los modos de educar acerca de nuestra historia reciente.  
  
En este marco, el grupo de investigación ha desarrollado desde estados del arte (como proyectos de investigación en sí mismos) que han buscado identificar el conocimiento construido en relación con los análisis de la formación de mirada de la violencia política, pasando por el análisis de las imágenes de las víctimas, en diversos tipos de medios de comunicación, y cómo, a través de ellas, se interpela a la sociedad sobre un modo de comprensión de los agentes del conflicto, así como la manera en que a través de ellas, las imágenes, se constituye una idea de miedo, de mal, que coadyuvan a la configuración de un tipo de memoria de nuestro pasado reciente. Desde esta misma perspectiva de estudio se ha analizado alguna producción de cine sobre la violencia política desde el lugar de la oposición, así como la constitución de una serie de construcciones audiovisuales y estético-artísticas que procuran educar sobre nuestro pasado violento. En este orden, la producción académica construida muestra un gran interés y experiencia en la reflexión en torno a la manera en que la producción audiovisual se constituye en un espacio desde el cual se pretende la formación de un tipo de mirada, la constitución de unos significados sociales y la configuración de narrativas y memorias, elementos que inciden en la edificación de un tipo de cultura política.   
  
Desde esta mirada, el trabajo Cine y violencia política: mercantilización de la cultura y la constitución de una mirada a nuestro pasado reciente aporta a las investigaciones que ha venido desarrollando el grupo de investigación y a su interés en los procesos de formación. Lo anterior en tanto el trabajo se adentra en el estudio de los modos en que se ha venido construyendo un relato de nuestros acontecimientos en el que se hibrida la historia de nuestro pasado reciente con lo audiovisual, en específico, el cine colombiano de circulación internacional. Esta discursividad hoy no es ajena a distintos espacios en los que se intenta formar sobre nuestro pasado violento y que coadyuva en la configuración y visibilización de distintas subjetividades..

(Puntaje máximo en la evaluación 10 puntos de 100)

***MÓDULO II***

**PROBLEMA, OBJETIVOS Y METAS**

**a. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:** La violencia política en Colombia, en tanto fenómeno cultural, social, económico y político extendido por un amplio periodo de tiempo, ha sido abordada por varios estudiosos en relación con causas y efectos, actores, periodos, espacios en los que influye, y por supuesto desde las huellas dejadas en los sujetos y las comunidades. No obstante, la violencia política no solo deja su marca en las víctimas directas, en los sufrientes de los caídos, en los espacios y las prácticas de diversas poblaciones desplazadas, sino en una profusa construcción de sentidos, símbolos, historias y memorias que circulan en diversos medios sociales y construcciones culturales que colaboran en la configuración de comprensiones del fenómeno e incluso en la edificación de prácticas sociales y políticas gubernamentales.   
  
Dichas significaciones y memorias acerca de la violencia se encuentran en constante disputa por las posiciones de los sujetos, sus intereses y los horizontes de sentido, dado que ellos llevan a comprensiones sobre el otro y el mundo social. Tales disputas y universos de significados han llevado a discusiones en torno a las formas de representación de los acontecimientos violentos. Friendlander (2007), haciendo referencia a los hechos del Holocausto, plantea que este tipo de acontecimientos límites ponen aprueba las maneras en que comunicamos los mismos, pues la magnitud de los eventos, la incredibilidad, la negación por parte de los victimarios e incluso la no comprensión por parte de las víctimas, complejiza los modos de hacer memoria.   
  
En esta perspectiva, Alejandro Baer, un estudioso del pasado y la historia de los hechos traumáticos a través de lo audiovisual, explica que existe una dificultad en la narración de los hechos violentos, pues cualquier equivocación, imprecisión o indelicadeza estética en la construcción narrativa, “no solo se lee como un error, sino una suerte de traición a la memoria de las víctimas” (2006, p. 90). Lo anterior dice, como lo plantea Friedlander, de la opacidad del lenguaje. Frente a las dificultades de narrar los hechos del pasado violento, Andreas Huyseen (2002) considera que la discusión no se puede centrar en las formas de representar o no el pasado a través de diversos medios de comunicación, la investigación, la literatura, el arte o el cine, sino en el modo en que, a través de dichos medios, se les asigna una serie de sentidos.   
  
Simultáneamente, Huyssen (2009) reconoce la importancia de los medios de comunicación, de las imágenes, en la construcción de memorias:   
  
[…] si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aun así las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total (p. 15)   
  
En esta misma lógica, el investigador menciona que hoy no se puede hablar de las memorias de los diversos eventos traumáticos sin referirse a los medios de comunicación, y en específico al cine. Es así como, hablando de la importancia de este medio en la configuración de las memorias, la discusión sobre una película como La Lista de Shindler (1993) es un buen ejemplo. En relación con este filme y su representación del Holocausto, es notable cómo se genera un debate en torno a la capacidad del cine Hollywoodense para abordar un tema que es fundamental y eje para la comprensión de la gravedad de los traumas del siglo XX. Desde algunas perspectivas, por un lado, la película presenta el trauma de forma convencional, focalizándose en los sobrevivientes mucho más que en las víctimas; por otro lado, utiliza de manera intensa imágenes voluptuosas y descarnadas. Sin embargo, la película fue elogiada, en algunos casos, por cuestionar los clichés nazis, por la seriedad visual y por la forma de abordar el Holocausto desde la dimensión afectiva. Lo que demuestra esta serie de alusiones a la película es la pregunta por la importancia del cine y su función en la configuración de puntos de vista, comprensiones y memorias sobre los hechos recientes, pero, a su vez, plantean interrogantes en torno a sí la construcción de memorias, a través del cine y su capacidad en la edificación de sentidos, estuviera siendo incidida por la mixtura entre elementos ficticios y hechos reales. Cuestiones que tienen que ver con la significación y representación del pasado.   
  
Es evidente que el cine en el mundo occidental, al tratar temas de hechos de violencia, ha terminado asociándose, poderosamente, con las políticas culturales de la memoria y sus relaciones con las formas de comprensión, identidad e ideología. En este orden, habría que preguntarse por las maneras en que las comunidades recuerdan al interior de sociedades plagadas por medios de comunicación e industrias culturales como el cine. Adicionalmente, si como lo intuye Andreas Huyseen “la estructura misma de la memoria (y no solo su contenido) depende en gran medida de la formación social que la produce” (2002, p. 35), habría que inquietarse, además, por el modo en que el cine, particularmente aquel dirigido a los grandes públicos, constituye significaciones acerca del pasado violento. En este sentido necesitamos comprender cómo se recuerda en las sociedades de los medios de comunicación, y a su vez cómo esos medios constituyen significaciones acerca del pasado.   
  
Ahora bien, Colombia no ha estado exenta de lo que se llamó, en Latinoamérica, el boom de la memoria, esto es, una focalización en temas concernientes a la rememoración de los hechos traumáticos en diferentes expresiones estéticas y a través de diversos lenguajes, entre ellos y con una especial preponderancia el cine, pues en la violencia, los cineastas encuentran un tema importante para la creación y reflexión.  
  
Este boom de la memoria en Colombia se puede identificar al final de los años noventa e inicios del siglo XXI, resultado del recrudecimiento de la violencia, pero también de la emergencia de políticas de la memoria que se evidenciaron en la Ley de justicia y paz (2005), la Ley de víctimas (2011), los inicios de los Diálogos de paz con la guerrilla de las FARC y los múltiples emprendimientos de memoria por parte de organizaciones civiles y ONG.  
  
Transversal a este boom de la memoria, en el país se expide la Ley 814 del 2003, denominada Ley de cine, que jugaría un papel influyente en el resurgimiento del cine nacional. Dicha política se funda en el reconocimiento de que:   
  
El cine constituye una expresión cultural generadora de identidad social representativa, a la vez de una industria de especiales características económicas [...] y constituyen una categoría de bienes del patrimonio cultural (Decreto 358 de 2000).   
  
Tal política funda, para el cine nacional, una serie herramientas económicas en pro de su revitalización. Una de ellas tiene que ver con el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), a través del cual se hace un recaudo a la taquilla de distribuidores y exhibidores, además de establecer estímulos tributarios para diversos inversionistas o patrocinadores. Por medio de esas herramientas se busca la distribución de los dineros para la financiación de la cadena de producción de películas.   
  
Desde la instauración de la Ley, ha habido un aumento importante de estrenos nacionales. Evidencia de lo anterior es que en el año 2016 se estrenaron 36 películas, lo que supera en cantidad a las estrenadas entre los años 1993 y 2003 (34). Entre el 2003 y el 2013 se estrenaron un total de 133 títulos, muestra de un crecimiento exponencial del cine nacional según Proimágenes Colombia (Proimágenes Colombia, 2021). Este reverdecer del cine colombiano se encuentra estrechamente vinculado, por lo menos en sus temáticas, con la preocupación por la violencia política que se demuestra en el país a través del boom de la memoria. De hecho, se ha afirmado que las salas cine se han saturado de producciones que tocan el tema:  
  
Las películas cuyas temáticas de violencia y narcotráfico que presenta el cine colombiano en los últimos años, saturan hasta el hastío, como la demostración de una sociedad corrupta y brutal, dejando el cine de ser una actividad cultural con intenciones de catarsis, para convertirse en mera fórmula de explotación, por lo cual la expresión fílmica del contexto colombiano pasa –en algunos casos– de ser necesario a repetitivo; transitando por reflexiones sobre el contexto, hasta por caminos anecdóticos plagados de costumbrismo y oportunismo al reducir de forma perentoria la visión del fenómeno e igualmente las posibilidades de expiación social. (Jiménez, 2018)  
  
Es evidente que el cine producido en Colombia, incluso antes de la Ley de cine, busca dar cuenta de la conflictividad social del país, de sus memorias, como parte de una serie de reflexiones sobre el acaecer de nuestro conflicto. Sin embargo, este objetivo se entrecruza, en la primera década del siglo XXI, y es tensionado por las presiones de políticas nacionales puestas en relieve, particularmente, en el primer gobierno de Uribe Vélez a través de su campaña Colombia es Pasión, que intentaba construir una imagen positiva del país en la escena internacional. Sumado a ello, las políticas dirigidas al cine y la participación del sector privado develaron la pretensión de la elaboración de una industria que diera dividendos y que participara en la escena internacional. En este sentido, se puede hablar de la creación de un lenguaje que refiere al conflicto armado y a la violencia política, pero que a la vez busca competir, aspecto que seguramente tiene incidencia en el desarrollo mismo de los contenidos y los modos de estetizar y narrar diversas temáticas.   
  
En últimas, aunque se evidencia en el país un aumento de la producción cinematográfica a partir de la Ley de cine, ella misma introduce a la industria en lo que denomina Liliana Castañeda (2009), la política neoliberal del cine colombiano. En términos amplios, la investigadora plantea que dicha ley busca la eficiencia en la producción cinematográfica con base en políticas neoliberales. Esto significa el aumento y diversificación de recursos, lo que facilita y garantiza el acceso y variedad de programación, así como promoción a la diversidad cultural para asegurar la presencia de las películas nacionales en el mercado nacional e internacional.   
  
Estas políticas que hibridan la protección de la producción nacional y su presencia en el mercado, creemos, hoy tienen sus frutos. Lo anterior en tanto reconocemos que existe una serie de producciones que no solo han tenido financiación internacional o son parte de coproducciones entre empresas u organizaciones de diferentes países, sino que son exhibidas en medios y plataformas digitales que garantizan su circulación en el estadio internacional, es decir, que hacen parte del mercado internacional. Al respecto, cobran sentido las afirmaciones de Zizek (2016) cuando señalaba que una de las características del sistema capitalista   
  
[…] no es sólo la tan deplorada mercantilización de la cultura (objetos artísticos que se producen para el mercado), sino también el movimiento opuesto, menos notorio, pero quizás más crucial todavía: la creciente culturización de la propia economía del mercado. Con el desplazamiento hacía la economía terciaría (servicios, bienes culturales), la cultura es cada vez menos una esfera específica al margen del mercado, sino su componente central (p. 37).   
  
Ingresar al sistema de mercado sugiere llegar a públicos masivos, obtener una mercantilización rápida, estar expuestos a la diversidad de públicos, ser parte y sujetarse a renovación constante de ofertas, es decir, estar en constante competencia, someterse a la introducción de las creaciones lingüísticas, al moldeamiento o resignificación de modelos de imágenes que han probado su éxito en el mercado. Desde esta óptica, no se trata tan solo de la significación lograda por la identidad o el tema de las producciones cinematográficas, sino de la posibilidad de que las obras adquieran una serie de características que son requeridas para la circulación de productos culturales. Es claro, además, siguiendo las afirmaciones de Canclini que:   
  
Como sabemos, sólo una minoría de artistas y productores culturales accede a esas gigantescas estructuras de producción, distribución y exhibición y puede sostener el ritmo de la recuperación económica inmediata y obsolescencia incesante impuesto por el capital financiero que anima esos mercados culturales. (2005)  
  
Así, podríamos hablar de una serie de construcciones audiovisuales, en este caso particular del cine, que son incididas por configuraciones sociales de época, por los circuitos comerciales, conjugadas con una serie de temáticas, narrativas y formas de significación o comprensión del pasado. En esta misma lógica, desde la perspectiva de Brea (2005), entendemos que dichos productos visuales reflejan o refieren las formas en que los sujetos se ven en sí mismos en el medio cultural, es decir, las maneras en que es vista la identidad al interior de los procesos de producción, por un lado, pero por otro, los modos en que son comprendidas las imágenes de las identidades, de los fenómenos de un territorio particular, dentro de modelos visuales y de producción internacional.   
  
En consecuencia, podemos plantear que existe, en los últimos años, un incremento en la producción del cine en Colombia, y una parte importante de este refiere el tema de la violencia política en nuestro país. Oblicuo al proceso ya mencionado, varias de las películas que refieren al pasado violento han iniciado circuitos de divulgación y consumo en la escena internacional gracias al tipo de desarrollo que se ha promovido a través de la Ley de cine, lo que significa, en diversos niveles, cierto tipo de apropiación de las condiciones del mercado internacional, al tiempo que algún nivel de acondicionamiento a las características de calidad, estructura, narrativas, tratamiento de tópicos, e incluso el nivel tecnológico exigido para las producciones que aspiran acceder a un público mundial. Ahora bien, si como lo hemos expuesto, el cine es un dispositivo que colabora en la constitución y formación de significaciones sociales y coadyuva en modos de comprensión de nuestro pasado, estaríamos ante un fenómeno particular; la construcción de un cine que interpela las significaciones sobre la violencia política y se moviliza a través de grandes públicos constituyendo algún tipo de incidencia sobre la forma en que nos vemos y nos ven en la escena nacional e internacional bajo la lógica del mercado, pero que a su vez se relaciona con la configuración de un tipo de memorias.   
  
Lo anterior nos lleva a preguntarnos acerca de cuáles son las características narrativas y de significación de la violencia política de Colombia, que a través del cine —en tanto producto cultural— circulan en el mercado internacional. Sumado a ello, nos preguntamos por las formas de producción de estas cintas y qué relaciones existen entre sus estructuras narrativas, la visualidad que exhiben, los tipos de subjetividades a las que hacen referencia, las memorias a las que aluden y su posibilidad de circulación a través de diversas plataformas digitales.   
  
En pro de acércanos a la resolución de las preguntas expuestas hemos seleccionado una serie de películas (largometrajes) producidas en Colombia a partir de la expedición de la Ley de cine, y que tienen como elementos característicos el haber sido resultado de coproducciones cinematográficas, esto es, que son producidas por empresas cinematográficas colombianas y extranjeras, pues ello, la financiación internacional, incide en la misma configuración del filme, en tanto supone el derecho de explotación, pero a su vez, significa el intento por llegar a un público más allá del nacional, lo que afecta el formato y el tratamiento de los temas en procura de llegar a distintos espectadores.   
  
Otra de las características con las que se eligieron las producciones fue la participación en festivales de carácter internacional. Es sabido que los festivales, además de premiar la calidad de una cinta, proporcionan algún nivel de visibilidad y reconocimiento a las obras, lo que conduce a la generación de inquietud por las producciones y como efecto, su mayor circulación.   
  
Transversal a estos criterios, adicionado el reconocimiento de que las producciones elegidas tratan temas relacionados con la violencia política y no se nombran como documentales, era necesario que para su selección hubiesen estado en algún catálogo de plataformas pagas como por ejemplo Netflix, Amazon, HBO, Filmin, entre otras. Lo anterior en razón a que estas plataformas posibilitan a las películas la opción de ser vistas por un público de nivel mundial que, por ejemplo, no estaría dispuesto a ver las producciones en las salas de cine tradicionales, no encuentran dichas películas en las salas de sus países, o en su defecto, los espectadores se interesan en ellas por el hecho de encontrarse en dichos catálogos y su facilidad de acceso.  
  
Es evidente, además, que estas plataformas no son lugares tan solo de distribución cultural. Ellas son industrias que han ampliado y diversificado las formas de producir y comerciar productos culturales. Efectivamente, unas de las novedades de estas empresas es que sus elecciones cinematográficas, e incluso la participación en la producción de películas, se realiza a partir del análisis de medición de preferencias, búsquedas, hábitos, recomendaciones de los espectadores, situación que ubica los productos audiovisuales en la lógica de oferta y demanda. Por tanto, los productos que se publicitan o se incorporan en el menú de la distribución continua de contenidos vía web, deben responder a lo que, según estas empresas, son los gustos de los consumidores. Así, las películas que circulan por las plataformas de streaming no son libres, ellas se ajustan, de diversos modos, a unos estándares definidos por el consumo.  
  
El cumplimiento de las características antes enunciadas nos permitió identificar las producciones colombianas que con una financiación estatal, participan o han participado en un circuito internacional, a la vez que compiten por espectadores en diversas esferas. Es decir, están insertas en el mercado internacional. Por efecto de esta clasificación se encontraron películas que fueron producidas en la última década (2010-2020), a pesar de que el periodo escogido fue desde la instauración de la Ley de cine, que serán objeto de nuestro análisis. Estas son: Matar a Jesús (2018), dirigida por Laura Mota, Pájaros de verano (2018), dirigida por Cristina Gallego y Ciro Guerra, Monos (2019) bajo la dirección de Alejandro Landes, Los silencios (2018), dirigida por Beatriz Seigner, La Playa D.C (2012) de Juan Andrés Arango, Alias María (2015) dirigida por José Luis Rúgeles, Violencia (2015) dirigida por Jorge Forero, Siembra (2016) dirigida por Ángela Osorio y Santiago Lozano .  
  
Cabe aclarar que estas películas no se pueden categorizar como producciones emblemáticas en la historia del cine colombiano. A su vez, ellas no fueron elegidas por su calidad o su estética. Dichas películas tienen en común ser largometrajes que han circulado en el mercado internacional cuyo tópico central es la violencia vivida en nuestro país, por tanto, se refieren, de diferentes modos, a nuestro pasado, pero también es ello, la forma en que es tratada la violencia, la que les permite circular en el mercado internacional, configurar significados, formar una mirada y unas memorias del pasado reciente colombiano..

**b. OBJETIVO GENERAL DEL PROYECTO:** Comprender la significación y la visualidad de la violencia política en películas colombianas que circulan en el mercado internacional desde la vigencia de la Ley de Cine (Ley 814 de 2003)..

**c. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:** Proponga las finalidades delimitadas que se articulan a la perspectiva planteada en el objetivo general y que son la base para la programación de actividades. Deben ser evaluables y ponderables en términos cualitativos o cuantitativos. Se pueden incluir tantos objetivos específicos como sea necesario.

**d. METAS*:*** Proyecte los resultados específicos derivados de los aspectos relevantes de los objetivos específicos. Deben ser factibles, realizables y medibles. Son la traducción operativa de cada objetivo; por lo tanto deben ser monitoreables. A cada objetivo específico corresponde como mínimo una meta.

|  |  |
| --- | --- |
| **OBJETIVO** | **META** |
| Identificar los modos de producción del cine referido a la violencia política en Colombia | Documento analítico en el que se indague sobre los modos de producción desde el análisis de las películas objeto estudio |
| Reconocer y analizar la complejidad, las características y las estructuras narrativas de las producciones fílmicas seleccionadas | Documento analítico que dé cuenta de la complejidad, las características y las estructuras narrativas de las películas objeto de estudio |
| Establecer cómo son tratados los fenómenos acerca de la violencia política a los que refieren las películas seleccionadas | Documento analítico que dé cuenta de cómo se tratan los fenómenos de violencia política en las películas objeto de estudio |
| Analizar la manera en que las producciones filmicas seleccionadas hacen manifiestas (o señalan) en su estructura determinados modos de configuración de subjetividades frente al fénomeno de violencia política | Documento analítico que explique las configuraciones de subjetividad que se infieren de las películas estudiadas |
| Examinar las relaciones entre las características de las películas colombianas seleccionadas, referidas a la violencia política, y los criterios de selección de festivales de cine internacional y de circulación a través de algunas plataformas digitales | Documento analítico en el que se examinen las características de las películas en relación con criterios de selección en festivales y plataformas digitales |
| Referir el modo en que se configura un tipo de comprensión de la violencia política desde el cine colombiano de circulación internacional | Documento analítico que dé cuenta de las comprensiones de la violencia política en las películas objeto de estudio |

(Puntaje máximo en la evaluación 20 puntos de 100)

***MÓDULO III***

**MARCO TEÓRICO Y BIBLIOGRAFÍA**

**Marco teórico:** La visualidad y la cultura visual  
  
Al mapear el concepto de subjetivación se exponen una serie de interconexiones de términos complejos, desarrollos, contextos y relaciones entre varios referentes. La noción de subjetivación alude a un proceso relativo a la creación de sujetos. Este tiene como base fundamental la experiencia de los sujetos al tomar en cuenta los procesos internos bajo las determinaciones externas que permiten la creación y auto-creación del sujeto, así como su agencia en el mundo. Las investigaciones sobre la subjetivación se centran en la cognición, los afectos y las acciones de los sujetos bajo el análisis de las formas de dominación y resistencia de los sujetos. La subjetividad es un   
[…] terreno sobre el que se unen una larga serie de cambios históricos y aparatos morales. Igualmente […] puede ser la reconstrucción del sentido interno de resistencia habitual y la creación de nuevas formas de deseo que van más allá de los intereses comerciales para estructurar nuevas formas de sentir y vivir, que cambian el mundo. (Biehl et al., 2007, p. 3-4)  
La subjetivación tiene relación con la determinación, las teorías de los afectos y con el poder. Los sujetos son “determinados” en relaciones económicas, sociales, raciales, culturales, geográficas, etcétera. Esta complejidad antirreduccionista expone a la subjetivación como un proceso que se da en todo el campo social, así, la subjetividad puede ser comprendida como “una realidad empírica y una categoría analítica” (Biehl et al., 2007, p. 5) que encierra actividades agonísticas, identidades y prácticas moldeadas en entornos históricamente contingentes que son mediados por formas culturales y procesos institucionales (Biehl et al., 2007). Por lo tanto, las subjetivaciones nacen en un contextualismo radical que debe ser analizado minuciosamente en tanto la esfera social es compleja; es decir, examinar la articulación entre la superestructura y la estructura, ya que el sujeto es situado bajo diferentes relaciones en el área social.   
  
  
Por otro lado, en el capitalismo contemporáneo se producen sujetos y cuerpos que a la vez generan subjetivaciones por sus afectos. Se trata de una dimensión micropolítica que contiene los deseos, las creencias y los afectos de los sujetos (Aparicio, 2018; Mellino, 2018). Es decir, que los procesos de subjetivación implican la vida interior de los sujetos (los deseos y afectos) y las tensiones con la dominación. Por lo tanto, existe una dislocación en el plano de la subjetivación cuyo resultado es el despliegue de toda una problematización entre la dominación y las subjetivaciones que desarrollan la autarquía ––gobierno de sí mismo–– y el cuidado de sí (Foucault, 2013) como forma de resistencia. Dado lo anterior, se puede decir que la fabricación de las subjetividades es compleja en tanto juega con las individualidades, las singularidades y las multiplicidades de los sujetos, puesto que existe un “sujeto dividido, sujetado por estructuras que desconoce, atravesado por el lenguaje y la cultura, al mismo tiempo libre y encadenado” (Giaccaglia et al., 2009, p. 126). No se presenta una dominación absoluta, sino un balance de fuerzas, de múltiples contradicciones; por ejemplo, en el sistema de producción capitalista se reúne a los obreros en las fábricas, lo cual crea sujetos específicos; sin embargo, estos obreros pueden asociarse e inventarse como sujetos políticos al tomar la identidad de trabajador para la creación de sindicatos. Las resistencias culturales, organizaciones sociales y luchas populares son los resultados de procesos de subjetivación.   
  
Un análisis significativo de la categoría de subjetivación es el del filósofo francés Michel Foucault (1991, 2003, 2003a, 2009, 2013), quien examinó la relación entre los sujetos y el poder. En su vida intelectual se pueden rastrear tres dominios de genealogías posibles:   
Una ontología histórica de nosotros mismos en nuestras relaciones con la verdad, que nos permiten constituirnos como sujetos de conocimiento; a continuación, una ontología histórica de nosotros mismos en nuestras relaciones con un campo de poder, donde nos constituimos como sujetos que actúan sobre los otros, y por último, una ontología histórica de nuestras relaciones con la moral que nos permite constituirnos como agentes éticos (Foucault, 2013, p. 135-136).   
En otras palabras, se plantea la producción de los sujetos en relación con la verdad, con el poder y con la ética. Foucault (2009), en su obra “Vigilar y Castigar”, expuso la producción de sujetos específicos mediante dispositivos de saber-poder que se instauran en los aparatos institucionales como la escuela, la fábrica, el manicomio y la prisión. Asimismo, los sujetos son elaborados por los “discursos que en última instancia tienen un poder de vida y muerte” (Foucault, 2011, p. 19). Cabe aclarar que, el poder puede ser entendido como un ejercicio material, físico y corporal de vigilancia y control “que forma, mantiene, sostiene y a la vez regula los cuerpos” (Butler, 2002, p. 63), pero que fluye entre los dominantes y los dominados (Deleuze, 2014). Ahora bien, en el biopoder donde se hallan “técnicas diversas y numerosas para obtener la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones” (Foucault, 1991, p. 169) existe una producción de sujetos dominados en pro del capitalismo. Ante dicha dominación Foucault (2003) planteó otros procesos de subjetivación como resistencia, estos se pueden evidenciar en “Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres” (2003) e “Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí” (2003a), obras en las que examinó y exhibió algunas prácticas de subjetivación de la Grecia Clásica donde existía una relación entre la epistemología, la ética, la política y la estética, lo cual brindó una finalidad común dentro de las polis: la búsqueda de una existencia bella mediante el dominio y creación de sí mismo. Foucault no pretendía ser anacrónico “volver a un periodo anterior, sino ver una experiencia ética” (Foucault, 2013, p. 131) o una techne tou biou de gobierno de sí mismo que atesoraba como telos una vida bella.   
Pese al importante estudio de Foucault, es necesario señalar la crítica que hace Gayatri Spivak (2003), en su reconocido ensayo: “¿Puede hablar el subalterno?”, al sujeto producido en los análisis de Foucault y Deleuze, puesto que estos diseñan un individuo eurocéntrico que señala cómo es el Otro, lo cual no permite un verdadero estudio de las personas en tanto existe violencia epistémica por parte de un ser soberano involucrado en geopolíticas hegemónicas. Así, los estudios decoloniales exponen la problemática de la “cuestión del sujeto y la conformación de subjetividades (…); problema teórico, filosófico, epistemológico,que reúne subjetividad, identidad y alteridad en intentos de definiciones totalizantes” (Szurmuk, Mckee Irwin, 2009, p. 260). Ante este panorama es un imperativo nombrar las perspectivas de los Estudios Culturales respecto a dicha situación, ya que estas debaten entorno a la subjetividad desde los discursos excluidos. Richard Hoggart (1990), al igual que Spivak, plantea hacer una “historia desde abajo”. Ya en su libro The Uses of Literacy (1959), Richard Hoggart alude a la cuestión de las subjetividades populares estableciendo una definición identitaria a partir de una posición binaria nosotros-ellos, que definiría también uno de los modos de autonominación y autorreconocimiento” (Szurmuk, Mckee Irwin, 2009, p. 260). Para él la subjetividad es una noción construida en los discursos y en las prácticas (Szurmuk, Mckee Irwin, 2009).   
Los estudios de Hoggart sobre las subjetividades populares marcan los trabajos de Stuart Hall   
[…] quien retoma y amplía el problema. Hall es particularmente persistente en sus relecturas de las categorías marxistas de “clase” o “cultura”, así como en el planteo de que los modos estructurados de concepción de la subjetividad (popular) eliden el conflicto, la resistencia, la negociación y la aceptación, siempre vinculados a los discursos hegemónicos y a la experiencia de la desigualdad. Esta instancia de los estudios culturales percibe la subjetividad en términos heterogéneos, plurales, no autónomos; es decir, de modo relacional (Szurmuk, Mckee Irwin, 2009, p. 261).   
Los análisis sobre la subjetividad desde los Estudios Culturales evidencian a esta categoría como difusa y en constante redefinición (Szurmuk, Mckee Irwin, 2009). Además de tener una relación a partir de un proceso de diáspora, retomando los estudios de Hall. En definitiva, es mediante el lente de los Estudios Culturales que la subjetividad se abre del mismo modo que un campo complejo, obligando a “reevaluar la tradición occidental y logocéntrica como a reavivar el debate (cultural y político) con respecto a las condiciones de accesibilidad a los bienes materiales y simbólicos” (Szurmuk, Mckee Irwin, 2009, p. 264). Esto incluye las definiciones que se pueden dar de esta categoría en espacios complejos como América Latina, donde fenómenos amplios de violencia han marcado profundamente a los sujetos, así como los conflictos, las desigualdades, las resistencias y las negociaciones (Szurmuk, Mckee Irwin, 2009). La constitución de subjetividades en Latinoamérica puede evidenciarse en una herramienta que sirve para esclarecer la historia, esta es: la narración, que “opera como configuración del sí mismo a través de relaciones dialógicas y contribuye a la conformación de la identidad personal y, de manera amplia, a la constitución de las subjetividades” (Herrera y Pertuz, 2016, p. 193). En las narraciones se puede investigar la mirada de los sujetos que crean y dan sentido a través de los relatos, además de decir por sí mismos. En definitiva, “develar no solo los discursos institucionales sobre la forma de configuración de los sujetos sino también la pluralidad de formas como estos se constituyen, así como las maneras en que deben lidiar con las modalidades dominantes de sujeción y agenciar procesos emancipatorios” (Herrera y Pertuz, 2016, p. 203).   
Ahora bien, los procesos de subjetivación, en esos entramados culturales que los sustentan, tienen diferentes aristas. Una de las dimensiones de la formación del sujeto, también relacionada con las redes de poder, discursos y relaciones sociales de distinto tipo, es la visualidad. La forma en que vemos no es consecuencia tan solo de procesos del órgano óptico, pues el ver es, además, producto del estar inmersos en la arena de lo social. Esta es una de las premisas de los estudios visuales, en donde la construcción del sujeto involucra a las relaciones sociales en las cuales los individuos se encuentran inmiscuidos. Para Martin Jay (1993), los regímenes visuales son aquellos modelos ópticos que se vuelven dominantes en una cultura determinada, es decir, las imágenes paradigmáticas que mueven ideales y formas de comprensión. Se trata de articulaciones históricas que definen lo que es visible o no en el ámbito de lo social y la manera en que esto se visibiliza o se invisibiliza, de forma que están atravesados por relaciones de poder que delimitan el ejercicio del ver (Foster, 1998).   
  
En esta lógica, los estudios visuales se han ocupado de la cultura visual, a la que le conciernen aquellos acontecimientos visuales que sustentan la configuración y reconfiguración de las identidades de los sujetos y de los significados sociales (Mirzoeff, 2003). Así, cuando hablamos de cultura visual, abordamos las significaciones que los sujetos construyen a partir de las imágenes y de las prácticas y posicionamientos que derivan de ello. Por esta razón, es pertinente señalar que el interés de los estudios visuales no es propiamente la visión como función fisiológica de los seres humanos, sino la visualidad (Foster, 1998), es decir, las maneras en que vemos las imágenes, sus procesos de legitimación y nuestros procesos de formación para verlas de una u otra manera. La visualidad da cuenta de cómo las imágenes intervienen en la producción de las subjetividades. Con lo anterior, afirmamos que todo acto de ver es el resultado de una construcción cultural que tiene connotaciones políticas y una fuerza performativa (Brea, 2005). Esto quiere decir que en las imágenes transitan significados sociales que poseen la potencia de afectar a quienes las miran, de acuerdo con los marcos de interpretación que se formen en torno a ellas, de manera que pueden transformar las prácticas de los sujetos, los procesos que utilizan para comprender la realidad y las maneras de organizarse en comunidad.  
  
De esta suerte, lo visual es una elaboración histórica y social que también incluye la configuración del cuerpo, fenómeno posible a través de diversos dispositivos tecnológicos y culturales. En últimas, se podría entender que la construcción de significados sociales y de lo visual es el producto de las relaciones subjetivas e intersubjetivas y de diferentes tipos de dispositivos sociales. De hecho, frente a este elemento, Hernández Navarro (2007) comprende que las formas de la percepción, pese al funcionamiento común del órgano óptico, enlazan tres tipos de cosas: “un depósito de modelos, categorías de inferencia; la práctica y el hábito de una serie de convenciones representativas; y la experiencia contextual sobre cuáles sean las formas plausibles de visualizar lo que se nos da como información incompleta” (Henández, 2007, p. 78) .  
  
En este orden de ideas, los productos audiovisuales son el resultado de unos saberes de época, de unas tecnologías y dispositivos, pero a su vez, las imágenes coadyuvan en la configuración de significados sociales, de formas de entender y de ver el mundo social. Con estas circunstancias, los modos del ver, la construcción de una mirada “es el producto de una serie de prácticas de visualización que hacen legibles y perceptibles para la autoridad, los procesos sociales históricos y culturales” (Martínez, 2012, p. 24). Así, lo visual, más allá de las tecnologías que permiten el ver, e incluso de los órganos ópticos, desvelan formas de relacionarse con el mundo, en otras palabras, el espectador aprende el mundo en relación con una serie de cosas que ve en su entorno. Lo visual es una forma de conocer, una construcción epistemológica que dice de unas relaciones y del posicionamiento de los sujetos ante el mundo, tanto de aquel que produce la imagen como de aquel que ve las producciones visuales.  
  
En tal sentido, la mirada es efecto de construcciones sociales, sin que se excluyan las configuraciones ópticas físicas, que tampoco se pueden entender aisladas de otros sentidos de la corporalidad total de los seres humanos. Como lo diría Mitchell (2009) no hay medios puramente visuales, el órgano óptico está en un tejido de discursos y significados, se encuentra plegado al cuerpo, la afectividad, el deseo, pues el cuerpo físico es un cuerpo social que ha sido afectado y afecta producciones técnicas, tecnológicas, sociales y culturales. Con esto, la mirada sería el resultado de una especie de estructuración histórico-social particular, no obstante, desde los estudios visuales no se trataría de un cuerpo sin agencia y de la visualidad como un elemento independiente de otras configuraciones. La visualidad es pensada como parte de los modos y prácticas de subjetivación establecidos.   
  
Cabe señalar que la subjetivación, las construcciones culturales, los sentidos sociales, se encuentran en medio de prácticas de acción y resistencia (Bal, 2005), por lo que no se entiende la configuración de los individuos como el resultado de una estructuración, sino como el producto de las variaciones y reconstrucciones al interior de las prácticas sociales. Lo anterior no quiere decir que estas variaciones sean distintas a una estructura mayor o de referencia, sino que se realizan con ellas una serie de apropiaciones o, por qué no, desterritorializaciones y reterritorializaciones de los enunciados discursivos y no discursivos de una época.  
   
Las formas del ver corresponden, como la plantea Kaja Silverman (2009), por un lado, a que dichas variaciones serían la respuesta a circunstancias, situaciones y acontecimientos que desordenan y perturban las gramáticas de las visibilidades en una estancia, una época y un territorio determinado, imposibilitando una homogeneidad gramatical o de estructura. En este sentido, facilitan la movilidad, la dinámica misma de los regímenes visuales. Por otro lado, esta autora comprende, como también lo hace José Luis Brea (2005), que el campo visual es una suerte de pantalla (concepto retomado de Lacan) o la suma de una serie de visibilidades edificadas culturalmente “a través de las cuales los sujetos no sólo se constituyen, sino que se diferencian en relación con su clase, sexualidad, raza, edad y nacionalidad” (Martínez, 2012, p. 23). Dicha pantalla conforma lo que se podría nombrar una ficción dominante (Silverman, 2009), es decir, aquella que vale como un enunciado de visibilidad y de verdad para un espacio y sociedad concreta, y desde la que es posible que los sujetos compongan sus formas de ver y entender, así como los modos en que ven lo otro y los otros. No obstante, desde esta perspectiva, los sujetos poseen un grado de agencia en relación con las imágenes construidas y dominantes de un espacio social, histórico y cultural, pues es posible que ellos se alejen, hibriden o que recompongan los elementos categóricos de una época. En esta medida, se percibe al sujeto como una fuerza que se opone o ejerce influencia sobre otras, dando al repertorio de imágenes otros usos, y significaciones.   
  
Ahora bien, tales repertorios visuales no se encuentran alejados de textos y enunciados verbales, lo que supone que las imágenes se hallan en interacción continua. Lo anterior se infiere de pensar, como ya se dijo, que no existen medios puros: todos los medios son mixtos y, por tanto, toda representación es heterogénea (Mitchell, 2009). Sin embargo, esta interacción no implica una igualdad entre los medios y los lenguajes. Entre el lenguaje escrito y el visual existen diferencias que no son puramente formales. Dicha divergencia es homologable a la que es posible encontrar entre el sujeto que habla y el otro que es visto, entre el decir y el mostrar (ver), entre el testimonio narrativo, expresado, de oídas y el testimonio ocular, presencial. Existe allí, entonces una diferencia en la gramática de la enunciación que dice de expresiones que suponen una lógica distinta, la cual tiene relación con las formas de la experiencia, con los procesos sensoriales que se encuentran inmersos en los modos del decir, del construir y figurar. En esta medida es fácil comprender que en la configuración del ver están liados aparatos, instituciones, discursos, cuerpos; por lo que su estudio y análisis requeriría observar el modo en que ellos se hallan entretejidos en un espacio histórico particular, pero observando principalmente la forma y la gramática misma de las imágenes, la que no puede centrarse tan solo en un modelo textual.   
  
Lo anterior hace énfasis en la comprensión de la visualidad como parte de una serie de prácticas culturales que pasan por el cuerpo de los observadores, los cuales se revelan inmersos y marcados por tradiciones, así como por representaciones entrelazadas con condiciones de género, raza, etnia y por diferentes tramas socio-culturales. En este orden, el sujeto se descubre actuando y observando a partir de un repertorio de imágenes que le son impuestas, dadas y desde las cuales ve el mundo de una cierta manera, pero sobre las que el individuo trabaja, resignifica y se constituye, se forma en ellas, pero estas imágenes lo ven, lo hacen y transforman el punto de vista de los mismos individuos. En otras palabras, actuamos sobre unas imágenes, pero ellas actúan en los sujetos; lo que vemos también nos mira, nos impone su mirada (Didi-Huberman, 2011).   
   
De esta manera, la visualidad está relacionada con la edificación del yo y su vínculo con la construcción de la mirada, es decir, la manera en que los sujetos se apropian de los ejercicios de producción y de consumo de la visualidad (Brea, 2005). Con esta óptica, Inés Dussel (2006) ha llamado formación de la mirada a ese proceso de subjetivación en el que interviene la visualidad, se trata de cómo actualizamos las imágenes —en tanto productos de prácticas sociales materiales— en nuestra existencia cotidiana, en nuestro sistema de creencias y valores, en nuestra manera de ver la realidad. La visualidad corresponde, entonces, con la arista de la formación del sujeto que se erige a partir de su interacción visual con los otros, con lo otro y consigo mismo. Esta comprensión de la formación de la mirada, a la vez que nos hace entender la existencia de unos regímenes escópicos, nos lleva a pensar que dichas construcciones son de carácter histórico y que su análisis debe estar enmarcado en ello.  
  
Los modos en que se constituye el tienen relación con una serie de hechos sociales y que dirigen a la elaboración de unos ciertos hábitos en los que se encuentran inmersos diversos modelos, categorías, métodos de inferencia, prácticas, convenciones y experiencias contextuales, hecho posible de comprender como una lógica o racionalidad sensible que actúa de modo sincrónico afectando la fisiología ocular (Hernández Navarro, 2007). Es decir, el carácter, las tecnologías, las visibilidades, los saberes y los enunciados de una época proveen un modo de ver contextualmente determinado configurando un horizonte de expectativas, lo que no es otra cosa “que un sistema de percepción, valoración, juicio, incluso goce que adquirimos en las prácticas de la vida cotidiana” (Hernández, 2007, p. 41), a través de diversas instituciones. En esta medida, los regímenes visuales son históricamente discontinuos, pero resultado del fuerte cruce de sentidos, tecnologías, discursividades e imágenes en las que el arte, la fotografía, lo audiovisual, solo son algunos de los factores que posibilitan, en sus palabras, un ojo de época, un modo instituido de mirar que se refleja tanto en obras artísticas como en productos icónicos, en imágenes fotográficas o en movimiento. Dichos modos de ver, tanto en el productor de imágenes como en el espectador, se convierten en una suerte de entrelazamiento de creencias y prácticas interpretativas socialmente compartidas, pero a su vez trenzadas con dimensiones del placer y el deseo al interior de ciertas capacidades de la visión que acompasan la producción de las imágenes.  
  
Pese a esta alusión, Mitchell (2003) nos advierte que la visualidad “no sólo es la construcción social de la visión, sino la construcción visual de lo social” (p. 33). En otras palabras, no se trata únicamente de la manera en que cierta época constituye un modo de ver, sino la forma en que visualizamos los fenómenos sociales y componemos una serie de representaciones y significaciones; es decir, el método con el que se visualizan los esquemas culturales e históricos de una época. Se trata, entonces, de la forma en que en un periodo histórico constituye una lógica de ordenación de la visión. Para explicar estos elementos Hernández (2007) alude, como ejemplo, a cómo el medioevo colocaba al hombre en una suerte de posición vertical y fue dicho punto de vista el que sirvió para constituir la representación del mundo. Este posicionamiento era el complejo trazado entre visibilidades y saberes de época, mientras que el renacimiento ubica al sujeto, observador y constructor de imágenes, en una posición horizontal desde la cual ordena racionalmente el espacio. Es dicho lugar el que permite la construcción de la perspectiva de cara al período renacentista, en la que además se evidencia la suma de saberes matemáticos y ópticos, así como la hibridación entre un lugar científico y la magnificencia de un Dios. Es desde ese estado que las construcciones estéticas visuales permiten observar cómo el ojo, y por supuesto el cuerpo, se distancia del mundo observado y en la que la producción de las imágenes, el gesto del autor se desaparece de la misma representación (Hernández, 2007).   
   
Es factible pensar, desde esta lógica, cómo el pensamiento científico coadyuva a formar un régimen escópico en la modernidad. No obstante, y en relación con la construcción de tales regímenes dominantes, Martín Jay (2003) plantea que no es posible pensar la sola existencia de un régimen escópico en un período de la historia. Para este autor es necesario comprender que una época no se compone por ella misma, sino que en ella tienen incidencia la historia y los espacios que la precedieron. De hecho, plantea que un espacio histórico social se debe vislumbrar como un campo en el cual se encuentran en disputa una serie de perspectivas visuales, y no como la unificación de un régimen. Pensar de esta manera la existencia de un escenario en conflicto permitiría, según el mismo autor, dilucidar no sólo los regímenes visuales de una época sino los modos de su configuración, las distintas formas en que los sujetos ven y constituyen el mundo social y en las cuales están insertos diversos saberes, racionalidades, formas sensibles y estéticas siempre en tensión. Tal afirmación posibilita, al tiempo, hablar de la existencia de diversos regímenes escópicos mucho más que de una cultura visual, o de un conjunto armónicamente ordenado de teorías y prácticas.  
  
Con todo esto, lo que describen y presentan las imágenes fijas y en movimiento es el resultado de esa serie de saberes y visibilidades. En ese sentido, la imagen es vinculante en tanto incorpora en su lenguaje los distintos pensamientos y posturas que se clasificaban en lo común de una época específica, pero a la vez los posibilita y se plantean como un modo de construcción de lo social. Ahora bien, lo anterior, no quiere decir que no exista un dominio o hegemonía de una discursividad o visibilidad en una época, sin embargo, al tiempo, presentan la existencia de diversas discursividades y visibilidades que no son necesariamente sincrónicas.  
  
Lo anterior nos invita a concebir que la visión y la visualidad son parte de las posibilidades de los sujetos observadores, cuya subjetividad es el resultado de las dinámicas de lo social y su cuerpo el lugar de una serie de prácticas y procedimientos sociales (Jay, 1993). En esta misma lógica, un régimen escópico se incorpora sirviendo de modelo cognoscente e incluso epistemológico, para lo que se sirve no solo de discursividades o conocimientos, sino de estructuras tecnológicas, hecho dado en el caso de la cámara oscura, que fue utilizada a manera de lugar de la visión y como una estructura cognoscitiva (Crary, 2008). La cámara oscura era, entonces, el criterio de verdad de lo visible, pues, “como una compleja técnica de poder, tenía para el observador un sentido de legitimación de lo que constituía la ‘verdad’ perceptiva, y delineaba un conjunto fijo de relaciones al que un observador debía estar sujeto” (Hernández-Navarro, 2007, p. 66).  
  
Ahora bien, pese a esta relación entre lo expuesto entre Martín Jay y Jonathan Crary existen diferencias fundamentales en cómo se conciben los regímenes escópicos. Mientras Jay (1993) establece que en diversas épocas pueden coexistir diferentes regímenes escópicos que se disputan una serie de significados sociales, para Crary (2008), la idea de incorporación de dicho régimen en el cuerpo de los sujetos plantearía la imposibilidad de la variedad de visualidades de una época, pues, para este autor, en la figura del observador se hace perceptible un entramado de técnicas, poderes y saberes que le dan una preeminencia a un régimen escópico, a una sola discursividad de lo visible. No obstante, para Crary (2008), lo importante es poder develar aquello que se encuentra en la lógica misma de diferentes narrativas visuales, en otras palabras, las formas en que se establecen una serie de relaciones entre el cuerpo, las formas de conocimiento, las institucionalidades e incluso los modos del poder. Dicho de otra forma, las razones y la emergencia de las posibilidades del ver. Desde esta perspectiva, la distancia expresada con Jay puede ser entendida como complementaria, pues en la variedad de regímenes escópicos, es posible hallar los emplazamientos o la variación al interior de una discursividad visual de una época.  
   
Tal modo de percibir la manera en que se configuran los regímenes de época se puede ubicar en relación con la forma en que se entienden los enunciados desde la perspectiva foucaultiana. Para el autor francés, quien nunca usó el concepto de regímenes escópicos, cada época contiene o es configurada por una serie de regímenes discursivos e incluso visibilidades o regímenes de luz. Dichos enunciados se pueden comprender como formaciones creadoras de palabras y objetos (Deleuze, 1987). Es lo que una época, en otras palabras, recorta como posible de saber y al tiempo define las condiciones de emergencia desde las cuales puede sustentarse un discurso. En este orden, los enunciados son previos a las frases, a los discursos (Deleuze, 1987). Pero lo anterior no sugiere que los enunciados de una época sean estructuras, sino que ellos son y permiten multiplicidades, no sistemas (Deleuze, 1987). Es desde ellos que se facilita algo a decir y algo a ver. Si se quiere, los enunciados, o un grupo de enunciados, son un saber históricamente situado que viabilizan una especie de epistemología.   
  
En este sentido, la mirada y su concreción en formas del lenguaje como el cine —y, en general, las artes visuales— son expresiones de formas de saber de una época, de los modos del decir y de lo posible a ver en un marco histórico particular. Pese a ello, lo discursivo y lo visible no pueden ser reducibles uno al otro. Así, en la misma línea foucaultiana, las formas del decir y del ver de una época se enredan, combinan y conforman mutuamente, pero tanto lo visible como lo decible poseen sus propias reglas y estratificaciones. Como lo plantea Hernández (2007):   
   
[…] por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. (pp. 73-74)  
   
Aunque, como se ha dicho, lo visible es irreductible a lo decible, ello no quiere decir que el ver no sea un saber y viceversa, o sea, que un modo de saber no sea un modo de ver. Ahora bien, es necesario aclarar que las visibilidades no se encuentran en las maneras del ver del sujeto ni en sus concreciones. Ellas son emplazamientos de la visibilidad o, en otras palabras, variaciones de un régimen de visibilidad, consecuencia de una serie de entrecruzamientos, de fuerzas y discursividades. No obstante, estos regímenes visuales se dan y se forman en correlación con el poder y la subjetividad, es decir, en las relaciones expuestas en el afuera social y sus pliegues en las subjetividades. Dichos regímenes y sus expresiones son el resultado de las interacciones con el poder, de métodos de dominación, de saber, lo que no quiere decir que sea el poder el que constituye las visibilidades, pero es desde él y sus cruces, conexiones y afectaciones que es posible hablar, decir, ver. Recordemos que el poder no es algo que se posee, él se ejerce, habilita e incita, constituyendo, para nuestro caso, una visibilidad.  
  
Tal entretejido entre el poder y la visibilidad en unos nexos sociales es lo que Deleuze (1987), desde sus estudios sobre Foucault, ha denominado diagrama. Este último término se comprende como el mapa, la cartografía del todo social que anuda relaciones, pero que son ellas que casi como una máquina muda y ciega que hace ver y hace hablar (Deleuze, 1987), lo que no quiere decir que el diagrama sea estable; en cambio, fluye y no deja de insertarse y mezclarse con diferentes funciones y materiales, está siempre en mutación. Por lo anterior, el diagrama nunca es una estructura, ni se entiende a manera de elemento que representa una realidad, sino que es, desde nuestra comprensión, el flujo de relaciones las que producen puntos, nodos, anudamientos de emergencia y creatividad, conjunciones inesperadas de continuos improbables.   
  
Desde este juicio, la visibilidad de una época corresponde a un diagrama, al flujo constante de relaciones de poder y saber, a la mezcla, hibridación de diferentes enunciados, materiales y que en sus yuxtaposiciones posibilitan unas formas del ver. En palabras de Deleuze (1987):   
   
El diagrama es profundamente inestable o fluente, y no cesa de mezclar materias y funciones a fin de constituir mutaciones […] todo diagrama es inter-social, está en devenir. Nunca funciona para representar un mundo pre-existente, produce un nuevo tipo de realidad, un nuevo modelo de verdad. No es ni el sujeto de la historia, ni el que está por encima de la historia. Al deshacer las realidades y las significaciones precedentes, al constituir tantos puntos de emergencia o de creatividad, de conjunciones inesperadas, de continuos improbables, hace historia. Subyace a la historia con un devenir (pp. 61-62)  
   
Pensado de esta forma, analizar los regímenes escópicos de una época y particularmente los de la violencia política, significaría en buena medida alcanzar las lógicas de los archivos visuales de una época (Hernández Navarro, 2007). Ver en ellos, las relaciones que plantean, por una parte, con una serie de saberes, por otra, las relaciones de poder, los órdenes de luz, es decir lo que se deja ver y lo que no deja ver, al tiempo que el espacio mismo construido en la imagen, como forma de decir, el lugar en el que se posiciona al espectador, a través de las miradas que componen las imágenes, pero a la vez el lugar en que es presentado, el lugar de relaciones en que emergen las imágenes.  
  
  
Cine de ficción y formación  
  
Los regímenes escópicos y los procesos de formación de la mirada se soportan en dispositivos y tecnologías que posibilitan ampliar la visión, producir y difundir imágenes. Ahora bien, uno de los medios visuales más importantes de la época contemporánea es el cine. En el siglo XIX, los hermanos Lumière crearon el cinematógrafo, un aparato que permitía ver secuencias fotográficas en las que se percibía el movimiento de los objetos y que mostró al mundo el efecto realista de las imágenes del cine (Martin, 2002). Más adelante, Georges Méliés, un ilusionista, usa dicho aparato para sus espectáculos de magia, lo que da lugar a la experimentación narrativa fílmica más allá del mero registro de unos hechos (Martin, 2002). A partir de estos dos grandes hitos, el cinematógrafo revoluciona las prácticas de la visualidad, especialmente por la incursión del movimiento en las imágenes y por el hecho de que estas se reprodujeran técnica y masivamente: el espectáculo de Méliés podía verse una y otra vez, y parecía ser siempre el mismo. De ello deriva incluso una mayor cercanía con las grandes masas, pues esa reproductibilidad facilita el acceso y la difusión de las imágenes, a diferencia de otros dispositivos visuales, como la pintura, a los que solo accedían unas pocas élites (Benjamin, 1989).  
  
Además de lo anterior, el cine proporciona una mayor sensación de objetividad en relación con las artes plásticas modernas. El cine embalsama el tiempo —como también lo hace la fotografía— y tiene la capacidad particular de momificar el cambio, es decir, la duración de las cosas (Bazin, 1990). En este orden de ideas, la transformación de la visualidad a través del cine tiene que ver con la posibilidad de contener un registro del movimiento en un fragmento temporal: el cine cuenta historias a partir de la creación de bloques de movimiento-duración (Deleuze, 2012). Aquí se manifiesta una innovación radical en las prácticas del ver, pues el cine nos aproxima a mundos fílmicos que exponen situaciones que podemos sentir mucho más cercanas a la experiencia humana porque ya no vemos imágenes fijas, sino que se nos muestran interacciones dinámicas entre los elementos grabados, apoyadas por sonoridades y estrategias de alteración del espacio y el tiempo con encuadres, profundidades, velocidades, etc., siempre en relaciones de movimiento y duración.   
  
Empero, es importante decir que el cine surge de actos de creación y tiene sus espacio-temporalidades propias, constituidas en cada obra particular y, aunque pueda asemejarse mucho a un acontecer que nos resulta familiar, es también producto de un punto de vista elaborado. Las películas, independiente de su tipología, no reproducen nuestro mundo, sino que nos ofrecen un lugar desde el cual ver, una mirada sobre fenómenos e historias. Es decir, aunque el cine satisfaga de mejor manera el deseo de semejanza de las artes modernas, no es esa la potencialidad que le define, sino mostrar el cambio, el fluir de una u otra situación. Así, el cine se establece como un dispositivo de producción de significados visuales, que cuenta con sus propias formas expresivas y creativas:  
  
El cine, primero espectáculo filmado o simple reproducción de lo real, poco a poco se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en medio de llevar un relato y de vehiculizar ideas: los nombres de Griffith y Eisenstein son los principales jalones de esta evolución que se ha hecho mediante el descubrimiento progresivo de procedimientos fílmicos de expresión, cada vez más elaborados, y sobre todo mediante el perfeccionamiento del más específico de ellos: el montaje […] Convertido en lenguaje gracias a una escritura propia que se encarna en cada realizador con apariencia de un estilo, el cine, por eso mismo, se ha convertido en medio de comunicación, de información y de propaganda. (Martin, 2002, p. 20)  
  
Así, por ejemplo, el montaje nos demuestra que las imágenes no se condicionan por un sentido que viene de aquello que se registra, sino que puede proceder de cómo estas se organicen en una secuencia. Una clásica muestra de esto es el llamado efecto Kuleshov, que consiste en que, si ordenamos de manera distinta una misma serie de imágenes, es posible crear relatos y afectos totalmente diferentes: con tomas idénticas se hacen películas con historias y significados diversos. Lo que puede hacer el cine es, entonces, orientar la mirada, sugerir hacia dónde enfocar la atención, pero no replicar una realidad tal como es porque el cine es más una forma de expresión, una red de relaciones que no reproduce lo que sucede, sino que lo significa.  
  
Es importante decir que las formas de significación del cine varían según su formato, por lo que debemos hacer una distinción entre las dos grandes vertientes en los modos de hacer películas: la ficción y el documental. El cine documental, por un lado, está sujeto a las historias de los actores sociales que busca grabar y, aunque pueda incluir actuaciones o registros que no sean propiamente una grabación directa de lo que acontece, siempre tiene una pretensión de verosimilitud: nos señala situaciones que vienen directamente del mundo de la vida, nos presenta perspectivas sobre este registrándolo directamente. El documental toma recursos que no necesariamente están previstos porque la historia no se crea con un anticipo a la búsqueda de los actores, sino que su vida condiciona lo que se cuenta. Todo esto con un objetivo argumentativo, es decir, plantea un punto de vista y lo defiende como verdadero (Nichols, 1997).  
  
En el cine de ficción, por su parte, los actores se orientan por un guion que les da una identidad que deben incorporar; además, no busca asumir la historia que se expone como una verdad respecto a la cual se argumenta —como sí sucede en el documental—. La ficción fílmica no depende de unos actores sociales de manera tan directa y el guion tiene mayor independencia del acontecer histórico. La ficción nos propone historias en torno a fenómenos que, aunque podamos asociar con nuestra experiencia y pasado, no se exponen como verosímiles a unos hechos:  
  
[…] el cine de ficción consiste en una doble representación: el decorado y los actores interpretan una situación que es la ficción, la historia contada; y la propia película, bajo la forma de imágenes yuxtapuestas reproduce esta primera representación. El cine de ficción es, por tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por cómo lo representa (imágenes de objetos o de actores). (Aumont et al., 2005, p. 100)  
  
Ante este argumento podría decirse que existen filmes que cuentan con actores que vivieron en primera persona los fenómenos que muestran la película, como los “actores naturales” que participan en las películas como La vendedora de rosas (1998) de Víctor Gaviria, quienes eran personas que vivían en carne propia en los contextos que retrataba la película (los barrios periféricos de Medellín). No obstante, aunque hayan vivido las historias que se muestran en la película, en su rol de actores no están figurando exactamente su vida, sino que entran en un entramado narrativo que no les es enteramente propio, aunque les sea muy cercano. Incluso es algo que se ve en experimentos fílmicos como la película Los Idiotas (1998) de Lars Von Trier, creada en el marco del movimiento Dogma 95, en el que se generaban obras experimentales sin un guion muy determinante y en locaciones reales —es decir, no en estudios que simulen otros lugares—; en este filme, con sus condiciones de elaboración, hay unos actores que improvisan basándose en un papel que se les asigna, no son ellos pretendiendo argumentar que eso que se filma es lo que efectivamente les sucede, siguen personificando a otros sujetos que no son ellos.   
  
Sin embargo, lo anterior no quiere decir que el cine de ficción no pueda tener referentes de los sucesos que vivenciamos, muchas películas tienen como escenario lugares y momentos emblemáticos sobre los cuales se construyen y se cuentan historias. Incluso surgen películas que basan sus historias en eventos históricos, pero con actores que refiguran las vidas de otros, quienes no se graban directamente con la cámara —como sí lo haría el documental—. En otros casos, el cine de ficción se ha caracterizado por representar multiplicidad de fenómenos sociales, lo que nos puede brindar unas perspectivas respecto a ámbitos de lo social que allí se problematizan. Así, por ejemplo, las películas fueron una vía para expresar el dolor de la posguerra en géneros como el neorrealismo italiano, o han ayudado a constituir ideas sobre sectores de la cultura occidental en géneros como el western. Tampoco es en vano que el cine de ficción haya sido tan importante para reproducir masivamente ideales políticos, tanto en regímenes dictatoriales como en la imposición de la cultura occidental norteamericana, que halló en la industria hollywoodense un lugar propicio para constituir y reafirmar unas maneras de comprender y de ser que se han vuelto hegemónicas.   
  
Esto conlleva que el cine de ficción nos permite comprendernos y cuestionarnos desde y a través de la visualidad. Esos mundos audiovisuales que presentan las películas nos ponen frente a situaciones que tienen una base en el accionar humano, en sus modos de comprender, de sentir y de expresarse. Ricoeur (2013) muestra cómo la ficción, en sus diferentes presentaciones —cine, teatro, literatura, etc.—, refigura el mundo en una referencia a nuestro accionar que, si bien no señala los hechos directamente, sí alude a situaciones a las que somos susceptibles o a reflexiones que ponen de manifiesto aspectos de las relaciones sociales y políticas que nos atraviesan. Por todo lo anterior, afirmamos que el cine de ficción es un dispositivo de significación y afectación que puede repercutir en cómo los sujetos asumen su acción y su lugar en el mundo de la vida. Los filmes ficticios, en su capacidad de alterar lo sensible desde dimensiones tan amplias, tienen la potencialidad de tocar fibras muy emotivas y, en tanto ejercicio narrativo, son una vía para refigurar la experiencia (Ricoeur, 2013).  
  
Proponemos el cine de ficción ligado a los procesos de formación de los sujetos en tanto configura significados sobre el orden social y tiene la potencialidad de interpelar la experiencia subjetiva. Desde esta perspectiva, comprendemos la formación como los procesos por los que se acoge “algún nuevo contenido valorativo, conductual, conceptual, etc., que modifique su práctica cotidiana en términos de una transformación o en términos de una reafirmación más fundamentada” (Buenfil Burgos, 2006, p. 18). Es decir, la formación tiene que ver con los afectos del ser humano, vivencias y dispositivos que interpelan sus comprensiones sobre el mundo y sus formas de vida. La formación refiere entonces a los procesos de producción de la subjetividad, entendida esta como la producción simbólica de la experiencia humana (González Rey, 2012). Así, planteamos que el cine de ficción forma subjetividades porque presenta historias que tienen la posibilidad de apropiarse en la vida de quien observa, es el cruce del mundo del espectador con el mundo de la película (Ricoeur, 2003). Entonces, aunque esta clase de películas no refieren a situaciones que se señalan de manera directa y no hay una función propiamente deíctica, sí refieren a modos de actuar que podrían aplicarse de manera análoga en el mundo fáctico. El sujeto, al ver una película, está sujeto a ser interpelado y trasformar o reafirmar sus creencias y modos de ser. De modo que la subjetividad se forma también con la ficción, lo que se complejiza con las posibilidades y afectivas del cine, pues en él la interpelación de lo sensible no solo pasa por la historia que se cuenta sino por cómo esta se cuenta: con el movimiento, la interacción de objetos en ese movimiento, la duración, la luz, la sonoridad, etc.  
  
El cine de ficción, así, formula puntos de vista, perspectivas audiovisuales sobre temas que pueden formar nuestra subjetividad. En otros términos, el cine de ficción nos propone la organización visual de unos fenómenos, la cual puede repercutir en cómo comprendemos el mundo. Por ejemplo, muchas películas colombianas como Confesión a Laura o En la tormenta retratan las consecuencias de los enfrentamientos entre liberales y conservadores durante la primera mitad del siglo XX en Colombia, nos presentan una mirada que lejos de llamar a tomar posición por uno u otro bando, se esfuerza por mostrar el horror de la guerra y la vida de quienes lo sufren. Pero no serían los mismos afectos que se removerían si, quizás, surgiera alguna película que glorificara el accionar de los conservadores o de los liberales porque le plantearía una visión guerrerista al espectador y, en ese sentido, la intención narrativa y las posibilidades formativas de la imagen serían totalmente distintas. Pero esto nos pone de cara a otra dimensión del cine y es que, además de exponer modos de comprensión del mundo, también constituye unas formas de la memoria.   
  
En esta lógica es posible decir que las imágenes y las construcciones audiovisuales de la violencia política, en particular, han constituido maneras de ver y de comprender la guerra. Otro ejemplo de ello son algunas producciones sobre la Segunda Guerra Mundial, respecto a lo cual las narrativas testimoniales toman un lugar importante en la cultura política de la época y los archivos visuales tuvieron un papel determinante para mostrar la barbarie, tener sustento probatorio y dar materialidad a algo que parecía imposible de imaginar (Didi-Huberman, 2002). Estas imágenes implicaron transformaciones jurídicas, pero también cambiaron el modo de ver el Holocausto: fue posible ver lo inimaginable y, como consecuencia, la no repetición se instala como un imperativo común. Sin embargo, la potencialidad formativa y transformadora de las imágenes no siempre tiene este tipo de efectos, pues sus marcos de interpretación pueden estar coaccionados por diferentes tipos de redes de poder, por intereses e intenciones determinadas.   
  
De hecho, trabajos cinematográficos como Shoah de C. Lanzman o la Lista de Schindler, de Spielberg, edifican miradas distintas a un evento catastrófico, la primera es un documental, la segunda una película de ficción. Ambas construcciones audiovisuales señalan modos de comprender el acontecimiento violento y colaboran, casi que a nivel global, en la configuración memorias sobre el Holocausto, sin embargo, los dos trabajos audiovisuales son guiados por intereses diferentes. Así, por ejemplo, Shoah pretende edificar la comprensión de los sucesos desde el recuerdo de los supervivientes, desde la experiencia. El trabajo audiovisual centra la mirada en la dificultad que tienen los testigos en narrar lo ocurrido. Consecuencia de ello, el filme prolonga la tensión testimonial, lo que tiene de fondo sustentar la idea de la imposibilidad de representar los sucesos, pero a su vez ayuda a pensar el hecho a partir del dolor de lo ocurrido y no tanto de una mirada de los contextos sociales y políticos que hicieron que surgieran los eventos. La película centra su atención en el testigo, lo que evidencia un discurso que fue común después de la segunda guerra mundial en las ciencias sociales: “el giro subjetivo”, la defensa de los derechos humanos, pero a su vez, desvela un discurso de época liado con la exploración de otras historias que se resistieron a una serie de narrativas hegemónicas (Olaya, 2020). Desde otra orilla, en La lista de Schindler el director hace uso del blanco y negro o la aparición de supervivientes del acontecimiento, entre algunas de sus estrategias. La narrativa del filme sugiere que, a pesar del terror al que estaban sujetos miles de judíos, el mal era posible de ser superado a través de la buena voluntad y algo de valentía. Adicional a ello, la película también propone que después de superado el mundo de Hades era plausible volver a la normalidad. En esta perspectiva, la narrativa se encuentra anclada a la idea de una potencial superación de las condiciones anormales desde la acción individual y el heroísmo, discurso cercano a la cinematografía Hollywoodense (Olaya, 2020).  
  
Desde esta lógica se puede decir que el cine, en sus diferentes modalidades, coadyuva a construir unos modos de ver y proscribe otros, o hace insostenibles otras formas u objetos de percepción. De hecho, estas creaciones culturales, en tanto parte o resistencia a una serie de regímenes escópicos, ensamblan en ellas prácticas y discursos que establecen ciertas afirmaciones de verdad, tipifican y hacen creíbles actos y objetos visuales y maneras políticamente correctas de ver que contribuyen a la formación de unos modos de comprensión de lo social. La edificación de la visualidad, en el caso específico de la mirada a la violencia política de nuestro pasado reciente, se relaciona tanto con el contexto sociohistórico en el que se producen las imágenes como del contexto sociohistórico en el que se interpretan, así como de la formación de los sujetos que visualizan las imágenes y las tecnologías que las presentan. No es lo mismo mostrar una imagen en un museo que en un periódico, o mostrarla en una época de conflicto que en medio de un proceso de paz. Las afecciones que generan las imágenes sobre las personas siempre dependerán de la situación específica en la que interactúan la imagen y el espectador. Aun así, las imágenes y las narrativas que circulan a través de los formatos audiovisuales, se convierten en importantes referentes sobre los cuales emergen saberes, significados culturales, horizontes perceptuales que coadyuvan a erigir una serie de marcos de interpretación sobre la violencia política del pasado reciente colombiano y que pretenden cierto grado de interpelación en los sujetos, invitándolos a la incorporación de algún contenido valorativo, conductual, conceptual que modifique sus prácticas en términos de una transformación o de una reafirmación más fundamentada (Buenfil, 1993). Por lo anterior, es que la presente investigación se centra en el análisis de algunas producciones de cine, en tanto espacios que ayudan en la formación de una mirada a la violencia política de nuestro pasado reciente. En razón a ello, se hace necesaria la pregunta por la concepción del cine y su relación con la memoria y la formación.  
  
  
Cine y memoria  
  
Con la invención del cine se da la reflexión acerca del vínculo con la memoria. En algunos momentos, se llegó a plantear que la imagen-movimiento era una evidencia de la forma en que funcionaba la memoria. No obstante, Deleuze (2009), desde su lectura de Bergson, expone que el cine es la expresión de una forma de pensamiento. En la actualidad, la cuestión sobre los vínculos entre memoria y cine es fuente de múltiples debates , el que aquí proponemos tiene relación con el modo en que el cine de ficción posibilita la constitución de memorias de un pasado reciente del conflicto armado en Colombia.   
Para las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI se da la eclosión y demanda de memorias en el ambiente latinoamericano, debido a los contextos de violencia política. Esta coyuntura devela la lucha por el tipo de memorias e historias que significan y dan sentido al pasado violento, pero también por los formatos y enunciados de dichas memorias. De hecho, las expresiones de memoria a través de fotografías, el cine y diversas construcciones artísticas generan preguntas tales como: ¿las imágenes podrían sustituir el trabajo discursivo de la memoria?, ¿una imagen puede representar una memoria sin una narrativa que lo avale?, ¿las imágenes podrían posibilitar una experiencia de memoria del valor o la importancia que puede brindar un texto o un ejercicio narrativo?, ¿qué tipo de memorias circulan a través de la imagen?  
Los interrogantes expuestos vienen, en parte, de una desconfianza histórica con respecto a la imagen. Como lo aborda Andreas Huyseen (2009) “históricamente ha prevalecido una jerarquía según la cual el lenguaje verbal se considera superior —con su tácito menosprecio de la visión—” (p. 15). Aun así, tanto Huyseen como Didi-Huberman (2011) argumentan que no hay una memoria sin imágenes. Para recordar hay que imaginar, y el imaginar tiene que ver con la constitución de una imagen (Didi-Huberman, 2014), aunque las imágenes no puedan proporcionar un conocimiento total. En esta lógica, una estudiosa de la memoria y las narrativas como Leonor Arfuch (2012) llama la atención acerca del alcance de la imagen para construir formas de la memoria, pues la performatividad del lenguaje icónico tiene una capacidad deslumbrante de creación y de imaginación, de traer lo ausente a lo presente, en tanto impronta. Las imágenes despiertan la memoria, pero a su vez la memoria despierta imágenes. De hecho, la investigadora argentina afirma que “al recordar se elabora una imagen, una especie de pintura, con todo el problema de representación que conlleva lo icónico, con su relación intrínseca con la imaginación, su debilidad veridictiva… y la afección que conlleva esa imagen” (p. 401). Sin embargo, lo que trae dicha imagen es mucho más de lo que muestra, “es la presencia de la ausencia que es lo que conlleva toda aparición y todo trabajo de la memoria (2012, p. 403)”.  
Es importante advertir cómo a la imagen se le ha dispuesto en una fuerte oposición a la palabra, situación que tiene incidencia en la forma en que se le relaciona con la memoria. De hecho, la imagen ha sido conexa con la superficie; en tanto que el espacio y el lenguaje, con la temporalidad y la profundidad (Huyseen, 2009). Quizás por ello se le ha dado relevancia a una historia como sinónimo de objetividad y profundidad mientras que a la memoria se le ha ubicado al lado de lo frágil, debido a una supuesta maleabilidad. No obstante, toda memoria depende de imágenes que emergen en el pensamiento, a su vez ella es poseedora de una temporalidad que dice del paso del tiempo. Tales características no opondrían la memoria a la palabra y a la historia, lo que no quiere decir que se sustituyen mutuamente. Esto nos debe ayudar a reconocer que, pese a que memoria e historia se emplazan en registros diferentes, no pueden ser tajantemente separadas. En efecto, hoy, mucho más que en otras épocas, los registros históricos se apoyan en imágenes, así como los registros visuales se configuran y se complementan desde la palabra.  
Pese al tipo de relaciones que podemos encontrar tanto en memoria e historia, como en palabra e imagen, los distanciamientos a los que se aluden entre ellas se hacen presentes cuando se plantean los debates vinculados con la representación de hechos traumáticos. Así, por ejemplo, se ha reiterado la incapacidad de poder decir el horror a partir de la construcción de diferentes producciones audiovisuales que aluden a genocidios y en los que la creación fílmica utiliza diversas formas de representar el pasado, esto a través de imágenes o en su defecto a estrategias retóricas que sugieren una suerte de reconstrucción de los hechos. Frente a este tipo de elaboraciones, se plantea que solo es posible significar los sucesos del pasado por medio de las narrativas de las víctimas, argumentando que la reconstrucción audiovisual, la producción fílmica, en tanto recreación, tan solo es un ejercicio de interpretación que no corresponde a la realidad de los acontecimientos. No existe un ejercicio de vuelta a los acontecimientos en la visualidad, según las exposiciones de quienes defienden la narración desde la palabra, el testimonio y la historia. Aun así, el ejercicio de la narración, el testimonio, siempre se encuentra colmado de silencios, titubeos y reflexiones que no logran llenar las expectativas de un acercamiento absoluto a los acontecimientos.  
Este debate en torno a la representación del pasado supone una serie de preguntas vinculadas con la imposibilidad de narrar lo indecible . Es decir, a la incapacidad que tiene todo tipo de lenguaje de presentar o representar el drama humano, ya que su elocución siempre conlleva un ejercicio de distanciamiento del hecho mismo, en tanto la experiencia traumática pertenece al pasado. Ahora bien, como lo plantea Huyseen (2009), detrás de esta discusión existe una negación al ver, a imaginar el horror, ante lo cual el mismo autor sostiene que es necesario construir imágenes de nuestro pasado violento, pues para comprender es ineludible imaginar, en tanto ello es una forma de comprensión y de asignación de sentido a un acontecimiento. En otras palabras, afirmar la imposibilidad de edificar imágenes que refieren al pasado, es, una especie de miedo a ver el horror, a significarlo, ello bajo el argumento de que las imágenes son dispositivos que falsean la verdad y son miradas que no abrigan el significado de los hechos.  
Adicional a lo expuesto, es pertinente plantear que después de décadas de discusiones sobre la memoria, se ha comprendido que es fragmentada, siempre incompleta y que en el campo de lo público nos encontramos ante disputas alrededor de las significaciones del pasado. En dicho sentido, los debates relacionados con la representación del pasado a través de lo visual no deberían deliberar entre cuáles son las posibilidades del decir de este tipo de lenguajes, sino comprender que lo que estas producciones elaboran son formas de acercarse al pasado. Desde esta perspectiva, los ejercicios audiovisuales coadyuvan a la densificación de la discusión en torno a la mirada al pasado y a las disputas por la memoria, lo que es benéfico para las sociedades que se proponen la no repetición de los hechos violentos.  
Si bien las discusiones se han esbozado dialogando acerca de la forma en que se representa el pasado, los ejercicios de construcción audiovisual también han puesto sobre la mesa la reflexión y el debate sobre la manera en que la recurrencia al pasado se elabora en el relato audiovisual. Esto es, cómo las imágenes procuran un tipo de retorno al pasado. En esta perspectiva, Claudia Feld y Jessica Stites (2009) —analistas de la memoria y los dispositivos visuales— nos recuerdan que dichas elaboraciones transitan por dos temporalidades que conjugan la memoria: el pasado y el presente. Esto es, todo ejercicio de recordación se realiza desde un ahora, lo que indica una construcción a partir del hoy y tal actualidad constituye la recomposición y dación de sentido del pasado. Pero a su vez, dicho devolverse, tratar de comprender, supone observar, analizar e interrogarse por el modo en que esas huellas del pasado se hacen presentes y producen efectos en el ahora. Así, no se trataría solo de una reflexión acerca de cómo se da sentido, sino sobre la forma en que el pasado se figura en el presente e incide en los modos en que vivimos.   
Tal deliberación parte de comprender que todo tipo de imagen (fija o en movimiento) nos presenta la existencia de un pasado, un testimonio de lo ausente, pero al tiempo ellas son reconfiguradas tanto en el momento en que son captadas, pues suponen un ejercicio de selección, como en el instante en que son traídas para pronunciar un sentido del pasado. Es decir, al ser parte de una narrativa, las imágenes son objeto del moldeamiento y las transfiguraciones que los sujetos realizan para situarlas en relación con unos intereses y unos modos de suscitar los acontecimientos. En este sentido, la evocación del pasado no es una actividad neutral, pero tampoco supone un olvido de lo que la misma imagen configura para la constitución de un tipo de memoria. La imagen nos presenta lo ausente, y a la vez constituye un marco de interpretación de una narrativa. En este orden, la narrativa del cine, al referirse y proponer imágenes del pasado recompone una ausencia que se vuelve compleja en el mismo acto de producción fílmica.   
Ahora bien, situar al documento fílmico que alude al pasado reciente en el campo de la memoria, significa reconocer la elección de un tipo de imágenes y una lógica narrativa que permiten imaginar. Con ello estamos planteando que la construcción de la memoria desde la producción fílmica no se trata únicamente de una evidencia del pasado, sino una manera de configuración de un espectador y ubicación en el tiempo presente, así como la construcción de lo no visible. Si bien las imágenes conducen a una visibilidad de lo acontecido, también pronuncian silencios e invisibilidades. En este sentido, la relación entre memoria y la producción de cine propone una diversidad de presencias y ausencias que juegan en la tensión entre aquello que es posible mostrar, lo inenarrable, y aquello sobre lo que no se tiene registro.   
De acuerdo con lo expuesto, si reconocemos que nos encontramos en una época en que los medios de comunicación audiovisuales se han convertido en una de las herramientas más importantes por las que nos comunicamos y se distribuyen sentidos culturales, entonces el cine que se refiere al pasado, puede estar cumpliendo un rol de un no menor valor. En relación con este tema, Rosenstone (1998) afirma:   
Solo el cine, con su yuxtaposición de imagen y sonido, con sus “cortes a escenas nuevas, las disoluciones, la cámara lenta, la rápida”, puede guardar la esperanza de acercarse a la vida real, a la experiencia diaria de “ideas, palabras, imágenes, preocupaciones, distracciones, ilusiones sensoriales, motivos conscientes e inconscientes emociones”. Solo el film puede darnos una adecuada “reconstrucción empática que transmita la forma en la que los personajes históricos observaron, entendieron y vivieron sus vidas. Solo el film puede “recobrar toda la vitalidad del pasado”. (p. 95)  
Como ya hemos mostrado, el cine ha hecho referencia a los sucesos traumáticos del pasado. Tal acercamiento viene cargado tanto de fines ideológicos como comerciales e incluso históricos. En este sentido es interesante observar cómo la construcción del pasado desde el cine de ficción a los hechos históricos posibilita movimientos o hechos políticos. Un ejemplo de ello es la película JFK (1991), dirigida por Oliver Stone y en la que se hace alusión al asesinato de John F. Kennedy. A través de la película, el director remueve las comprensiones sobre un evento que marcó un hito importante en Estados Unidos. Según Robert Burgoyne (2003) tal película condujo a la apertura de archivos secretos y a su vez facilitó el despertar de una especie de consciencia nacional, lo que evidencia que la remisión al pasado, a través del cine de ficción, pese a ser un ejercicio que no pretende la argumentación de verdad, genera diversas dinámicas en la comprensión de los hechos pasados.   
  
En esta misma línea argumentativa y como parte de la producción Hollywoodense, son significativas películas como Braveheart (1995), dirigida por Mel Gibson, que se basa en la vida de William Wallace, héroe reconocido por la comunidad escocesa como parte de la lucha por la independencia. Sobre esta película es necesario decir que si bien, según algunos datos históricos, la forma en que es relatada no coincide con los hechos que en efecto sucedieron, sí es viable identificar que provoca un virar la mirada hacia los procesos de independencia en Escocia e incluso a figurarse un modo de ser de los escoceses y los tipos de violencia durante aquella época. De hecho, otro efecto de la circulación masiva de tal película es que en contextos tan lejanos como el latinoamericano tengamos alguna idea, aunque sea difusa, de los procesos de emancipación del pueblo escoses.   
  
Otra película que alude a hechos históricos y violentos es Danza con lobos (1990), dirigida por Kevin Costner y que recaudó, en Estados Unidos, la suma de 184 millones de dólares, según el portal Industria del Cine. En ella se cuenta la historia del teniente John Dunbar, quien se dirige solo a un puesto de un batallón limítrofe abandonado. Su estancia allí le posibilita encontrarse con indios Sioux y conocer a una mujer blanca que fue adoptada por la comunidad indígena. Luego de ello, este soldado blanco se vuelve amigo e integrante de la tribu y lucha contra quienes los atacan; el ejercito al cual él, el protagonista, había pertenecido. Es claro que la película intenta erigir la tan usada imagen del buen salvaje como un lugar desde el cual elaborar otra percepción a estas comunidades, liberándolos de contracciones e incluso pugnas entre ellos. No obstante, es revelador cómo la misma película pretende develar la vida cotidiana y ciertas construcciones culturales de la comunidad como elementos a partir de los cuales recordar y denunciar algunos de los eventos injustos y traumáticos en los procesos de colonización de los que fueron objeto los indios Sioux.   
  
La confección narrativa de la película evidencia cómo unos elementos del pasado se utilizan como lugares para desencadenar, más allá del entretenimiento, una serie de significados. El cine posibilita, entonces, construir una suerte de experiencia en relación con eventos que no se han vivido y que configuran un horizonte en donde las subjetividades conforman una narrativa sobre el pasado y un tipo de relación con el mismo, lo que no interrumpe un enfrentamiento o posicionamiento respecto a los significados ofrecidos. Así, se puede decir que el cine  
  
[…] parece ha adquirido, más que nunca, el manto de lo significativo y autenticidad con relación al pasado, no necesariamente de exactitud o fidelidad del registro, sino de significación en términos de la verdad emocional y afectiva… es una especie de sistema de memoria de segundo orden que se está convirtiendo rápidamente en una realidad de segundo orden. (Burgoyne, 2003, p. 223)   
  
El cine, desde esta perspectiva, pone en juego distintas significaciones del pasado y complejos vínculos de estos con el presente, con lo cual se han constituído relaciones entre la memoria individual y las memorias colectivas. Esto porque el cine referencia el pasado a través de lo visual, lo afectivo, la configuración de un tipo de escenificación que pareciera constituir los hechos en un dándose, en un tiempo presente y a través de la edificación de un dramatismo que reverbera en públicos masivos. En este sentido, la narrativa audiovisual genera prácticas comunicativas en las que lo enunciado se convierte en una espacialidad y temporalidad en donde se juegan posiciones corporales y afectivas trazadas por medio de multiplicidad de sensaciones. Así, la narrativa propone una especie de sentido en torno al pasado, pero también un tipo de afectos y efectos kinestésicos, de ello deriva la extensión de significaciones en la arena de lo público. Lo anterior, también, como efecto de una cultura mediática contemporánea que hace de los hechos históricos, antes pensados como fenómenos impersonales, una suerte de experiencia colectiva de acceso a una clase de conocimiento del pasado.   
  
A partir de esta perspectiva, parte de la estructura que propone el cine, la hibridación entre luz y sonidos desde las cuales se refiere al pasado, también implica otra forma de relación con lo pretérito que se sustenta en un extraño fenómeno espaciotemporal: el ver y asistir el movimiento del pasado en el momento presente. La visualización del pasado, por fuera del sujeto, haciendo presencia, instalándose en el ahora, aunque sea un artificio, nos dice de una configuración que asalta la pura idea de representación, para dejarse ver como una especie de existencia, lo que sugiere una novedosa relación entre el sujeto y la forma de experimentar el pasado. Este tipo de presencia que erige el cine, cuyas temáticas son el tiempo pasado y, particularmente, los acontecimientos del horror, plantea un modelo cognitivo sostenido en las formas de relacionarse con el tiempo y el movimiento bajo una estructura tecnológica. En este sentido, la mención cinematográfica de nuestro pasado tiene relación con una suerte de intercambios de significados entre aquello referido por la historia, las imágenes que nos hacemos de lo que pudo ser y lo que vemos en el cine, reconstrucciones que emergen del ver un pasado contado a uno presenciado a través de la imagen fílmica y que creemos, rebasa la idea de la explicitación de una postura epistemológica en torno a la forma de historiar el pasado. En la construcción cinematográfica hay una intervención sobre el pasado, lo que no supone su falsificación, sino, en cambio, la expresión de una narrativa que incide en los modos de dar sentido y acercarnos a las compresiones de los acontecimientos.  
A pesar de lo expuesto, se podría argumentar que pensar una reflexión del pasado desde el cine de ficción, o ubicar este como una especie de memoria, no es otra cosa que confundir la reflexión histórica y de la memoria con el entretenimiento. Aun así, habría que entender que dicho tipo cine, sobre todo el que refiere a lo acaecido en otro tiempo, no es una puerta directa hacia el pasado. Rosenstone (2000) nos hace comprender que la suscitación al pasado realizada desde el cine de ficción se debe ver como una aproximación lejana a través de elaboraciones que simbolizan, consideran, presentan acontecimientos y dicen lo que puede significar. No obstante, no se puede olvidar que la construcción fílmica no deja de aludir a una serie de conocimientos, datos y debates preexistentes. En este orden, pese al dramatismo, a las escenas ficcionales que se puedan crear, a las narrativas que se edifican, ellas se establecen a partir de una interpretación que expresa un tipo de elucidación con unas intencionalidades y posiciones particulares.   
  
En esta lógica, por ejemplo, una película de ficción como El Prestamista (1964), dirigida por Sídney Lument, en la que se trata el Holocausto desde la experiencia de vida de un sobreviviente llamado Sol Nazerman, permite detenerse en la reflexión sobre la forma en que es destruida la identidad personal. A través de imágenes, a veces metafóricas y otras muy descarnadas, podemos ver la crueldad humana y la manera en que ella hace dudar al protagonista del sentido de su pasado y de su propia vida mediante la negación de cualquier tipo de emoción. Incluso, el filme nos deja ver el peso de la culpa de estar vivo, de ser un sobreviviente. Desde dicho argumento, la película lleva a pensar en la manera en que la violencia no es solo un problema de la afección a un cuerpo, sino del modo en que el fenómeno transforma la experiencia de los sujetos y su significado frente a la vida. La reflexión a la que dirige la obra audiovisual es un elemento novedoso para el momento en que fue estrenada, pues la atención a la experiencia personal genera otro lente de comprensión al hecho, comparada con una mirada general al problema histórico del Holocausto, a sus razones y consecuencias, como fue costumbre para la época —que igualmente se presentó como un elemento importante para la construcción de la película—. Esto significa, a su vez, otro modo de modular la memoria, sobre todo si comprendemos que la obra no se basa en hechos reales, sino en una novela del mismo nombre.   
  
Así mismo, la referencia al pasado utilizando el cine de ficción no solo tiene derivaciones en los modos de recordar, sino en las formas de comprender una serie de eventos desde una perspectiva política. Lo anterior es posible de visibilizar en las narrativas de la guerra de Vietnam en el cine Hollywoodense con películas como Rambo (1982); Perdidos en combate (1984), protagonizada por Chuck Norris; Platoon (1986), dirigida por Oliver Stone y otras más que, en general, posibilitaron resignificar la idea de pérdida de la guerra por los Estados Unidos contra un pequeño país del Sudeste Asiático, pero que a su vez sirvieron para legitimar la necesidad de emprender guerras como las del Golfo.   
  
La configuración de la mirada al pasado de la guerra contra Vietnam no se hace solo de lo que se recuerda, sino aquello que se deja de lado. En este sentido, para evidenciar cómo esta clase de cine de ficción que remite al pasado coadyuva a generar un tipo de significaciones, nos referimos brevemente a lo que muchas de las películas a las que aludimos antes olvidan o no consideran como tema. En términos amplios, estas películas no mencionan elementos como la etnia y el género de los soldados que se encontraban en combate. Así, por ejemplo, según datos de Terry Wallace (1984), Estados Unidos envió a la guerra a más de diez mil mujeres y muchas de ellas estuvieron en combate, pero de ello no se hace ninguna mención en las películas. Entre los soldados, el mismo reportero de guerra (Wallace), recuerda que cerca del 23% de los muertos en combate eran negros y que, en la guerra, el 41% de los solados eran latinoamericanos.   
  
Este tipo de películas tampoco hace referencia a la oposición que los mismos soldados hacían a los enfrentamientos. En este sentido, no se nombra, por ejemplo, los numerosos incidentes de deserción —de hecho, se cuentan en más de 28.000 los desertores (Franklin, 1993)—. También son importantes los asesinatos de oficiales por sus propios hombres (fenómeno denominado fraggin) durante la guerra, que superan el 5% de perdidas en la totalidad de la lucha (Klein, 1993), cifras que dicen de un fenómeno de resistencia a la participación de los Estados Unidos en la guerra. Finalmente, no se relatan los enormes costos en pérdidas humanas que resultaron de la pugna con Vietnam. Si nos quedáramos con una versión de la guerra desde lo que evidencian las películas que tocan el tema producidas por Hollywood, tendríamos una perspectiva muy nublada acerca de los hechos. A pesar de esto, podemos decir que los señalamientos que hacen las películas a dicho acontecimiento profieren una mirada que, por un lado, no nombra aquello que problematiza la participación en la guerra, pero, por otro, alude a las razones por las que se perdió la guerra y que legítima la participación de los Estados Unidos en otras contiendas. Lo anterior se puede leer como un intento de construcción de una significación a través de la configuración de un producto cultural que, pese a tener resistencias, deambula en la arena de lo público como parte de los elementos a través de los cuales se puede conocer o reflexionar sobre el pasado.   
  
Las significaciones que hablan de la guerra con una carga altamente política tienen que ver con un ejercicio o lógica narrativa de este tipo de películas. Por un lado, podemos reconocer en ellas la alusión a las fuertes diferencias entre la práctica de la guerra y la burocracia política o a las malas determinaciones de los políticos. Por otro lado, se menciona en las películas la falta de verdaderos líderes en las fuerzas armadas, pues según lo que allí aparecen, los altos cargos son ocupados por quienes no tienen las capacidades para enfrentar la guerra. Desde este método argumentativo, se culpa, en un primer momento, a los políticos del fracaso en Vietnam. Así, por ejemplo, en películas como Rambo, se sugiere que fueron las decisiones políticas las que no permitieron que Estados Unidos ganara la guerra y, como consecuencia, se dejara a los soldados, a aquellos que “enfrentaban la verdadera guerra”, con las manos atadas y dejados a su suerte. Esto como efecto de las reglas burocráticas y los políticos que desconocían la cotidianidad y los riesgos del enfrentamiento, los que solicitaban, incluso, el salirse de las reglas en pro del bienestar de los soldados.  
  
En Platoon, en cambio, se argumenta que, en muchos de los casos, la poca experticia e incluso la burocracia en la elección de los comandantes de pelotones, eran las que habían dado al traste con la posibilidad de ganar la lucha contra los vietnamitas. Ahora bien, esta índole de argumentos está relacionadas con la pérdida del honor y el coraje de los estadounidenses. En efecto, en la película Más allá del valor, en Ingles Uncommom Valor (1993) y Perdidos en Combate, la narrativa gira alrededor del rescate de aquellos que se encuentran aún en Vietnam, incluso, después de 10 años de terminada la guerra, lo que evidencia la crueldad del régimen vietnamita y, por tanto, en su momento la necesaria la intervención norteamericana en el país asiático. Adicional, la existencia de prisioneros de guerra dice, también, de la poca responsabilidad y compromiso de los comandantes para con sus subordinados. Por ello aparece un soldado solitario, quien logra la liberación de sus compañeros a pesar de todas las dificultades, situación que evidencia la poca determinación de los altos mandos.   
  
Otro elemento narrativo de esta clase de películas, y que ayuda a referir los hechos del pasado de otros modos, tiene que ver con la forma en que se constituye una idea del ejército y los soldados americanos, totalmente antagónicos a las formas de proceder del ejército y gobierno vietnamita. En muchos de estos filmes es posible evidenciar a un militar americano que, desde su individualidad y coraje, lucha en contra de los innumerables soldados vietnamitas. El soldado americano es provisto de características tales como el honor, la valentía, la inteligencia, el respeto ante lo moralmente correcto y como un ser que se sacrifica por el otro y el bien de su país. Tal identidad del sujeto se contrapone a la desplegada sobre los vietnamitas; un enemigo invisible, siniestro, falso, aterrador. Esta imagen de un héroe individualizado y solitario que se enfrenta a un enemigo monstruoso oculta o parece no dar cuenta del enorme poderío técnico militar de los Estados Unidos, desplegado sobre un pueblo como el del Noreste Asiático, además, se ennoblece al pueblo norteamericano en su retrato de protector de los pueblos oprimidos. De esta forma, se resignifica el hecho histórico, se pone a rodar sobre la mesa las razones de la guerra y la perdida de la misma, quizás no tanto la poco creíble idea de un sujeto que es capaz de matar a todo un ejército, pero se enfatiza en que los Estados Unidos actuaron dentro de las normas del honor. Sus enemigos, en cambio, según los filmes, trabajan desde una idea del engaño y la traición. En alguna medida, se deduce de la película que la guerra se perdió por inocencia y honor.   
  
Desde esta perspectiva, la guerra contra Vietnam es convertida en un drama americano de descubrimiento de la identidad de sí, de la revelación de sus errores y de los modos de actuar en futuras contiendas. La guerra, en dicho sentido, no era un problema, el problema fueron los modos de actuar en ella. Así se constituye otra forma de comprender el hecho histórico. En relación con ello, Klein (1993) sostiene que fueron las industrias de la memoria, entre ellas el cine, las que tradujeron las heridas, el dolor y la culpa de los muertos, a una suerte de deber y orgullo. Además, el recuerdo de Vietnam deja de ser un punto de resistencia a las ambiciones imperialistas y ahora se invoca como una vívida advertencia para hacerlo bien la próxima vez. En este sentido, el acontecimiento es reconstruido para la constitución de la identidad de un pueblo.   
  
Podemos encontrar otros ejemplos en el cine latinoamericano, que también se ha ocupado de retratar la violencia política. Entre estos, la película chilena Machuca (2004), dirigida por Andrés Wood, cuenta la historia de la naciente amistad entre Pedro Machuca, un joven de bajo estrato social y escasos recursos, y Gonzalo Infante, un niño de una familia adinerada pero disfuncional, en el marco del golpe de estado realizado por Augusto Pinochet al gobierno de Salvador Allende en Chile. Es interesante observar la manera en que, a lo largo de la película, se muestran los cambios que sufre un gran mural que contiene la inscripción “No a la guerra civil”. Este mural, que en un primer momento contiene la frase ya mencionada, es modificado cuando en la película la situación social está en uno de los momentos más álgidos; las marchas se tornan violentas, y los enfrentamientos entre los distintos grupos políticos son mortales en algunos casos. En este punto, se advierte cómo borran la palabra “No” del mural, dejando solo “Guerra civil”. Poco antes del final de la película, una vez Pinochet se hace con el poder luego del suicidio del presidente Salvador Allende, este es nuevamente modificado. En esa ocasión borran el mural completo, dejando en su lugar una pared blanca. Las alteraciones de este mural, que concuerdan con los cambios en el ambiente social y político de Chile, son ejemplo de la manipulación mediática llevada a cabo por el movimiento político que tomaría el poder luego de la muerte de Allende, y reflejan un método para controlar y oprimir a la población común durante la dictadura. Por otro lado, la diferencia de clases sociales es un elemento que tiene un papel importante en toda la película. Se destaca cómo la familia de Gonzalo obtiene víveres y alimentos que se venden en un mercado oculto, exclusivo para familias con dinero, mientras que familias como las de Gonzalo no consiguen alimentos porque se les indica que no hay, hecho que muestra una desigualdad y discriminación social abundante en la época, impulsada por aquellos que apoyaban el pensamiento de Pinochet. Es decir, la película muestra reiteradamente la razón por la que Pinochet y las personas afines a sus ideas estaban mal, así como el daño que le hacían a la sociedad, pensamiento reafirmado cuando, al final de la película, matan al papá de Silvana, familiar de Machuca, durante la intervención realizada a la zona en donde ellos vivían, mientras que a Gonzalo lo dejan ir del lugar con nada más que una advertencia.  
  
En la misma línea podemos encontrar Colonia dignidad (2015), una película chileno-alemana, dirigida por Florian Gallenberger y protagonizada por Emma Watson, Daniel Brühl y Michael Nyqvist. La película, basada en hechos reales, trata de una pareja de alemanes que se hallan en Chile en el momento en el que Pinochet toma control político. El personaje interpretado por Daniel es capturado por el nuevo régimen porque ayudaba a quienes favorecían al presidente Allende, y es llevado a la Colonia Dignidad, un lugar que sirve de espacio de retiro religioso y a su vez de cuartel del régimen de Pinochet, quien lo utilizaba para torturar a sus opositores, adquirir armas de manera ilegal, y probarlas. La historia se centra en todos estos hechos, vividos en carne propia por Daniel y atestiguados de primera mano por su novia, Lena, pues ella decide entrar a la comunidad religiosa, haciéndose pasar por una seguidora del culto, para buscar a su pareja. El filme resalta los horrores llevados a cabo por la dictadura en este lugar, simpatizando con las víctimas y sus familias, todo con un claro culpable en la mira; Pinochet y el sacerdote que dirige el culto, Paul Schäfer. Al final, la película enfatiza claramente todo el sufrimiento que se vive en el lugar dando datos reales de la duración de la colonia y las personas que pasaron por ella, así como la impunidad de Pinochet y el tardío juicio de Schäfer frente a todos esos crímenes. Las dos producciones refieren a un hecho del pasado reciente valiéndose de dos narrativas ficcionales diferentes, pero posibilitando la significación e interpretación sobre un periodo de violencia como la dictadura de Augusto Pinochet. En otras palabras, la ficción constituye formas de ver el pasado, en este caso, del contexto latinoamericano.  
  
Ahora bien, si como lo hemos planteado, las significaciones del pasado a través del cine de ficción facilitan un ejercicio de comprensión, no porque refieran exactamente los hechos, sino porque permiten un tipo de experiencia, podemos afirmar que el cine, aquel del mercado y las grandes masas, también coadyuva a la construcción de uno u otro tipo de memorias. Lo anterior si comprendemos, con Halbwachs (2004), que lo que se denomina memoria colectiva también es individual; también, que nuestras significaciones y recuerdos del pasado aparecen fraccionados e incompletos y ellos son reafirmados o completados a través de los otros, del mundo social en el que los sujetos se encuentran: “Recurrimos a los testimonios, para fortalecer o invalidar, pero también para completar lo que sabemos acerca de un acontecimiento del que estamos informados de algún modo, cuando, sin embargo, no conocemos bien muchas de las circunstancias que lo rodean (p. 25)”.   
  
Sumado a lo expuesto, podemos decir que la memoria individual se apoya en la memoria colectiva (Halbwachs, 2004). Esto es, las referencias que se hace al pasado en el mundo social, a través de sujetos, dispositivos, medios de comunicación, obras estéticas, colaboran en la completitud de las memorias individuales, es decir, el sujeto funde, aunque sea momentáneamente, sus recuerdos individuales con los recuerdos colectivos y a través de dicha hibridación configura algún tipo de significación en torno a los acontecimientos de la historia reciente.   
  
Halbwachs también plantea que la memoria es colectiva en la medida en que tengamos recuerdos en conjunto con comunidades u otras personas de experiencias que no tenemos la posibilidad de haber vivido. Se trata, según el autor francés, de la adquisición de recuerdos de la nación que parecen ser apropiados hasta el punto de poder enunciar un yo recuerdo, aunque dichos recuerdos o memorias devengan de periódicos, medios de comunicación y otros espacios de socialización que inciden, en diversos niveles, en los trayectos culturales de los individuos. Hablamos entonces de una memoria compartida con los otros, una memoria que complementa y da sustento, en muchos casos, a una identidad comunal, a una memoria individual y la que, a su vez, se amplía a partir de otras fuentes de recuerdos (Halbwachs, 2004).   
  
Desde esta perspectiva, podemos proponer que el cine, en general, al referirse al pasado, al poner en disposición una diversidad de imágenes masivas, el encontrarse en medio de lo social, puede generar e instalar una serie de significados a modo recuerdos que sirven como experiencias para los consumidores, por lo que se convierte en parte de un archivo personal desde el cual se alude al pasado. Esto es, el cine funciona como espacio de comunicación, de entretención, pero también de constitución de prácticas sociales desde las cuales es posible ver el pasado, entender el pasado, pues el cine hace parte de las rutinas y hábitos de los individuos en las sociedades contemporáneas y a las que es difícil de rehuir. Así, hablamos del cine no solo por la entretención, sino como lugar de mediación de la experiencia individual y social del pasado y el presente.   
  
El cine no es, únicamente, un lugar en que se constituyen unos significados sociales, este puede interferir en las comprensiones acerca del pasado. Lo anterior si entendemos que la memoria no es un ejercicio de restablecimiento de tiempos remotos. Lo que evocamos del ayer no puede ser fijado como realidad. Siempre que narramos asistimos a un ejercicio de interpretación y dación de sentido, por ello esta configuración es quizás vulnerable a diversas informaciones que se introducen en el presente. En otras palabras, recordamos desde el momento presente y ello hace que aquello se encuentre en un constante proceso de actualización que también es una reinvención del pasado por el lugar que ocupa el sujeto en el medio social. Es así como el cine, de cualquier tipo, se vuelve fuente, vector de significados que interpela, educa sobre el transcurso del tiempo, pero a la vez es una huella de las comprensiones de los sucesos y un lugar que refiere un tipo de existencia.   
  
Desde este enfoque, es posible afirmar que en el contexto colombiano también es necesario dirigir la mirada a las películas que, si bien no tienen el interés de hacer un ejercicio histórico o argumentativo, sí hacen referencia al pasado. Lo anterior, en tanto creemos que los dispositivos visuales sirven como una especie de mediación frente a la interpretación de los acontecimientos de la historia, y es allí donde ubicamos el cine. A través de él se constituye una forma de relatar diversos fenómenos de nuestra historia lejana y reciente, y haría parte de aquellas narrativas que circulan en lo social y que coadyuvan a la formación de los sujetos y sus recuerdos personales, en este caso particular sobre el pasado de la violencia política y del conflicto armado en nuestro país. Finalmente, diríamos con Robert Rosenstone (2000):  
[…] es posible que esa historia en la pantalla sea la historia del futuro. Quizás en una cultura visual, la verdad del hecho individual es menos importante que la verdad global de las metáforas que creamos para ayudarnos a entender el pasado… Los medios de comunicación visuales pueden representar un cambio importante en la conciencia sobre cómo pensamos en nuestro pasado.   
Subjetividades, cine, neoliberalismo y mercantilización de la cultura   
  
El cine es un medio internacional de masas —difundido por la sociedad de consumo— que puede llevar a un tipo de ideología hegemónica, por lo que es factible analizarlo como un instrumento político a escala planetaria (Hobsbawm, 1998). En la actualidad, el consumo de los productos culturales cinematográficos ha tenido una fuerte apertura por medio de nuevas plataformas con millones de usuarios/as, como Netflix, Filmin, Amazon Prime, HBO, Retina Latina, etc. En estas se encuentran películas de ficción colombianas que tienen como tema central la violencia política vivida en el país. A través de ellas se trasmite un punto de vista sobre el fenómeno de la violencia, se crea una mirada en el espectador, o se difunde una determinada ideología. En resumen, hay un proceso de subjetivación en el que se producen interpretaciones sobre la violencia política colombiana por medio de un dispositivo masivo. Esto se traduce en unas perspectivas de la memoria y de la formación visual de los sujetos que, en este contexto, entran en relaciones de consumo y de mercado. Las subjetividades que pueden ser construidas desde estos medios masivos de comunicación hacen parte del problema analítico al que corresponde el presente proyecto de investigación.   
  
El campo visual de las películas de ficción de la violencia política colombiana se construye por agentes que poseen una interpretación sobre dicho fenómeno, con la intención de mostrar cierto punto de vista. En estas películas hay un proyecto de subjetividad, formación de sujetos y formación de la mirada, al limitar lo que vemos y lo que no vemos, aquello incluido o no, en el campo de la percepción, puesto que “al enmarcar […] ya (se ha) determinado lo que (se) va a contar dentro del marco, un marco de delimitación que es interpretativo” (Butler, 2010, p. 100). Así, el marco es activo: descarta y presenta, y puede crear una mirada, una interpretación, una acción, un afecto, una identidad, en definitiva, una subjetividad en los espectadores. Por lo tanto, estos productos culturales son una herramienta política. Cabe señalar que, en este proceso de subjetivación hay una complejidad en tanto los espectadores han elaborado saberes sobre la violencia política colombiana, son sujetos que tienen agencia, deseos, afectos y ejercen prácticas de resistencia. Así, existe una continua tensión entre la dominación y la resistencia de los sujetos.   
  
Los procesos de subjetivación que promueve la industria cinematográfica, por sus dinámicas de producción y consumo, se inscriben en el neoliberalismo, en donde se domina de una forma eficaz y totalizante mediante la producción simbólica. Por lo tanto, la dominación se extiende más allá de la fábrica para tener una totalidad en todo el espacio social, el cual incluye la vida interior del sujeto. En Colombia el cine hace parte de los bienes simbólicos de la nación, pues las producciones cinematográficas representan las identidades del país. Así, es tomado como un bien de interés social (Castañeda, 2011), ya que “[…] La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad” (Constitución Política de Colombia, 1991, Artículo 70).   
El contexto de implementación de políticas neoliberales ha traspasado el ordenamiento de la industria cinematográfica colombiana. Ello puede leerse, en un primer momento, en la Ley 397 de 1997 “Por la cual se desarrollan los Artículos 70, 71 y 72 y demás Artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias” (Congreso de Colombia, 1997, p. 1). En términos generales, la Ley plantea que el Estado a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales ocupa un lugar de carácter descentralizado, autónomo y partícipe de la actividad cultural, en esta misma línea, actúa como regulador según las disposiciones dictadas, además, es rector del control fiscal sobre los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) (Art. 10 – Ley del 2003). De allí, cobra relevancia el establecimiento de un conjunto de estímulos especiales e incentivos (becas, reconocimientos, premios, participación en festivales, descuentos, entre otros) que propenden a apoyar, preservar, fomentar y divulgar (para el caso que compete a esta investigación) el desarrollo artístico de la cinematografía colombiana (Art. 41) organizada en porcentajes específicos que deben ser destinados para cada sector. Con lo anterior, es menester relacionar la Ley de 2003 “Por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia” (Congreso de Colombia, 2003, p. 1), en uno de los apartados que integra el artículo 5, se estipula la creación de una Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, conocida también como contribución parafiscal, a la que deben dar cumplimiento exhibidores, distribuidores y productores, dado que a través de su aporte se solventa la industria cinematográfica colombiana, pues cabe aclara que como lo plantea el Art. 5, parágrafo 2 de la Ley de 2003, los ingresos de la Cuota no hacen parte del presupuesto general de la Nación.  
Esto tiene que ver con el neoliberalismo, el cual, a grandes rasgos, puede ser entendido como un régimen de prácticas políticas y económicas que plantea que, para promover el bienestar de los individuos, se debe salvaguardar las libertades empresariales de los sujetos, resguardar los derechos de propiedad privada y el libre comercio (Harvey, 2007). En esa racionalidad gubernamental, el papel del Estado es regular un marco constitucional que permita la libertad de mercado, es decir, el Estado debe preservar y crear las condiciones de posibilidad para el desarrollo del libre mercado (Foucault, 2012; Laval y Dardot, 2013). En otras palabras, el Estado es intervencionista a través de la formulación de las leyes que permiten la libre competencia o el resguardo de ellas. Este régimen tiene una fuerte apertura con los think tank de la Escuela Austriaca, la Escuela de Friburgo, la Universidad de Chicago, el Coloquio de Walter Lippmann y la Sociedad de Mont-Pèlerin. Cabe señalar que, tras la Segunda Guerra Mundial y los antecedentes de la caída de la bolsa de 1930, se buscaba prevenir una crisis económica del capitalismo y, asimismo, reconstruir la economía de Europa. Para ello había dos grandes alternativas: las políticas económicas keynesianas y el neoliberalismo ordoliberal. Finalmente, emergió el Estado neoliberal ––a manera de articulación entre el mercado, la democracia y el Estado–– que tiene como misión fundamental proveer las condiciones de acumulación del capital, por ende, de la privatización.   
  
Esta doctrina tiene una visión instrumental del Estado y del derecho, los cuales, como ya se ha mencionado, sirven para garantizar la libertad de mercado y salvaguardar la propiedad privada (Múnevar, 2003). Sin embargo, “todo ocurre (…) bajo una engañosa apariencia de nivelación, de participación decisoria, de control y, en el fondo, de libertad” (Moncayo, 2013, p. 12); pues, el Estado neoliberal no actúa directamente en el mercado, sino que interviene en las condiciones de posibilidad de producción del mercado, para que este pueda tener una realidad plena. En definitiva, el Estado tiene una intervención permanente, es un gobierno activo y vigilante mediante acciones reguladoras y ordenadoras que buscan modificar las relaciones sociales (Laval y Dardot, 2013), intervención que solo ocurre desde las leyes. El neoliberalismo no es completamente liberalismo, ni plenamente capitalismo, es el ejercicio de ajustar el poder político a una teoría del mercado (Foucault, 2012). Cabe aclarar que, el capitalismo y el neoliberalismo son diferentes porque el primero impuso “a los individuos un tipo de consumo masivo que tiene funciones de uniformación y normalización” (Foucault, 2012, p. 145), mientras que en la competitividad del mercado neoliberal prima lo heterogéneo. Para los neoliberales lo esencial del mercado no se encuentra en el intercambio, sino en la competencia (Foucault, 2012). Por lo cual, se ejerce una política de privatización que normaliza y disciplina a través del valor de lo mercantil, ello no quiere decir que estas prácticas busquen una sociedad supeditada a lo mercantil, sino que inquieren a una sociedad sometida a la competencia. Por lo tanto, a la multiplicidad y las diferencias, más aún, de las empresas (Foucault, 2012). Es decir, de la configuración del capitalismo y el neoliberalismo emerge el capitalismo contemporáneo o actual.   
  
El primer experimento de este tipo de Estado fue en Chile, tras el golpe del dictador Augusto Pinochet, el 11 de septiembre de 1973, quien recibió la asesoría de los llamados Chicago Boys adoctrinados en el neoliberalismo (Restrepo, 2003). Luego, lo asumieron Gran Bretaña, en el mandato de Margaret Thatcher (1979), y Estado Unidos, en el gobierno de Ronald Reagan (1980). Así, el neoliberalismo surgió de la mano de la dictadura chilena y de gobiernos conservadores. En la década de los 80 también se dio un giro hacia el neoliberalismo en América Latina. Fue el “Consenso de Washington”, en 1989, el que dio paso a instaurar el cúmulo de ideas y prácticas neoliberales en la región, dando paso con ello la “liberalización comercial y financiera, lucha contra la inflación y reducción del déficit fiscal, privatizaciones y flexibilidad de las relaciones laborales” (Restrepo, 2003, p. 19). A su afianzamiento le preceden sucesos políticos importantes y una crisis económica en la región.   
  
Las configuraciones políticas que ocurren en Latinoamérica se relacionan con un suceso más amplio, este es la Guerra Fría. El conflicto de intereses geopolíticos entre Estados Unidos, con su política y economía capitalista, y la Unión Soviética, con su postura y economía comunista, tuvo repercusiones en América Latina. La tensión de intereses llevó a una estigmatización sobre los discursos de izquierda, los cuales estaban ganando auge en la región luego de la Revolución Cubana en 1959. El gobierno de Salvador Allende (1970-1973) en Chile y el gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1952; 1952-1955; 1973-1974), y su sucesión, en Argentina, entre otros, tenían filiación con un pensamiento de izquierda, por lo que representaban un peligro a ciertos intereses políticos en medio de la Guerra Fría (McSherry, 2009). Estos llegaron a su fin con la tercera dictadura argentina en 1976 y la dictadura chilena en 1973, las cuales se valieron de la “guerra sucia” y la “operación cóndor” para mantener su poder (McSherry, 2009). La historia reciente en Latinoamérica que “ha estado signada por diferentes expresiones de violencia” (Herrera y Pertuz, 2014) como las dictaduras, las democracias restringidas, la inestabilidad política, los golpes militares, la violencia política y los gobiernos autoritarios, consolidaron Estados abiertos a la aplicación de un modelo económico y político neoliberal (González, 2012; Perreault y Martín, 2005).   
  
En los años ochenta América Latina sufrió una crisis económica por el endeudamiento externo e interno, además de la imposibilidad de las economías de atender dichas deudas. Los países de la región no tuvieron la capacidad de costear las deudas adquiridas y en 1982 México dejó de cubrir su deuda. Esto generó desconfianza por parte de los inversionistas en América Latina (Perreault y Martín, 2005). Así, los Estados de la región se vieron obligados a buscar apoyo en el Fondo Monetario Internacional y en el Banco Mundial para mantener su economía a flote. Estas entidades reorganizaron la economía e introdujeron los procesos de neoliberalización en América Latina (Perreault y Martín, 2005) por medio de reformas para la privatización de activos estatales, la liberalización económica, la flexibilización del mercado de trabajo y la apertura económica para las exportaciones. Varios gobiernos en América Latina implementaron políticas neoliberales, ejemplo de ello son los gobiernos de Gonzalo Sánchez de Lozada (1993-1997; 2002-2003) en Bolivia, Alberto Fujimori (1990-2000) en Perú, Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) en México y Carlos Menem (1989-1999) en Argentina. Por otra parte, Colombia en la década de los ochenta conservó una estabilidad macroeconómica que se perdería una década después (Corredor, 2003) lo que conlleva en el país a una serie de técnicas del neoliberalismo, que tiene sus orígenes en las reformas constitucionales de la década de los noventa.  
  
El neoliberalismo se convirtió en un régimen de verdad hegemónico cuando su aparato conceptual se tornó dominante. Esto quiere decir que los valores centrales de la libertad y la dignidad individual se afianzaron en la sociedad, donde defensores de estas prácticas se encuentran en los medios de comunicación, la academia, entidades financieras, corporaciones, instituciones estatales e internacionales (Fondo Monetario Internacional, Banco Mundial y Organización Mundial de Comercio) (Harvey, 2007). Entonces, el neoliberalismo adopta la forma de discurso hegemónico y genera efectos en los sujetos porque se encuentra en toda la experiencia de los individuos. David Harvey (2007) afirma que el neoliberalismo “posee penetrantes efectos en los modos de pensamiento, hasta el punto de que ha llegado a incorporarse a la forma natural en que muchos de nosotros interpretamos, vivimos y entendemos el mundo” (p. 7), puesto que, este no solo se halla en las instituciones estatales, sino también en las relaciones sociales, formas de vida, actividades, hábitos, etc. Así, dicha doctrina se ha convertido en un ethos que reformula las relaciones de los individuos y, por lo tanto, sus subjetividades, al ser los sujetos procesos de relaciones (Harvey, 2007; Laval y Dardot, 2013; Perreault y Martin, 2005).   
  
La noción de gubernamentalidad, expuesta por Michel Foucault en la década de los 70, puede anclarse para comprender los procedimientos o técnicas que utiliza el neoliberalismo para conducir el obrar de los individuos, pues estos no se gobiernan simplemente a través de las leyes (Rose et al., 2012), aunque ciertamente existe todo un marco legal en el que los sujetos se desenvuelven. El concepto de gubernamentalidad intenta describir cómo trabaja el gobierno, qué busca en la producción de sujetos y cuáles son las implicaciones respecto a cómo debe llevarse la vida (Rose et al., 2012). La invención de técnicas que ejerce el gobierno neoliberal en los diversos ámbitos de la vida como el trabajo, el hogar, las escuelas, los hospitales, las ciudades, etc., orientadas a la conducción de la conducta, en la actualidad, están mediadas por los psiquiatras, médicos, psicólogos, pedagogos, etc., toda una gama de “expertos en subjetividad” que son necesarios para la creación de estrategias de gobierno en las que los individuos obedecen de forma libre al imaginar ser sujetos autónomos.   
  
Las nuevas estrategias de gobierno o tecnologías para gobernar a los individuos, mediante las subjetividades, introducen “los objetivos de las autoridades políticas, sociales y económicas en el interior de las elecciones y compromisos de los individuos, situándolos en redes reales o virtuales de identificación a través de las cuales pueden ser gobernados” (Rose, 1997, p. 38). Las tecnologías del yo, o régimen del yo para Rose (1997), son aquellas en las que los individuos efectúan  
  
[…] por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. (Foucault, 2008, p. 48)   
  
Las tecnologías del yo son difundidas e integradas en las actitudes y experiencias de los individuos; la difusión y la integración varían según el contexto histórico. El ejercicio de dominación a través de las tecnologías del yo implica un aprendizaje y modificación de los individuos para adquirir ciertas habilidades y actitudes (Foucault, 2008). Estas tienen por objetivo la administración de la propia vida. En definitiva, las tecnologías del yo son la forma de dominación en la que los individuos actúan sobre sí mismos (Foucault, 2008). A ese “contacto entre las tecnologías de dominación de los demás y las referidas a uno mismo es lo que (Foucault) llamo gobernabilidad” (Foucault, 2008, p. 49). La producción de sujetos responsables de sí mismos que deben autorregular sus deseos, libertades y elecciones, en la medida de la realización personal o la felicidad, es el resultado o el efecto de dichas tecnologías (Rose, 1997; Laval y Dardot, 2013). Ahora bien, el modo de acción que ejercen los individuos sobre sí mismos requiere de la libertad, pues los sujetos son los que deben someterse a autónomamente. Entonces, se trata de la creación de la libertad como una estrategia de gobierno, en un tipo de ideología en la que los individuos se sujetan a sí mismos en la creencia de la autonomía (Rose, 1997; Rose et al., 2012).   
Lo anterior afecta directamente los modos en que los sujetos construyen sus formas de ser y de comprenderse. En este sentido, la filósofa estadounidense Nancy Fraser (2000, 2015) analizó que en el neoliberalismo se promueve la venta de las identidades y la diversidad cultural. La raza, la sexualidad, el género, la etnicidad y la nacionalidad son los principales conflictos políticos de nuestra época. Estas luchas por la cultura y el reconocimiento llaman a la transformación de la injusticia cultural y simbólica arraigada a la representación, la interpretación y la comunicación (Fraser, 2000). La solución a dicha injusticia consiste en un cambio cultural o simbólico, una reevaluación y el reconocimiento de la dinámica de las identidades denigradas y de los productos culturales de algunos grupos (Fraser, 2000). Ahora bien, las reivindicaciones de justicia se expresan en el reconocimiento de la identidad y la diferencia, pero no de la redistribución económica (Fraser, 2000, 2015). Por otro lado, estas pretensiones no serían problemáticas si no estuvieran articuladas con el capitalismo y si el neoliberalismo no controlara la política a través del mercado (Fraser, 2015; Foucault, 2012), pues, como lo mencionan Deleuze y Guattari (1974), el capitalismo tiene la capacidad de traer para sí mismo cualquier producto, identidad, alternativa, etc., al transformarlo en un proceso de descodificación y recodificación para la maquinaria del mercado. En palabras de Fraser (2015):  
[…] el capitalismo se rehace periódicamente en momentos de ruptura histórica, en parte recuperando hebras de crítica dirigidas contra él. En dichos momentos se resignifican elementos de la crítica anticapitalista para legitimar una forma emergente de capitalismo, que de ese modo acaba dotada del significado moral más elevado que necesita para animar a las nuevas generaciones a soportar el trabajo inherentemente absurdo de la acumulación infinita. (p. 255)   
En conclusión, en el neoliberalismo la cultura es capitalizada, se vuelve una mercancía que debe ser producida y difundida (Guattari y Rolnik, 2006). Además, es gerenciada y administrada por las industrias de la comunicación, el mercado y las instituciones (Richard, 2006). Asimismo, la globalización y el multiculturalismo han estimulado un creciente proceso de sociologización y antropologización del arte que insiste en la politización de los contenidos (Richard, 2006). Incluso, los productos sobre la memoria política son capitalizados, pues se ve a la sensibilidad social con rentabilidad (Castañeda, 2011).   
Ahora bien, las políticas culturales son un “conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (Canclini, 2001, p. 65). De esta manera, su principal objetivo es dar a conocer la heterogeneidad que habita en un espacio determinado. Sin embargo, nos encontramos en un mundo globalizado y la industria cultural corresponde a dicha realidad, luego, la cultura pasa a ser un producto consumible para el mercado internacional, no solo nacional (Canclini, 2004), puesto que, “los productos denominados culturales tienen valores de uso y de cambio, contribuyen a la reproducción de la sociedad y a veces a la expansión del capital” (Canclini, 1995, p. 6). Entonces, dadas las políticas culturales, ¿qué temas del cine de ficción colombiano son consumibles en el mercado internacional?, ¿por qué se seleccionan ciertos productos/mensajes para el mercado, y para la circulación?, ¿cuál es el uso que se le da al cine de ficción sobre la violencia? Cabe señalar que el consumo no solo es una imposición vertical, sino “un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo” (Canclini, 1995, p. 4). Además, como ya se ha mencionado, los procesos de subjetivación son una continua tensión entre las formas de dominación y de resistencias de los sujetos, pues, como menciona Stuart Hall (2008):   
Working-class audiences are not empty vessels on which the middle classes and the mass media can project, tabula rasa, whatever they want. They are not simply the products of ‘false consciousness’ or ‘cultural dopes’. They have a ‘culture’ of their own which, though it may lack the sophistication and authority afforded by the literary tradition and is certainly not unified, is in its own way just as dense, complex and richly articulated, morally, as that of the educated clases. (p. 24)   
  
Hay películas sobre la violencia política que circulan en las plataformas que cada vez se establecen como grandes oligopolios por medio de la producción, distribución y exhibición; sus mercancías circulan planetariamente y de forma acelerada para generar una pronta obsolescencia del producto (Harvey, 2020). Asimismo, las plataformas hacen parte del capitalismo cognitivo e informacional, donde se usa un algoritmo para la producción, distribución y consumo de mercancías (Müller y Ariño, 2019); lo que se denomina gubernamentalidad algorítmica (Gendler, 2018), donde las recomendaciones también enmarcan lo que el consumidor debe ver y comprar . Es decir, también hay un marco de visión que corre bajo la supuesta libertad de elección de múltiples mercancías, es decir, hay una producción de subjetividades bajo la conducción de la visión y la “individualización de los consumidores” (Müller y Ariño, 2019, p. 24)..

**Estado del arte** Los estudios sobre las memorias de la violencia política en América Latina han sido relevantes en las últimas décadas, en especial por los contextos posdictatoriales en países como Argentina, Chile o Brasil, y la persistencia de conflictos armados internos, situación que también se presenta en el contexto colombiano. Circulan múltiples investigaciones acerca de los modos en que se configura la mirada al pasado reciente en diversos dispositivos y formatos. Entre ellas, es importante el estudio de la visualidad y expresiones de la memoria en las que esta tiene un papel central: la fotografía, el arte plástico, los medios televisivos y de prensa y, por supuesto, el cine. En este campo, la producción fílmica es relevante, pues en el continente se produce gran cantidad de películas que problematizan los fenómenos sociales de la región.  
  
En los últimos años, se evidencia un crecimiento de la producción bibliográfica acerca el cine que hace referencia a casos de violencia política en Argentina (Feld y Stites, 2009; Acuña, 2009), Brasil (Foglia, 2018), España (Quílez Esteve, 2013), entre otros países iberoamericanos. Del caso colombiano surgen numerosas publicaciones asociadas a procesos de investigación sobre las memorias fílmicas del país desde diálogos disciplinares, pasando por las ciencias sociales, las humanidades y las artes. Al ser este el campo de estudio el lugar en que se sitúa el proyecto de investigación que proponemos, se llevó a cabo una revisión documental que permitiera analizar las principales líneas temáticas que se han construido en torno al cine sobre la violencia política en Colombia. En términos generales, podemos agrupar tres ejes analíticos:  
● Estudios que expresan algunas de las relaciones del conflicto armado con la consolidación de la cinematografía en Colombia.  
● Reflexiones sobre cineastas y movimientos cinematográficos colombianos que se anclan a unas perspectivas sociopolíticas respecto al contexto violento del país.  
● Análisis de películas sobre el conflicto armado en Colombia.  
  
En la primera línea de análisis existen publicaciones sobre cine colombiano que son emblemáticas y que, de una u otra manera, dan cuenta de las relaciones que ello tiene con el fenómeno de la violencia política. Hay textos como Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura (2009), de Juana Suárez, una obra que desde los estudios culturales analiza varias películas colombianas y recorre diferentes momentos históricos en los que el cine tuvo alguna repercusión o que fueron referencia para la creación fílmica desde sus inicios en el siglo XIX hasta el momento en que se escribió el libro. No obstante, si bien la violencia es un tema que aparece de manera recurrente, no es el objeto central. Se trata de recorridos teóricos por los modos de hacer cine en Colombia y de las disputas culturales que allí emergen. Se identifica que las publicaciones encontradas en esta línea indagan acerca de la identidad colombiana a través del cine o al análisis sobre la constitución de una industria del cine en el país, como también lo hace la obra Las muertes del cine colombiano de Oswaldo Osorio (2018) o Cine colombiano. Estética, modernidad y cultura de Guillermo Pérez La Rotta (2013). Estas obras dan cuenta de que la complejidad de los diversos conflictos sociopolíticos que ha dejado la guerra es transversal a la constitución de la cinematografía colombiana, lo que también se refleja en trabajos de carácter más historiográfico sobre el tema como el de Villegas y Alarcón (2017).   
  
Dichos documentos dan miradas panorámicas al ejercicio del cine y nos muestran que esa identidad fílmica colombiana es intrínseca al acontecer violento del país, pues es un tema que ha influido en las producciones más representativas de nuestra historia cinematográfica colombiana. Empero, algunos de los escritos citados señalan la dificultad de constituir relatos de nación desde el cine, porque en el país no existe una industria cinematográfica sólida, aunque se suele hacer la salvedad de que en los últimos años esto ha cambiado, pues se ampliaron las posibilidades de representación colectiva con más producciones y mayor participación en diferentes circuitos culturales en donde el cine es protagonista (Tafur Villarreal, 2013).  
  
La segunda línea de análisis surge de documentos en los que se tematiza la obra de cineastas y movimientos cinematográficos que, desde la segunda mitad del siglo XX, se convirtieron en grandes referentes por producciones que visibilizaron la violencia en Colombia. Se destaca fundamentalmente el trabajo de Marta Rodríguez y Jorge Silva —con películas como Chircales (1972); Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (1982); Campesinos (1975)—. De ellos se resalta que sus producciones se han creado en colaboración con diferentes grupos sociales que articularon el audiovisual con sus demandas políticas, especialmente en la ruralidad (Rodríguez y Gómez, 2017; Bedoya Ortiz, 2011). Así mismo, se habla del trabajo de Luis Ospina —con películas como ¡Oiga Vea! (1971), Agarrando pueblo (1978), Pura Sangre (1982), Un tigre de papel (2007)—, que se caracteriza por su llamado a narrar el acontecer histórico colombiano y cuya obra da cuenta de que el cine puede ser un lugar para la denuncia, aunque en ocasiones reproduzca discursos hegemónicos (López, 2010). Los análisis del trabajo de estos realizadores suelen centrarse en sus metodologías que entrecruzan el cine con estudios sociales, lo cual los lleva a plantear la necesidad de conocer la cosmovisión de las comunidades antes de intervenir con el audiovisual (Cavalcanti y Núñez, 2014).   
  
Generalmente se menciona que dichos cineastas contribuyeron a la consolidación del nuevo cine latinoamericano, preocupado por retratar las realidades políticas y sociales del continente. En este orden de ideas, Pineda Moncada (2013; 2015) argumenta que entre 1966 y 1976 hubo una tendencia cinematográfica en Colombia, en la cual el discurso de oposición al Gobierno nacional se concretó en lo que llamaron cine político marginal. Esta autora analiza obras como Los hijos del subdesarrollo, de Carlos Álvarez Núñez, Camilo Torres Restrepo, de Diego León Giraldo, y Oiga Vea de Carlos Mayolo y Luis Ospina, y muestra cómo usaron el lenguaje cinematográfico para “transcodificar” el discurso ideológico al audiovisual desde una perspectiva que tomó distancia del apoyo estatal y de circuitos comerciales de exhibición y distribución. Según Higuita González (2013), el cine marginal reveló realidades del país de las que poco se hablaba y llevó a que se experimentara con estéticas y narrativas no usuales en la cinematografía de la época. El autor ilustra que este cine en parte responde a algunos problemas de la Ley del Sobreprecio de 1972, que regulaba la producción y exhibición de películas en Colombia. Dicha ley presentó un déficit técnico y financiero que condujo a los espectadores a interesarse por espacios de distribución alternativos como los que proponía el cine marginal.   
  
En esta línea de estudio sobre cineastas y movimientos cinematográficos también se ubican perspectivas sobre el documental contemporáneo. En ese campo, Luna (2013) propone lo que llama el nuevo largometraje documental colombiano, que se centra en el tema de la ruralidad y empieza a hibridarse con la ficción, tomando elementos metafóricos y poéticos para representar lo real desde un interés más ligado a cuestionar los acontecimientos que a reproducir una verdad, aunque todavía tengan herencia de un paradigma narrativo situado desde una voz externa, desde el relato de un expedicionario que llega a lugares lejanos. Esto, en parte, sucede porque se trata de producciones muchas veces financiadas por productoras de otros países que buscan llegar a una narrativa cosmopolita que guste a públicos extranjeros y pueda lograr una difusión transnacional.  
  
Esto último también se evidencia en producciones que son objeto de otras investigaciones sobre cine realizado por movimientos sociales y comunidades de sectores populares a lo largo y ancho del país. El llamado cine comunitario ha sido un fenómeno que creció en las últimas décadas con el auge de las redes sociales y las tecnologías de la información y la comunicación. Pablo Mora (2015), quien se enfoca en el cine indígena, argumenta que este es un fenómeno que emerge con la necesidad de autorrepresentarse frente a una multiplicidad de imágenes estereotipadas y violentas. García Villalba (2020) menciona que estas producciones han fortalecido los mecanismos de comunicación al servicio de las comunidades y que sirven para mostrar la desigualdad y los abusos que viven los sectores populares en el país, no solo desde la violencia directa que se manifiesta, por ejemplo, en el despojo de tierras, el asesinato y la desaparición, sino también desde los medios de comunicación y la legislación.   
  
El cine comunitario se viene estudiando como un fenómeno ligado a las dinámicas violentas del conflicto armado, se constituye como un dispositivo de formación y memoria de los pueblos que han sido víctimas y que asumieron ellos mismos la creación audiovisual. Algunos estudios concluyen que estos procesos devienen en ejercicios de ciudadanía que fortalecen los lazos sociales, influyen en la formación de identidades individuales y colectivas y, sobre todo, ayudan a construir significados visuales desde perspectivas plurales, de la misma manera en que permiten denunciar lo acontecido y llevar estas perspectivas a la arena pública (Álvarez, 2014; Iriarte y Miranda, 2011; Polanco Uribe y Aguilera, 2011; Urrego, 2020).   
  
Finalmente, la tercera línea de investigación rastreada es menos general, pues se dirige al estudio de películas específicas sobre la violencia política en el país. Se encuentran publicaciones que hacen esbozos de los modos en que se ha visibilizado el conflicto en varias películas desde los inicios del conflicto armado a mediados del siglo XX. Encontramos aportes como el de Cristancho (2014), que estudia la manera en que se representa la oposición política en la historia del cine colombiano a partir de algunas películas, como El hermano Caín (1962), El río de las tumbas (1964), Chircales (1972), Gamín (1977), Pura Sangre (1982), Rodrígo D no futuro (1990), entre otras en las que identifica cuatro grandes temas coyunturales en los que el cine ha dado lugar comprensiones y memorias audiovisuales: 1) la violencia bipartidista, 2) los ideales revolucionarios socialistas, 3) la búsqueda democrática de la paz, 4) el narcotráfico.  
  
Otros académicos centran su atención en producciones sobre periodos históricos específicos, como Acosta (1998), quien describe el periodo de La Violencia como un tema fundamental en el cine del país. Según el autor, las producciones sobre este periodo denotan un ánimo pesimista que conlleva recordar los acontecimientos relacionados, de hecho, se muestra que el final de las historias es circular porque terminan en el inicio de un nuevo conflicto, por lo que la violencia “parece reincidir y aparece como una cadena interminable de guerra” (p. 40). No obstante, en estudios que tratan con películas más recientes se arguye que ahora hay un esfuerzo por promover relatos distintos, en los que punto de vista no parte directamente de la violencia, sino de la cotidianidad de los sujetos que están en medio de ella, como lo plantea Zuluaga (2013) al referirse a Los colores de la montaña (2011). Por una vía similar, Yepes (2016) analiza los filmes La sombra del caminante (2004), Yo soy otro (2008) y Porfirio (2011), y sostiene que esta nueva ola cinematográfica no se enmarca tanto en un paradigma informativo sobre el conflicto, sino que apela más a la producción de unos afectos que motivan la constitución de memorias de la violencia, que mueven al espectador desde una dimensión emotiva.  
  
Así mismo, Silva Rodríguez (2017) indaga acerca la aparición de películas sobre el conflicto colombiano hacia los años sesenta y setenta del siglo XX como El río de las tumbas y Chircales, y pasa por títulos que refieren a fenómenos como el llamado periodo de La Violencia —el caso de Confesión a Laura (1991)— o que hablan de las dinámicas entre grupos guerrilleros y/o paramilitares hacia la década del noventa —como Edipo alcalde (1996) y Golpe de estadio (1998)—, hasta lo que lleva del siglo XXI, cuando se evidencia un gran crecimiento de producciones y resaltan películas como La sombra del caminante, El vuelco del cangrejo (2010), La sirga (2012), entre otras. Este autor argumenta que, en todo este horizonte, el conflicto se representa desde cierta distancia con el fenómeno, en sus términos:  
  
[…] la variedad de películas permite apreciar diversos focos de atención, aunque situaciones como las formas de violencia, el despojo de tierras, el padecimiento físico de las víctimas y sus testimonios son, por lo menos para quien aquí escribe, elementos recurrentes. Pese a que hay diversas miradas, no es menos cierto que a la par de las intenciones de denuncia hay relatos que con sus operaciones dramatúrgicas y discursivas terminan por encuadrar el conflicto armado en narrativas del bien y el mal, en situaciones que no permiten pensar ni sentir más allá de la inmediatez de la percepción del horror y de la ofuscación que esto produce. Narrativas de este tipo terminan contribuyendo al consenso ideológico de que algo como un mal viene de afuera, un afuera históricamente inexistente. (Silva Rodríguez, 2017, en línea)  
  
Dicha distancia también la evidencian Olaya y Urrego (2021) en el cine documental producido por el Centro Nacional de Memoria Histórica, con películas como Mampuján: crónica de un desplazamiento, en la que predomina un paradigma expositivo que se centra en transmitir una información desde cierta distancia heredera de una visión cientificista que no llama a una implicación con los fenómenos retratados. Aunque también se muestra que dentro de la misma institución aparecen producciones más recientes que presentan rupturas narrativas y propician unas memorias menos lineales y más situadas desde la experiencia de los sujetos, como lo es el caso del documental Las musas de Pogue.  
  
En un sentido similar, Ruiz Moreno (2007) analiza las películas Golpe de estadio, La toma de la embajada (2000), Bolívar soy yo (2002), La primera noche (2003), La sombra del caminante y Soñar no cuesta nada (2006). La autora argumenta que estas películas resaltan el abandono estatal y la débil identidad nacional de los actores del conflicto que allí se visualizan, además, muestran dicho fenómeno social como un problema inacabado. En otro artículo similar, la autora analiza más películas realizadas en el periodo de 1965 a 2005 y concluye que hay, efectivamente, una tendencia narrativa tradicional y que poco profundizan en la caracterización de los actores del conflicto, pero que marcan una disposición a criminalizarlos y también dejan a las víctimas en una posición de pasividad (Ruiz Moreno y Betancur, 2010).  
  
Higuita Gonzáles (2016), quien estudia Los colores de la montaña y La playa D.C., agrega que en estas películas más recientes se visibiliza un contraste entre lo rural y lo urbano, que a su vez es un contraste entre los arraigos y la añoranza de lo perdido. Con ello se desarrolla una suerte de construcción de la territorialidad como un eje central y se muestra que, más allá de representar las dinámicas de la guerra, hay un énfasis en tratar las identidades individuales y colectivas de los sujetos que han sufrido la violencia. Lo anterior también se constata en trabajos que tratan temas mucho más específicos relacionados con el conflicto colombiano, pero desde la perspectiva de la visibilidad de grupos sociales particulares como las mujeres (Zapata Suárez y Olascuagas, 2020; Skar, 2007) y la infancia (Arias-Herrera, 2013). Esto nos dice que hay una creciente preocupación por la experiencia subjetiva y por las miradas diferenciadas sobre cómo se encarna la violencia, es decir, la mirada se ha volcado sobre un plano más personal que explicativo, lo que ha hecho que las producciones y los análisis resalten experiencias de grupos sociales históricamente violentados por sus condiciones de género, edad, etnia, etc.  
  
En general, los trabajos rastreados en las tres líneas analíticas de esta revisión documental posibilitan identificar tensiones y transformaciones en las narrativas audiovisuales que tratan la violencia política colombiana. Lo principal es la transición de una narrativa explicativa sobre el conflicto —que se infiere de documentos acerca de películas más antiguas— a una más situada en la dimensión de la experiencia personal de quienes lo han vivido —expuesto en análisis de películas más recientes—. Se manifiesta también una tensión entre los discursos audiovisuales promovidos por políticas estatales y apuestas cinematográficas que se han hecho en oposición a ello. Sin embargo, poco se habla de las repercusiones de las narrativas cinematográficas en la constitución de unos tipos de memoria y de la formación de subjetividades; es decir, no se profundiza mucho en identificar cómo se configuran unos modos de comprensión del pasado que a su vez proponen unos lugares desde donde mirar y posicionarse ética y políticamente, por lo que pueden interpelar las maneras de existencia de los sujetos.  
  
Cabe decir que la formación y las memorias de la violencia desde el cine han sido estudiadas en el campo la enseñanza de la historia en entornos escolares. Trabajos como el de Arias Gómez (2016) y el de Londoño Osorio, Roig Vila, Betancur Giraldo y Saldarriaga (2021) expresan que el cine tiene grandes posibilidades didácticas en la comprensión y en la constitución de memorias de la violencia y proponen estrategias de enseñanza y discusión con estudiantes escolares. Empero, es pertinente ampliar la discusión hacia ámbitos de la formación que exceden las aulas y pensar cómo la experiencia de los sujetos puede afectarse desde y a través del cine, asumiéndolo no como una herramienta didáctica sino como un dispositivo cultural complejo.  
  
Con este punto de vista en mente, el presente proyecto de investigación avanza en proponer un análisis al que le es transversal la indagación por los procesos de subjetivación y constitución de memorias. Esto, anclando el trabajo a una perspectiva consciente del contexto neoliberal en el que se circunscriben los productos culturales masivos como los que vamos a estudiar. Lo anterior también es un aspecto que se ha dejado de lado en los documentos rastreados: el cine es un fenómeno industrializado, lo cual lo ata a unas dinámicas de mercado y de consumo. Esto significa que el punto de vista que nos formulan las películas está atravesado por cuestiones económicas globales que poco son revisadas en la literatura sobre el tema. Con base en lo anterior, nuestra investigación plantea una mirada a la memoria fílmica de la violencia que, en primera instancia, tiene en cuenta al cine como un dispositivo que coadyuva en los procesos de formación, con la potencialidad de interpelar la experiencia humana y formar subjetividades; en segunda instancia, asume una perspectiva desde las implicaciones del cine como un fenómeno masivo e industrializado en sociedades neoliberales..

**Bibliografía:** Por problemas técnicos de la plataforma, no fue posible subir la bibliografía completa; sin embargo, esta se subió como documento anexo.  
  
Acosta, L.F. (1998). El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958. Signo y pensamiento, 32(XVII), 29-40.  
Althusser, L. (1967). La Revolución teórica de Marx. México: Siglo Veintiuno Editores.  
Althusser, L. (1970). Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Bogotá: Ediciones los comuneros.  
Álvarez, P. (2014). Colombia. En, Gumucio Dagron, A. (Coord.). El cine comunitario en América Latina y el Caribe. (pp. 275-300). Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, C3 FES.  
Amaya, A. y Restrepo, L. (2003). La primera noche. Colombia: Congo Films.   
Aparicio, J. (2018). De mapas, cartografías y coyunturas sobre la relación entre la cultura y el poder: itinerarios y desafíos de los Estudios Culturales. Revista de Estudios Sociales, (64), pp. 106 -117. doi.org/10.7440/res64.2018.08   
Arango, J. y Arango, J. (2012). La Playa D.C. Colombia: Burning blue, Séptima Films.  
Arias Gómez, D. (2016). La memoria y la enseñanza de la violencia política desde estrategias audiovisuales. Revista Colombiana de Educación, (71), 253-278.  
Arias Herrera, J.C. (2013). Infancia y conflicto: sobre la tendencia a un cine ‘no político’ en Colombia. Palabra Clave, 16(2), 585-606.  
Aumont, A., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2005). Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Buenos aires: Paidós.  
Baer, A. (2006). Holocausto, Recuerdo y representación. Madrid: Losada.  
Barthes, R. (1989). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.  
Bazin, A. (1990). ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones Rialp S.A.  
Bedoya Ortiz, C.A. (2011). Marta Rodríguez: memoria y resistencia. Nómadas, 35, 201-212.  
Benjamin, W. (1989). Discursos ininterrumpidos I. Buenos Aires: Taurus.  
Biehl, J., Good, B. y Kleinman, A. (2007). Introduction: rethinking subjectivity. En: Biehl, Good y Kleinman, (eds.), Subjectivity: ethnographic investigations (pp. 1-23). University of California Press.   
Biehl, J., Good, B. y Kleinman, A. (eds.). (2007). Subjectivity: ethnographic investigations. University of California Press.   
Brea, J.L. (2010). Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film, e-imagen. Madrid: Ediciones Akal.  
Bustamante, D. y Forero, J. (2015). Violencia. Colombia, México: Congo Films, Burning Blue SAS, Blond Indian Films, Interior XIII.  
Bustamante, D., Ruiz, O., Polanco, G., De Seille, G. y Ruiz, O. (2010). El vuelco del cangrejo. Colombia, Francia: Arizona Productions, Contravía Films, Diana Bustamante, Burning Blue.  
Butler, J. (2002). Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós.   
Butler, J. (2010). Marcos de guerra. México: Paidós.   
Calle, G., Trujillo, A. y Gaviria, V. (1990). Rodrigo D: No futuro. Colombia: Compañía de Fomento cinematográfico.  
Canclini, N. (2004). Mercados que globalizan: el cine latinoamericano como minoría. En: Canclini, Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de interculturalidad (pp. 195-207). Barcelona, España: Editorial Gedisa.  
Canclini, N. (2005, 27 julio). Cultura y comercio: desafíos de la globalización para el espacio audiovisual latinoamericano. The Communication Initiative Network. The Communication Initiative Network. https://www.comminit.com/content/cultura-y-comercio-desaf%C3%ADos-de-la-globalizaci%C3%B3n-para-el-espacio-audiovisual-latinoameric  
Canclini, N. (abril de 2021 de 2005). Cultura y comercio: desafíos de la globalización para el espacio audiovisual latinoamericano. Obtenido de El espacio audiovisual latinoamericano: http://www.rnw.nl/espanol/article/globalizai%C3%B3n-y-el-espacio- audiovisual-latinoamericano  
Cardona, A., Vives, C., Reneses, L., Mendoza, M. y Osorio, J. (1991). Confesión a Laura. Colombia: Mélies Producciones, Icaic, TVE.  
Castañeda, L. (2011). Agentes del sector cinematográfico y la diversidad cultural en Colombia. Comunicación y sociedad, No. 15, pp. 143-168.   
Castañeda, L. L. (s.f.). The post- Neoliberal Colombian Film Policy. Revista de Estudios Colombianos, No. 33 y 34, pp. 27-46. Recuperado de: https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2033-34/Art%C3%ADculos/6.REC\_33-34\_LilianaCastaneda.pdf  
Cavalcanti, M. y Núñez, F. Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método fílmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Cine Documental, 10, 27-44. Recuperado de: http://revista.cinedocumental.com.ar/pensar-el-documental-en-latinoamerica-el-singular-metodo-filmico-de-marta-rodriguez-y-jorge-silva/  
Congreso de la República de Colombia. (2 de julio de 2003). Por la cual se dictan normas para la actividad de cinematográfica en Colombia. [Ley 814 de 2003]. Recuperado de: https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=8796   
Congreso de la República de Colombia. (7 de agosto de 1997). Por la cual se desarrollan los Artículos 70, 71 y 72 y demás Artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias. [Ley 397 de 1997]. Recuperado de: https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=337  
Constitución Política de Colombia. [Const.]. (1991) Artículo 70. [Título II]. 2da Ed. Nika.  
Cristancho, J.G. (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  
Daly, J. y Stone, O. (1986). Platoon. Estados Unidos: Hemdale, Cinema 86.  
Deleuze, G. & Guattari, F. (1974). El Antiedipo, capitalismo y esquizofrenia. Barcelona: Barral Editores.  
Deleuze, G. (2012). ¿Qué es el acto de creación? Fermentario, No. 6, pp. 1-16.  
Deleuze, G. (2014). El poder: curso sobre Foucault II. Buenos Aires: Editorial Cactus.   
Durán, F. y Rúgeles, J. (2015). Alias María. Argentina, Colombia, Francia: Rhayuela cine S. A., Axon Films, Sudestada cine SRL.   
Echeverri, H. y Luzardo, J. (1964). El río de las Tumbas. Colombia: Cine Colombia.  
Faure, B. y Lanzmann, C. (1985). Shoah. Francia: Lez Films Aleph.  
Feitshans, B. y Kotcheff, T. (1982). Rambo. Estados Unidos: Lionsgate, The Weinstein Company.  
Feld, C. S. y Stites, J. (2009). Imágenes y Memoria: Apuntes para una exploración. En C. S. Feld y J. Stites. El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente (pp. 25-42). Buenos Aires: Paidós.  
Foglia, G. (2018). Confrontar lo indecible en el cine documental argentino y brasileño. Los casos de Urondo y Herzog. Caracol, São Paulo, 15, 309-340.  
Foucault, M. (1991). Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber. México: Siglo Veintiuno Editores.   
Foucault, M. (2003). Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.   
Foucault, M. (2003). Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.   
Foucault, M. (2008). Tecnologías del yo y otros textos afines. Buenos Aires: Paidós.  
Foucault, M. (2009). Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión. México: Siglo Veintiuno Editores.  
Foucault, M. (2011). Los anormales. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.   
Foucault, M. (2012). Nacimiento de la biopolítica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.   
Foucault, M. (2013). Acerca de la genealogía de la ética. Un panorama del trabajo en curso. Entrevista con Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow. En: La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto. Edgardo Castro (Ed.), pp. 123-158. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.   
Fraser, N. (2015). Fortunas del feminismo. Del capitalismo gestionado por el Estado a la crisis neoliberal. Madrid: Traficantes de sueños.  
Fraser, N., Butler, J. (2000). ¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era “postsocialista”. En: N. Fraser ¿Redistribución o Reconocimiento? Un debate entre marxismo y feminismo (pp. 23-66). Madrid: Traficantes de sueños.  
Friedlander, S. (2007). En torno a los límites de la representación. El Nazismo y la solución final. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.  
Gallego, C., Pors, K. y Gallego, C., Guerra, C. (2018). Pájaros de verano. Colombia, México, Francia, Dinamarca: Blond Indian Films, Ciudad Lunar Producciones, Pimienta films, Snowglobe films, Films Boutique, Bord Cadre Films.  
García Villalba, C. (2020). Los videos del pueblo indígena Nasa: una expresión de contrapúblicos subalternos. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito, Ecudador.  
Gendler, M. (2018). Gubernamentalidad algorítmica, redes sociales y neutralidad de la red. Una relación necesaria. En: AVATARES de la comunicación y la cultura, No. 15, pp. 1-20.  
Giaccaglia, M.; Méndez, M.; Ramírez, A.; Santa María, S.; Cabrera, P.; Barzola, P. y Maldonado, M. (2009). Sujeto y modos de subjetivación. Ciencia, Docencia y Tecnología, No. 38, Año XX, pp. 115-147.  
Gibson, M. y Gibson, M. (1995). Braveheart. Estados Unidos: Icon Productions.  
Gramsci, A. (1980). El Risorgimento. México: Juan Pablos Editor.   
Guattari, F.; Rolnik, S. (2006). Micropolítica. Cartografías del deseo. Madrid: Traficante de sueños.  
Hall, S. (2008). Richard Hoggart, The Uses of Literacy and The Cultural Turn. En: Richard Hoggart and Cultural Studies S. Owen, editor. New York: Palgrave: 20-32.  
Hall, S. (2010). “Notas de Marx sobre el método: una “lectura” de la Introducción de 1857”. En: Stuart Hall. Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, Víctor Vich, eds.: 95-131. Popayán: Envión Editores. Instituto Pensar. Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos. Universidad Andina Simón Bolívar.  
Hall, S. y Mellino, M. (2007). La cultura y el poder. Conversaciones sobre los cultural studies. Buenos Aires: Amorrortu Editores.   
Harvey, D. (1998). La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Buenos Aires: Amorrortu Editores.   
Harvey, D. (2007). Breve historia del Neoliberalismo. Madrid: Ediciones Akal.   
Harvey, D. (2020). Razones para ser anticapitalista. Buenos Aires: CLACSO.   
Herrera, M. & Pertuz, C. (2016). Cuento para no olvidar. Aportes a la cátedra de la paz desde el estudio de la violencia política y la narrativa testimonial. En: Ortega Valencia, P. (ed.), Bitácora para la cátedra de la paz (pp. 187-218). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.  
Herrmann, B. y Gallenberger, F. (2015) Colonia dignidad. Chile: Iris Productions, Majestic Filmproduktion, Rat Pack Filmproduktion.  
Higuita González, A.M. (2013). El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978. Historia y Sociedad, 25, 107-135.  
Higuita González, A.M. (2016). Representaciones del territorio en el cine colombiano de ficción, 2011-2012: análisis visual de las películas Los colores de la montaña y La Playa D.C. (Tesis de maestría). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.  
Hoggart, Richard. (1990). La cultura obrera en la sociedad de masas. México: Grijalbo.   
Huyssen, A. (2002). En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización. México: Fondo de Cultura Económica.  
Huyssen, A. (2009). Medios y memoria. En C. S. Feld, El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente (pp. 13-24). Buenos Aires: Paidós.  
Iriarte, P. y Miranda, W. (2011). Los usos del audiovisual en el Caribe colombiano. Relato desde las organizaciones, los realizadores y los colectivos. Bogotá: Ministerio de Cultura, Observatorio del Caribe colombiano.  
Jiménez, L. A. (2018). Forma e ideología en el cine colombiano (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.  
Landes, A. y Aljure, F., Landes, A. (2011). Porfirio. Colombia, España, Argentina, Uruguay, Francia: Franja Nomo, Carmelita Films, Campo Cine, Control Z Films, Atopic.  
Landes, A. y Landes, A. (2019). Monos. Colombia, Argentina, Holanda Alemania, Uruguay, Dinamarca, Suecia, Suiza: Stela Cine, Campo Cine, Lemming Film, Mutante Cine, Pandora Film, Snowglobe Film, Film i Vast, Bord Cadre Films, Counter Narrative Films.  
Langner, P., Lewis, R. y Lumet, S. (1964). El prestamista. Estados Unidos: Landau Company.   
Laval, C; Dardot, P. (2013). La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal. Barcelona: Editorial Gedisa.  
Lenouvel, T., Mecchi, L., García, D. y Seigner, B. (2018). Los silencios. Colombia, Brasil, Francia: Miríade Filmes, Enquadramento Produções, Ciné-Sud Promotion , Día Fragma Fábrica de Películas SAS.  
Londoño Osorio, N., Roig Vila, R., Betancur Giraldo, H. y Saldarriaga, J.F. (2021). Reflexiones sobre el cine y el conflicto armado: un análisis de contenido para debatir en las aulas de clase. Revista Kaminu, 1, 17-28  
López, A.M. (2010). Agarrando Pueblo: el doble discurso del documental latinoamericano. El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, 2. Recuperado de http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/18/18  
López, M., Belmonte, J. y López, M. (1962). El hermano caín. Colombia: Producciones Nemqueteba.  
Luna, M. (2013). Los viajes transnacionales del cine colombiano. Archivos de la Filmoteca, 71, 69-82.  
Martin, M. (2002). El lenguaje del cine. Barcelona: Editorial Gedisa.  
Marx. K. (2014). El capital. Crítica de la economía política. México: Fondo de Cultura Económica.   
Mato, D. (2001). Definiciones en transición. Canclini, N. Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización (pp. 57-67). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.  
McSherry, J. P. (2009). Los estados depredadores: la operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina. Uruguay: Editorial Banda Oriental.   
Mellino, M. (2018). “Apuntes sobre el método de Stuart Hall. Althusser, Gramsci y la cuestión de la raza”. Revista de Estudios Sociales 64: 89-105. doi.org/10.7440/res64.2018.07   
Mirzoeff, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós.  
Moncayo, M. (2003). La realidad neoliberal. En: D. Restrepo. (Ed.), La falacia neoliberal. Crítica y alternativas (pp. 11-13). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.   
Mora, P. (2015). Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia. Bogotá: Cinemateca Distrital, Idartes.  
Müller, C., Ariño, M. (2019). Netflix ¿utopía del usuario?. Unidad Sociológica, No. (13-14), pp. 23-30. Recuperado de: http://unidadsociologica.com.ar/UnidadSociologica13142.pdf  
Múnera, L. (2003). Estado, política y democracia en el neoliberalismo. En: D. Restrepo. (Ed.), La falacia neoliberal. Crítica y alternativas (pp. 43-61). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.   
Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós.  
Ochoa, C. y Triana, R. (2006). Soñar no cuesta nada. Colombia: CMO Producciones.   
Olaya Gualteros, V., & Urrego Salas, A. F. (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. https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.etsl  
Olaya, D. (2020). Las imágenes de las víctimas del conflicto armado en la revista Semana: políticas, significados culturales y visibilización. Palabra Clave. No. V 23 No1. Recuperado de: https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/9713  
Osorio, J. y Guerra, C. (2004). La sombra del caminante. Colombia: Ciudad Lunar Producciones, Proyecto Tucán.  
Osorio, O. (2018). Las muertes del cine colombiano. Medellín: Universidad de Antioquia.  
Ospina, L. y Ospina, L. (1982). Pura Sangre. Colombia: Producciones Luis Ospina, Rodrigo Castaño, Compañía de Fomento Cinematográfico.   
Ospina, L. y Ospina, L. (2008). Un tigre de papel. Colombia: Congo Films.  
Ospina, L., Mayolo, C. y Ospina, L., Mayolo, C. (1971). ¡Oiga Vea!. Colombia: Ciudad solar.   
Ospina, L., Mayolo, C. y Ospina, L., Mayolo, C. (1978). Agarrando pueblo. Colombia: Satuple.   
Pérez La Rotta, G. (2013). Cine colombiano: estética, modernidad y cultura. Popayán: Universidad del Cauca.  
Pineda Moncada, G. (2013). La codificación de una ideología de disidencia en el cine político marginal colombiano (1966-1976). Nexus. Comunicación, 14, 250-269.  
Pineda Moncada, G. (2015). Entre la verdad y la ilusión: el paradigma de la objetividad en el cine político marginal de los años sesenta y setenta en Colombia. Calle 14, 11(18), 63-75.  
Polanco Uribe, G. y Aguilera Toro, C. (2011a). Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano. Santiago de Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.  
Polanco, G., Ruiz, O. y Vega, W. (2012). La sirga. Colombia, México, Francia: Contravía Films SAS.   
Proimágenes Colombia. (2021, 4 junio). Proimágenes Colombia. https://www.proimagenescolombia.com/index.php  
Quílez Esteve. L. (2013). De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas. Olivar, 14(20).  
Ramírez, D. y Mota, L. (2018). Matar a Jesús. Colombia, Argentina: AZ Films, 64-A Films.  
Restrepo, D. (2003). De la falacia neoliberal a la nueva política. En: D. Restrepo (Ed.), La falacia neoliberal. Crítica y alternativas (pp. 17-40). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.  
Restrepo, D. (Ed.). (2003). La falacia neoliberal. Crítica y alternativas. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.   
Richard, N. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En: Simón Marchán (Comp.), Real/Virtual en la estética y las teorías de las artes (pp. 115-126). Paidós.  
Ricoeur, P. (2013). Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico. México: Siglo Veintiuno Editores.   
Rincón, M., Hleap, A. y Campo, O. (2008). Yo soy otro. Colombia: Enic Producciones, Jaguar Films, EFE – X.   
Rodríguez de Silva, M. y Gómez, P.P. (2017). Marta Rodríguez, descolonizando la representación documental latinoamericana. Estudios artísticos: revista de investigación creadora, 2(3).   
Rodríguez, M. y Rodríguez, M., Silva, J. (1982). Nuestra voz de tierra, memoria y futuro. Colombia: ICAIC, Rodríguez-Silva.   
Rodríguez, M., Silva, J. y Rodríguez, M., Silva, J. (1972). Chircales. Colombia: Fundación Cine Documental.   
Rodríguez, M., Silva, J. y Rodríguez, M., Silva, J. (1976). Campesinos. Colombia: Fundación Cine Documental.   
Rose, N. (1997). El gobierno en las democracias liberales avanzadas: del liberalismo al neoliberalismo. Revista Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura, No. 29, pp. 25-40. ISSN 0214-2686.   
Rose, N., O’Malley, P., Valverde, M. (2012). Gubernamentalidad. Astrolabio Nueva Época, No. 8, pp. 113-152. Recuperado de: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/2042/1037   
Ruíz Moreno, S.L. (2007). Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos. Palabra clave, 2(10), 47-59.   
Ruíz Moreno, S.L. y Rivera Betancur, J. (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. Revista Latina de Comunicación Social, 65, 503-515.   
Ruiz, O., Lozano, S., Polanco, G., Osorio, A. y Lozano, S., Osorio, A. (2016). Siembra. Colombia, Alemania: Bárbara Films, Contravía Films, Autentika films.   
Sánchez, J. y Triana, J. (1996). Edipo alcalde. Colombia: Caracol Televisión, Producciones Amaranta, Instituto Meicano de Cinematografía, Tabasco Films, Estudios Churubusco Azteca, Sogetel, Fundación del nuevo cine latinoamericano, Fonds Sud, Ministere Des Affaires Etrangeres, Ministere de la Culture, Centre National de la Cinematographie, Albares Productions, Mima Fleurent.   
Silva Rodríguez, M. (2017). Esbozo sobre el conflicto armado en el cine colombiano. Cinémas d’Amérique latine, 25, 78-99. Doi: 10.4000/cinelatino.3928   
Skar, S. (2007). El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: Rosario Tijeras y María llena eres de gracia. Alpha, 25, 115-131.   
Spivak, Gayatri Chakravarty. (2003). “¿Puede hablar el subalterno?”. Revista Colombiana de Antropología. (39): 297-364. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v39/v39a10.pdf   
Stone, O., Kitman, A. y Stone, O. (1991). JFK. Estados Unidos, Francia: Warner Bros, Regency Enterprises , Le Studio Canal, Alcor Films, Camelot.   
Suárez, J. (2009). Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura. Cali: Universidad del Valle.   
Szurmuk, M. y Mckee Irwin, R. (Coord.). (2009). Diccionario de estudios culturales latinoamericanos. México: Siglo Veintiuno Editores.   
Tafur Villarreal, J.A. (2013). Versiones, subversiones y representaciones de lo nacional en el cine colombiano. Desbordes Revista de Investigaciones de la Escuela de Ciencias Sociales, (4), 11-19. Doi: 10.22490/25394150.1255   
Tamayo, J. y Arbeláez, C. (2011). Los colores de la montaña. Colombia: El Bus Producciones.   
Thompson, E. (2012). La formación histórica de la clase obrera en Inglaterra: 1780-1832. España: Capitán Swing.   
Triana, J., Ochoa, C. y Triana, J. (2002). Bolívar soy yo. Colombia: CMO Producciones.   
Urrego Salas, A.F. (2020). Formación de la mirada y configuraciones de cultura política en procesos de comunicación audiovisual comunitaria. (Tesis de maestría). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.   
Ventura, J. y Durán, C. (1977). Gamín. Colombia, Francia: Institut national de l’audiovisuel.   
Ventura, J. y Durán, C. (2000). La toma de la embajada. Colombia, México, Venezuela: Producciones Ciro Durán, Cineproducciones Internacionales, Cinemateam.   
Villegas, A. y Alarcón, S. (2017). Historia del cine colombiano 1974-2015. Historelo. Revista de historia regional y local, 18(9), 346-381..

(Puntaje máximo en la evaluación 20 puntos de 100)

***MÓDULO IV***

**METODOLOGÍA**

Como se enunció en el marco teórico, el proyecto de investigación se edifica desde la perspectiva de los estudios visuales. En términos metodológicos, ello nos direcciona a un enfoque histórico-hermenéutico que permita hacer un análisis complejo de los productos audiovisuales que componen el corpus de estudio. En este sentido, se acoge, principalmente, la propuesta de Josep Català (2005, 2008), quien define las imágenes como lugares complejos en los que converge lo real, lo simbólico, lo imaginario y lo ideológico. Por lo anterior, las imágenes componen constelaciones de significado (Català, 2008), que van más allá de una estructura semiológica, pues están inmersas en prácticas culturales específicas, así como en regímenes visuales y discursivos de época. En consecuencia, analizaremos las películas, en tanto imágenes, desde la complejidad, es decir, desde una mirada antirreduccionista que dé cuenta de las hibridaciones o el entramado de relaciones que estas puedan tener (Català, 2005).  
  
Se trata de comprender las múltiples relaciones que existen para que la imagen emerja, sea visible en una época y tenga un uso determinado. En otras palabras, estudiar las relaciones de producción de la imagen y cómo estas proponen un ordenamiento social, transforman paradigmas y forman a los sujetos. Así, con la perspectiva de los estudios visuales, emprendemos un ejercicio de traducir las diferentes capas de significación de las imágenes al lenguaje oral y textual, no porque estas no puedan expresarse por sí mismas, sino para trasladarlas del campo de la experiencia estética al campo discursivo de las ciencias sociales, para hacerlas hablar (Català, 2008). Cabe aclarar, no se busca imponer a las imágenes un lenguaje que les sea ajeno, sino tratar de explicarlas desde el ámbito de la teoría.  
  
Ahora bien, al proponer una investigación sobre las formas de comprender el pasado a través del cine, se establece un diálogo entre los estudios visuales y los estudios sobre la memoria, particularmente, desde el enfoque de la historia del tiempo presente. Dicho enfoque se encauza en los modos de significación del pasado en la actualidad, esto es, en cómo se construyen versiones sobre lo ya acontecido desde la experiencia presente en diferentes dispositivos culturales, entre ellos las películas (Allier, 2010; Braudel, 1990; Fazio, 2010). En este punto es pertinente decir que, si bien el cine es una ventana que nos permite ver hacia la memoria y que nos ayuda a darle sentido a nuestro pasado común (Feld y Sites, 2009), es menester tener presente que los audiovisuales solo otorgan una visualidad particular sobre el pasado, una versión posible. De modo que aquello que nos muestran los filmes son significaciones que entran en disputas por la memoria, en apuestas por comprender lo acontecido. Los realizadores seleccionan qué mostrar y qué ocultar. Esa selección implica una enmarcación, una interpretación implícita sobre el pasado que contiene un posicionamiento ético-político al respecto (Butler, 2010) y que además tiene un punto de vista sobre unos discursos hegemónicos, sea para confrontarlos o para fortalecerlos. Por todo lo anterior, el análisis tiene en cuenta cómo la narrativa propia de una película se articula con unas perspectivas ideológicas y ético-políticas, así como con las características de las ecologías en las que emergen. Esto quiere decir que es fundamental atender tanto a los circuitos de producción y circulación de las películas, como a los contextos histórico-culturales en los cuales se producen.  
  
Entonces, comprendemos los filmes como construcciones que “involucran actores y agentes, reglas y lógicas propias, contextos sociales y culturales precisos, soportes concretos, elecciones y estrategias” (Feld y Stites, 2009, p. 31). Para atender a estas características, Català (2008) propone centrar la mirada en diversas capas de la imagen compuestas por mecanismos sociales, subjetivos, estéticos, antropológicos, etc.; dichas capas se categorizan principalmente en tres: 1) descriptiva, 2) ecológica y 3) interpretativa. Las diferentes capas no se entienden como un orden jerárquico, pues una no es más importante que la otra, ya que todas coexisten y se coaccionan. Es necesario analizarlas en red, en su complejidad. Estas capas son, en términos de Català, elementos respecto a los cuales podemos interrogar las imágenes. Este punto de vista metodológico que nos propone el autor en mención no versa sobre una clasificación de imágenes o de solo un análisis de signos visuales, lo que nos plantea son preguntas, formas de interrogar la imagen para descubrir cómo esta forma nuestra mirada. A continuación, se expondrá la manera en que se caracteriza cada una de esas capas y cómo orientarían nuestro estudio desde unas preguntas.  
  
1. Descripción de la película  
  
En la capa descriptiva de películas nos proponemos preguntar: ¿de qué están compuestas las producciones audiovisuales? Ello nos lleva a identificar:  
  
a. Aspectos técnicos de producción y de difusión de la película: duración, año y lugar de lanzamiento; quién dirige y quién produce; premios, reconocimientos, etc. Se propone esta pequeña ficha:  
  
Título:   
Año de lanzamiento:  
Duración:  
Enlace de acceso (si lo tiene):  
Lugares y momentos de circulación (especificar festivales, premios y demás información relacionada):  
  
b. La estructura narrativa. En este punto hay que identificar la estructura de guion que propone la película, es decir, cómo organiza la historia, lo que incluye el reconocimiento de sus personajes, así como de los lugares y momentos históricos a los que refiere. Se propone guiarse por las siguientes preguntas:  
- ¿Qué actos o momentos se pueden identificar en la película?, ¿hay un inicio, un nudo y un desenlace?, ¿hay otro tipo de estructura?  
- ¿Qué personajes se reconocen en la película?, ¿narrativamente qué función tienen?  
- ¿Temporalmente cómo se estructura la película?, ¿se narra desde el presente?, ¿cómo se refiere al pasado, con qué elementos (imágenes de archivo, actuaciones, flashbacks, testimonios?, ¿qué momentos históricos se tratan y cómo se visualizan?  
- ¿Desde qué lugares se narra la película?, ¿qué tipo de espacialidades constituye?, ¿qué sitios geográficos son visualizados y que papel juegan en la narrativa?  
- ¿Qué elementos narrativos se usan y para qué? (tipos de enfoque, planos, sonoridades, voces en off etc.)  
c. Las funcionalidades de las películas. En esta perspectiva, Catalá (2008) sugiere cuatro que son recurrentes:   
  
- Función informativa. La imagen señala o reproduce la existencia de algo, nos lo muestra. Esta función responde a preguntas como, ¿está describiendo algo?, ¿su función es constatar la presencia de algo?  
- Función comunicativa. Establece una relación directa con el espectador, quiere influir en él e intervenir en sus acciones inmediatas. Responde a preguntas como, ¿qué pretende comunicar la imagen independiente de sus otras funciones (informativa, emocional, etc.)?, ¿qué intención de intervenir sobre el espectador se puede identificar?  
- Función reflexiva. Se comprenden como aquellas imágenes que son confeccionadas para pensar mediante las mismas, es decir, ellas permiten explorar formas reflexivas, son “imágenes sintomáticas de un pensamiento” (Catalá, 2008, p. 35). Preguntarse por dichas imágenes significa acercarse a la manera en que las imágenes materializan una reflexión.  
- Función emocional. La imagen constituye la comprensión de los fenómenos a través de lo emocional, lo que contiene un posicionamiento ético (Català, 2008). Identificar dicha funcionalidad significa acercarse a las imágenes desde preguntas en relación con, ¿las imágenes señalan acontecimientos a través de la emoción?, ¿qué tipo de emociones refieren ciertos hechos, sujetos, tiempos, etc.?, ¿cómo a través de las imágenes se relacionan emociones con ciertos acontecimientos en tanto estrategias de comprensión?   
  
2. Ecología de la película  
  
En la capa ecológica de las imágenes aparece como pregunta orientadora: ¿de qué se nutren las imágenes? Catalá (2008) se refiere al término de ecología para describir la imagen en un entramado móvil y cambiante que establece redes de relaciones, por lo que no se puede reducir el análisis a una señal que va de emisor a receptor como si no hubiese nada más que intervenga en el proceso comunicativo. Para el autor, en las imágenes también se manifiestan síntomas de la cultura que propician unos u otros significados visuales. En consecuencia, planteamos tres aspectos centrales para indagar sobre ese entramado cultural-político que es la ecología visual de una película:  
  
a. La producción y la circulación, ya no solo en términos descriptivos, sino identificando las relaciones sociales y políticas que allí se establecen. Para ello se propone hacer entrevistas semiestructuradas con los/as realizadores/as sobre el proceso de creación y distribución de cada filme; además, con ello también se examinarán los festivales y las plataformas digitales en las que circularon las películas (sus características, criterios de selección, lugares de alcance, etc.); así mismo, servirán de soporte críticas y reseñas que se hayan hecho sobre ellas.  
b. Discursos de época. Aquí es necesario analizar cómo las películas se relacionan, se ven incididas y/o apropian unos discursos históricos y culturales de época. En este aspecto, las formas de narrar son relevantes, nos muestran una manera de constituir unas discursividades y de situarse dentro de unas tradiciones cinematográficas y narrativas, allí se ven las irrupciones y aquello que se mantiene. Los discursos de época refieren a los regímenes escópicos y discursivos que coaccionan las formas de hacer cine: ¿cómo aquello que se muestra se vincula con unos modos de pensar (y de mostrar) propios de un contexto? Se proponen algunas preguntas guía:  
• ¿Con qué formas de narrar, y particularmente de narrar la violencia, se relaciona la película?  
• ¿Cómo aquello que se muestra se vincula con unos modos de pensar (y de mostrar) propios de un contexto?  
• ¿Cómo se han narrado los eventos históricos tratados en el documental en otros productos culturales (periódicos, películas, noticieros, etc.)?  
c. Expresiones de la memoria. Es necesario analizar las relaciones entre algunas de las referencias al pasado violento realizadas desde diferentes actores sociales o campos disciplinares como la historia y cómo dichos acontecimientos se significan en cada película, cuáles son esos significados sobre el pasado que allí se constituyen y cómo entran en disputa en la arena de lo público. ¿Qué tipo de análisis sobre los acontecimientos propone el documental?, ¿podría relacionarse con algún paradigma epistemológico? (historia del tiempo presente, etnografía, historia cultural, etc.).  
d. La mirada. Es importante analizar el punto de vista desde el cual se realiza la película y desde dónde se pone a ver al espectador, desde qué perspectiva le permite mirar al pasado. Para ello nos preguntamos: ¿qué tipo de mirada constituye el documental y desde donde pone a ver al espectador? ¿qué tipo de relación propone el documental con el espectador?, ¿desde dónde le propone conocer el pasado?, ¿qué tipo de interacción se plantea entre el espectador y las imágenes?  
• En relación con estos interrogantes se propone como guía los tipos de mirada del cine documental que conceptualiza Nichols (1997), aunque pueden surgir otros en el análisis:  
• La mirada accidental. Cuando la cámara está en el momento justo de un acontecimiento y suele reiterarse la imagen a partir del zoom o la cámara lenta, que enuncia una ética de la curiosidad y la necesidad de entender lo ocurrido. Suele expresar el sentido de vulnerabilidad y desde el punto de vista de Nichols la mirada accidental dista poco de la curiosidad mórbida.   
• La mirada impotente. Registra hechos dejando ver que el realizador no puede intervenir en ellos, expresando indefensión y súplica. Aquí la indefensión se evidencia estilísticamente; la ética que se demuestra es la de la solidaridad, pero al mismo tiempo la de la pasividad involuntaria.  
• La mirada en peligro. Enuncia un riesgo personal, en ella se registran hechos violentos, pero que, en la medida en que se corre el riesgo, el realizador queda absuelto de buscar con la cámara la muerte de otros; esta modalidad expresa una ética del valor, en donde el olvidar la seguridad de camarógrafo lo autoriza a arriesgarse.   
• La mirada de intervención. En donde la cámara se implica en una visión, interviniendo a favor de algo que está en riesgo, el realizador entonces se implica en las problemáticas de los sujetos representados, la cámara está en la mirada de quien filma involucrando el cuerpo del realizador, acá los actores sociales instauran un diálogo de la línea de visión de la cámara, estableciendo afinidad, compromiso y solidaridad; la ética de esta modalidad subraya una responsabilidad que intenta responder directamente a la amenaza que sufren los actores, o bien se pone del lado de la muerte legitimándola.   
• La mirada compasiva. Se registra una respuesta subjetiva con respecto a la problemática que se enuncia buscando algún efecto, acá como en la mirada de intervención, se resalta el agente humano que se encuentra detrás de la cámara, pero en este caso no se han podido evitar los hechos violentos por medio de la intervención, esta modalidad se relaciona con la mirada impotente en la medida en que hay algo inevitable que refiere a la indefensión, pero se separa de ella porque demuestra un vínculo afectivo y propone un juego entre cámara y sujetos que sobrepasa la responsabilidad profesional. La ética de esta mirada es la responsabilidad a través de la empatía.   
  
3. Interpretación de la película  
  
La capa interpretativa de la imagen nos lleva a preguntarnos por las intenciones de los audiovisuales y por cómo puede interpelar a los sujetos. Se trata de la pregunta ¿a dónde va la imagen? ¿qué quieren las imágenes? (Català, 2008). Como hemos enunciado en apartados anteriores, la formación del sujeto está relacionada con las interpelaciones que nos hacen transformar o reafirmar nuestras prácticas y comprensiones sobre el mundo. En este sentido, la capa interpretativa nos permite pensar en esas potencias de interpelación que tienen las imágenes, su dimensión formativa. De esta manera, nos sirven preguntas tales como: ¿a qué posicionamientos éticos y políticos nos invita la película?, ¿a qué tipo de acciones invita al espectador?, ¿cómo se vincula con él?, ¿qué marcos de visibilidad se identifican y con qué herramientas técnicas (enfoques, encuadres, sonoridades, etc.)? Para ello, es necesario establecer relaciones con los aspectos descriptivos y ecológicos, que nos permiten inferir cómo las películas pueden afectar a un sujeto situado en ese entramado de relaciones que se teje con todos estos elementos. En este sentido, se proponen las siguientes preguntas orientadoras  
- ¿Qué relaciones se pueden establecer entre los diferentes elementos de la película (la narrativa, la mirada que propone, su perspectiva epistemológica, etc.)?  
- ¿A qué posicionamientos éticos y políticos nos invita la película?  
- ¿A qué tipo de acciones invita al espectador?  
- ¿Qué posibilidades de apropiación en el presente del espectador podría tener la película?  
  
El análisis complejo, entonces, interrogaría a las imágenes a través de estas capas, lo cual ayudaría a ese proceso de hacerlas hablar, por lo que, al examinar una a una de las capas, es necesario pensar cómo se tejen entre ellas, no solo asumirlas por separado sino indagar cómo hay una red que las relaciona y que constituye el ser de la imagen. Así las cosas, a la luz de lo expuesto y con base en el tiempo de ejecución del proyecto (12 meses) se llevarán a cabo las diferentes actividades en tres etapas:  
  
1. Etapa de recopilación de información: En esta etapa se recopilará la información necesaria para el estudio de la circulación nacional e internacional de los elementos seleccionados: documentos sobre las películas, datos de circulación y de producción, etc., además, se reunirán datos sobre los festivales y los algoritmos de las plataformas digitales en donde circulan las películas. Asimismo, se analizaran diferentes obras que versan sobre los estudios audiovisuales. En esta etapa también se harán las entrevistas a los/as realizadores/as, con el apoyo de monitores y coinvestigadores, se sistematizará esta información previo al análisis de las películas.  
2. Etapa de análisis: En esta etapa se centrará la atención en analizar las películas seleccionadas con base en el marco teórico y la información sistematizada en la primera etapa. Para ello servirán de guías las preguntas propuestas en las diferentes capas de las películas expuestas anteriormente.  
3. Etapa de síntesis: En esta etapa se procederá a cruzar la información obtenida para relacionar los documentales entre sí con la información sistematizada, luego, escribir los informes y artículos correspondientes. Se pretende en este punto tener una visión más general que lleve a postular avances teóricos sólidos.   
  
Los resultados parciales o finales de las actividades serán paulatinamente socializados en eventos académicos internacionales o nacionales donde los investigadores participarán como ponentes..

(Puntaje máximo en la evaluación 20 puntos de 100)

***MÓDULO V***

**COMPROMISOS DE APROPIACIÓN SOCIAL DEL CONOCIMIENTO**

La apropiación social del conocimiento se construye desde procesos de comprensión e interacción a partir de la participación activa de los diversos grupos y actores sociales que generan conocimiento. Esta apropiación no supone una recepción pasiva, sino que involucra una dinámica interpretativa, de intercambio de saberes y el desarrollo de unas prácticas reflexivas y críticas frente al conocimiento producido; por tanto conlleva traducción y articulación entre marcos de referencia de los grupos participantes, así como procesos de formación en investigación.  
  
En este apartado, se incluirán los diferentes productos con los cuales el o los grupos proponentes se comprometen, teniendo en cuenta las especificaciones de la convocatoria. Se espera que en ellas se contemplen tanto estrategias para el fortalecimiento de la socialización y la divulgación, como el diálogo de saberes, la formación en investigación y otras iniciativas para la apropiación social del conocimiento con pares académicos, con comunidades y grupos sociales, algunas de las cuales pueden involucrar la circulación de saberes en nuevos formatos y uso de nuevas tecnologías. Igualmente, se contempla en este apartado, la integración de los resultados con propuestas de proyección social e incidencia en políticas públicas en el campo objeto de investigación.  
  
1. Formación de investigadores   
Para el grupo de investigación, la formación en investigación a llevar a cabo con los monitores que participen en el trabajo de investigación, tiene relación con la generación de experiencias que posibiliten la reflexión sobre los modos de ver y comprender los fenómenos sociales. En este sentido, dichos procesos deben dirigir a la comprensión de las formas en que se construye conocimiento y su relación con la interpretación de los fenómenos sociales, así́ como a su transformación. Desde esta perspectiva son objetivos de la formación en investigación: a. coadyuvar en la construcción de maneras de ver la realidad a partir de delimitaciones temporales centradas en planteamientos problemáticos, desde perspectivas éticas y políticas; b. apropiar estructuras teóricas coherentes con las características de los fenómenos sociales estudiados; c. contribuir en el fortalecimiento de las capacidades de observación y comprensión de las variadas relaciones en las que están inmiscuidos los objetos de estudio y los problemas sociales desde una perspectiva histórica y; d. proyectar la edificación de constructos metodológicos pertinentes con los objetos de estudio.   
Es oportuno decir que los objetivos antes enumerados no se logran a través de espacios de corta duración, ni que los mismos tienen un límite o meta final. Estos, en cambio, deben ser comprendidos como premisas que deben guiar la investigación misma como los procesos de formación. También es necesario enunciar que los procesos de formación no dependen tan solo de las estrategias y habilidades de los formadores, sino que ellos se encuentran ligados a los intereses y trayectos de vida y los procesos de formación de los individuos. No obstante, para este ejercicio de formación de investigadores, ligado a proceso de investigación, se plantea trabajar con los monitores tres ejercicios:   
a. Reflexión sobre el proceso de investigación: Esta estrategia se comprende como el proceso a través del cual se examina, interpreta y analizan los procesos que se vienen llevando a cabo al interior del trabajo de investigación. Lo anterior a través de preguntas como: ¿para qué se investiga?, ¿cuál es el objeto de cierto procedimiento?, ¿qué permite, posibilita o imposibilita cierta construcción epistemológica y metodológica?, ¿cuál es la coherencia y/o pertinencia de los diferentes elementos del proceso investigativo en pro de los procesos de comprensión de los objetos de estudio? Se trata, en últimas, de generar preguntas y comprensiones sobre aquello mismo que se realiza al interior de los procesos de investigación.   
2. Lectura de contexto y delimitación del problema como ejercicio del planteamiento de problemas.   
En todo ejercicio de investigación procede la delimitación del problema, así́ como su contextualización, sin embargo, ello emerge de una perspectiva teórica, ética y política, lo que en la mayoría de los casos sugiere una serie de cuestionamientos epistemológicos. En relación con esta serie de problemas, diversos autores plantean la necesidad de colocarse ante los problemas. Lo anterior emerge de pensar que en muchas ocasiones los planteamientos teóricos preceden y direccionan las formas en que se establecen los problemas y objetos de estudio, haciendo de los mismos el resultado de una postura y no una ubicación y comprensión de los fenómenos desde sus dinámicas y relaciones. Pese a ello, es claro que no hay una mirada pura, ni ingenua, en la construcción de los objetos de estudio, ni en la observación de la realidad. Aun así, es necesario, para los ejercicios de investigación, ubicarlos en sus dinámicas espacio temporales, a través de las cuales se constituyen sus tramas de sentido, haciendo consciente y estando vigilante del lugar desde se observa y construye un objeto de estudio, sin perder la posibilidad de apreciar los problemas en su devenir y transformación, es decir en su complejidad y madeja de relaciones en las cuales se encuentran insertos.   
Esto significa, para los procesos de formación, ayudar a construir la indagación desde perspectivas históricas de los fenómenos, por un lado, por el otro, situar la reflexión y la comprensión de los fenómenos sociales en las interrelaciones que los constituyen, en procura de ubicar sus estructuras y lógicas al interior de espacios y condiciones sociales, culturales y políticas situadas. Por tanto, el proceso de formación busca que los estudiantes e investigadores que participan del trabajo de investigación construyan formas de ver los problemas sociales y los objetos de estudio más allá́ de un pensamiento predicativo.   
3. La construcción teórica y metodológica   
Para el grupo de investigadores que proponen este proyecto, las construcciones teóricas y metodológicas emergen de las características del objeto de estudio. A su vez, se comprende que lo teórico y lo metodológico expresan formas de ver y comprender la realidad. Pese a ello, si se entiende que los objetos de estudio y los problemas sociales son dinámicos, indeterminados e insertos en múltiples relaciones, las construcciones teóricas y metodológicas no pueden ser parametrales. Esto es, las posturas teóricas y metodológicas deben posibilitar un pensamiento relacional, abierto, del cual puedan emerger comprensiones que den cuenta de los trayectos, las metáforas y las transformaciones de los fenómenos sociales.   
Desde esta perspectiva, el proceso de formación en investigación se interesa por evidenciar las relaciones posibles entre lo teórico y lo epistemológico y las dinámicas y transformaciones de los objetos de estudio y los fenómenos sociales a través de ejercicios analíticos de las estructuras de las formas del ver, de la develación de las posiciones del sujeto investigador frente al objeto de investigación.   
Estos elementos se desarrollarán a través de tres herramientas:   
1. Aprender - haciendo: cada uno de los elementos antes planteados se conciben como parte natural de los procesos investigativos. En este sentido, se busca que cada sesión de trabajo tenga implícitos los mismos, de tal modo que la reflexión posibilite el desarrollo mismo del trabajo investigativo. En otras palabras, que el hacer investigativo sea el dispositivo mismo de aprensión de los procesos.   
2. Aprender en relación: se trata, mediante esta estrategia, de que los elementos que hemos dispuesto como centros del desarrollo de la formación y de investigación se pongan en tensión con otras propuestas investigativas, teóricas, epistemológicas y metodológicas cercanas a nuestro objeto de estudio.   
3. Aprender en la creatividad. La reflexión constante sobre los procesos investigación debe llevar a la construcción de propuestas investigativas que tengan en cuenta la delimitación y contextualización de los problemas y objetos de estudio, al tiempo que su relación con posturas teóricas y epistemológicas. De este modo se espera que al final del proceso los estudiantes (monitores de investigación) construyan una propuesta investigativa que exprese y sea el resultado de la reflexión misma sobre el proceso investigativo en el que participaron.   
Las estrategias apuntadas se llevarán a cabo en las reuniones del grupo de trabajo a desarrollarse cada 8 días, las que además se caracterizarán por tener un ejercicio para cada uno de los integrantes del equipo investigador. Se espera que al final del trabajo de investigación los estudiantes realicen un escrito que dé cuenta de sus procesos de formación, así como un documento de reflexión, por parte de los investigadores, en relación con el proceso de formación   
2. Diálogo de saberes   
Esta estrategia de socialización se comprende como la construcción de un espacio en el que se pone en público tanto la lógica misma del trabajo de investigación, como sus hallazgos y propuestas, para su contrastación con otros saberes y disciplinas. Para ello, el grupo de investigación planea organizar un conversatorio, al finalizar el ejercicio investigativo, en el que participen tanto estudiantes y profesores especialistas en el tema objeto de esta investigación.   
3. Divulgación del conocimiento  
Para difundir el conocimiento construido en la investigación aquí́ propuesta, se propone:   
1. Ofrecer un (1) seminario en alguno de los posgrados o pregrados de la Universidad pedagógica Nacional, en la que se dé cuenta de los procesos investigativos implementados y los resultados obtenidos.   
2. Proponer, para su publicación, un artículo en revistas nacionales indexadas   
3. Asistir a un evento de carácter nacional o internacional, en pro de difundir los alcances y desarrollos de la investigación..

(Puntaje máximo en la evaluación 20 puntos de 100)

***MÓDULO VI***

**EJECUCIÓN DEL PROYECTO**

En este módulo se hace visible la coherencia entre objetivos, metas, cronograma (actividades y tiempo) y productos o resultados del proyecto. Se precisan las estrategias formativas que se promoverán como resultado del proyecto: como programas de formación (pregrado y postgrado), formación de monitores, entre otras. De igual manera, se establece la coherencia entre los rubros, los montos del proyecto y los desarrollos de los objetivos del mismo.

(Puntaje máximo en la evaluación 10 puntos de 100)

**A. CRONOGRAMA**

En este punto se debe apreciar la viabilidad de las acciones y procesos, la justa y real relación entre tiempos y acciones.

**Objetivos:** Transcribir los objetivos específicos definidos en el proyecto y en la identificación del tiempo necesario para llevarlos a cabo. Se debe diligenciar con X en los meses correspondientes al desarrollo de cada actividad

**Actividad:** Corresponde a la descripción secuencial de cada una de las acciones que realizará el grupo de investigación. Debe dar cuenta de las actividades prioritarias del proyecto en la vigencia que se programa y se deben asociar a cada uno de los objetivos específicos descritos en el proyecto.

**Responsable:** Es la persona del equipo de trabajo del proyecto a la cual se le asignan actividades puntuales en la ejecución y cumplimiento de los objetivos propuestos por el proyecto.

**FORMATO PARA ELABORACIÓN DEL CRONOGRAMA** (Solo si aplica: si el proyecto tiene una duración de más de 2 periodos académicos por favor elabore un cronograma por cada año, consulte términos de referencia)

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **CRONOGRAMA DEL PROYECTO** | | | | | |
| **Nombre actividad** | **Descripción actividad** | **Objetivo** | **Responsables** | **Fecha inicio** | **Fecha fin** |
| Documentación | Levantar documentos que brinden información sobre las películas objeto de estudio, así como de los circuitos de difusión por lo que han pasado, con el fin de recopilar datos que puedan servir para contextualizar los análisis. | Identificar los modos de producción del cine referido a la violencia política en Colombia | Investigador principal - coinvestigador(es) - monitores, | 2022-01-03 | 2022-04-30 |
| Entrevistas | Hacer entrevistas a realizadores/as de las películas en estudio para conocer su perspectiva respecto a los procesos de creación y difusión de las obras. | Identificar los modos de producción del cine referido a la violencia política en Colombia | Investigador principal - coinvestigador(es), | 2022-04-04 | 2022-05-30 |
| Sistematización | Sistematizar información recopilada en las actividades 1 y 2 del primer objetivo y organizarla de manera tal que pueda ser una fuente de consulta para los respectivos análisis de las películas. | Identificar los modos de producción del cine referido a la violencia política en Colombia | Investigador principal - coinvestigador(es) - monitores, | 2022-04-04 | 2022-06-15 |
| Elaboración de documento | Elaborar documento que dé cuenta del desarrollo del primer objetivo específico de la investigación | Identificar los modos de producción del cine referido a la violencia política en Colombia | Investigador principal - coinvestigador(es), | 2022-11-01 | 2022-11-30 |
| Análisis y discusión | Analizar y discutir la estructura narrativa de las películas en estudio | Reconocer y analizar la complejidad, las características y las estructuras narrativas de las producciones fílmicas seleccionadas | Investigador principal - coinvestigador(es) - monitores, | 2022-05-02 | 2022-09-30 |
| Elaboración de documento | Elaborar documento que dé cuenta del desarrollo del segundo objetivo específico de la investigación | Reconocer y analizar la complejidad, las características y las estructuras narrativas de las producciones fílmicas seleccionadas | Investigador principal - coinvestigador(es), | 2022-10-03 | 2022-11-30 |
| Análisis y discusión | Analizar y discutir los fenómenos de violencia política en las películas seleccionadas | Establecer cómo son tratados los fenómenos acerca de la violencia política a los que refieren las películas seleccionadas | Investigador principal - coinvestigador(es) - monitores, | 2022-05-02 | 2022-09-30 |
| Elaboración de documento | Elaborar documento que dé cuenta del cumplimiento del tercer objetivo específico de la investigación | Establecer cómo son tratados los fenómenos acerca de la violencia política a los que refieren las películas seleccionadas | Coinvestigador(es) - monitores, | 2022-10-03 | 2022-11-30 |
| Elaboración de documento | Elaborar documento que dé cuenta del cumplimiento del cuarto objetivo específico de la investigación | Analizar la manera en que las producciones filmicas seleccionadas hacen manifiestas (o señalan) en su estructura determinados modos de configuración de subjetividades frente al fénomeno de violencia política | Investigador principal - coinvestigador(es), | 2022-10-03 | 2022-11-30 |
| Análisis y discusión | Analizar y discutir sobre las subjetividades de las películas en estudio | Analizar la manera en que las producciones filmicas seleccionadas hacen manifiestas (o señalan) en su estructura determinados modos de configuración de subjetividades frente al fénomeno de violencia política | Investigador principal - coinvestigador(es) - monitores, | 2022-05-02 | 2022-09-30 |
| Análisis y discusión | Analizar y discutir sobre las relaciones entre las películas y los criterios de selección en festivales y plataformas | Examinar las relaciones entre las características de las películas colombianas seleccionadas, referidas a la violencia política, y los criterios de selección de festivales de cine internacional y de circulación a través de algunas plataformas digitales | Investigador principal - coinvestigador(es) - monitores, | 2022-05-01 | 2022-11-30 |
| Elaboración de documento | Elaborar documento que dé cuenta del quinto objetivo de la investigación | Examinar las relaciones entre las características de las películas colombianas seleccionadas, referidas a la violencia política, y los criterios de selección de festivales de cine internacional y de circulación a través de algunas plataformas digitales | Investigador principal - coinvestigador(es), | 2022-10-02 | 2022-11-30 |
| Análisis y discusión | Analizar y discutir sobre la comprensión de la violencia en las películas en estudio | Referir el modo en que se configura un tipo de comprensión de la violencia política desde el cine colombiano de circulación internacional | Investigador principal - coinvestigador(es) - monitores, | 2022-05-02 | 2022-11-30 |
| Elaboración de documento | Elaborar documento que dé cuenta del cumplimiento del sexto objetivo de la investigación | Referir el modo en que se configura un tipo de comprensión de la violencia política desde el cine colombiano de circulación internacional | Investigador principal - coinvestigador(es), | 2022-10-11 | 2022-11-30 |
| Curso o seminario | Realización de un seminario en uno de los pregrados o posgrados de la UPN en el que se reflejen los temas de investigación del proyecto | Referir el modo en que se configura un tipo de comprensión de la violencia política desde el cine colombiano de circulación internacional | Investigador principal, | 2022-08-01 | 2022-11-30 |
| Ponencias para socialización | Búsqueda y envío de resúmenes ponencias para participación en eventos académicos en donde se socialicen adelantos de la investigación | Referir el modo en que se configura un tipo de comprensión de la violencia política desde el cine colombiano de circulación internacional | Investigador principal - coinvestigador(es), | 2022-09-01 | 2022-11-15 |
| Escritura de artículo | Escritura y envío de artículo a revista indexada sobre los avances de la investigación | Referir el modo en que se configura un tipo de comprensión de la violencia política desde el cine colombiano de circulación internacional | Investigador principal - coinvestigador(es), | 2022-09-01 | 2022-12-15 |
| Informe parcial | Elaboración de informe parcial de investigación para el Centro de Investigaciones de la Universidad Pedagógica Nacional | Referir el modo en que se configura un tipo de comprensión de la violencia política desde el cine colombiano de circulación internacional | Investigador principal - coinvestigador(es), | 2022-08-01 | 2022-08-30 |
| Informe final | Elaboración del informe final de investigación | Referir el modo en que se configura un tipo de comprensión de la violencia política desde el cine colombiano de circulación internacional | Investigador principal - coinvestigador(es), | 2022-11-15 | 2022-12-15 |

**B. EQUIPO DE DOCENTES INVESTIGADORES QUE DESARROLLARÁN EL PROYECTO**

Este cuadro se diligenciará para reportar en los planes de trabajo, las horas de investigación semanales que corresponde a cada docente investigador que presenta el proyecto. Por ello, se deben identificar los docentes miembros del equipo de investigación que tendrán horas de investigación asignadas en su plan de trabajo. No se debe incluir la información de estudiantes monitores ni contratistas.

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **Identifique todos los docentes que se vincularán al proyecto y que contribuirán a su desarrollo.** | | | | | | | |
| **PERSONAL VINCULADO AL PROYECTO** | | | | | | | |
| **No** | **Identificación**  **(Nº documento**  **identificación)** | **Nombres y apellidos** | **Facultad, Departamento, Programa, Doctorado, IPN, escuela maternal** | **Escriba el tipo de Vinculación** | **Horas solicitadas** (Consultar términos de referencia de la convocatoria) | **Rol dentro del grupo de investigación** (Investigador Principal o coinvestigador) | **Correo electrónico institucional donde será contactado** |
| Planta/  ocasional/ catedrático pensionado/ catedrático/  provisional IPN | Número de horas semanales dedicadas al proyecto |
| 1 | 79692380 | Dixon Vladimir Olaya Gualteros | Facultad de Educación | Docente Ocasional | 14 | Coordinador | dolaya@pedagogica.edu.co |
| 2 | 1070961312 | Keyla Yesenia Díaz Muñoz | Facultad de Humanidades | Docente Ocasional | 10 | Coinvestigador | kydiazm@pedagogica.edu.co |

***SI EL PROYECTO ES COFINANCIADO REGISTRE LOS COINVESTIGADORES DE OTRA INSTITUCIÓN QUE SE VINCULARÁN AL DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN, CONFORME A LA INFORMACIÓN SOLICITADA EN LA SIGUIENTE TABLA:***

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **No** | **Identificación**  **(No documento**  **identificación)** | **Nombres y apellidos** | **Profesión** | **Nombre Institución** | **Número de horas semanales dedicadas al proyecto** | **Teléfono ó celular de contacto** | **Correo electrónico** |

**C. PRESUPUESTO:** El presupuesto del proyecto presenta dos (2) o tres (3) fuentes de financiación las cuales son recursos de: inversión, funcionamiento (horas asignadas en el plan de trabajo de los docentes) y cofinanciación (cuando la investigación cuenta con cofinanciación de otra institución). El presupuesto que se solicite debe mostrar coherencia entre los objetivos de la investigación, el tiempo de ejecución, los insumos requeridos y las estrategias de gestión de su producción o de sus resultados, Por favor diligencie los cuadros del presupuesto del proyecto:

**Duración:** Indique los periodos académicos en los cuales se ejecutará el presupuesto del proyecto de investigación. Revise los términos de referencia para definir el tiempo.

**Períodos académicos**: 2022-1 y 2022-2.

**PRESUPUESTO DEL PROYECTO:** Diligenciar la totalidad de los campos solicitados según corresponda en cada cuadro. (No se debe simplificar los valores (números), se deben incluir todas las cifras de cada rubro).

**CUADRO RECURSOS DE INVERSIÓN[[2]](#footnote-2) CUADRO RECURSOS DE FUNCIONAMIENTO CUADRO RECURSOS DE COFINANCIACIÓN**

(Cuando la investigación cuente con cofinanciación interinstitucional)

|  |  |
| --- | --- |
| ***CLASE DE RUBRO*** | ***VALOR EN PESOS ($)*** |
| 1. **Servicios Profesionales o de apoyo técnico** | $13,000,000 |
| 1. **Monitores** | $3,780,000 |
| 1. **Equipos** | $0 |
| 1. **Fotocopias** | $0 |
| 1. **Materiales** | $1,020,000 |
| 1. **Trabajo de Campo** | $1,400,000 |
| 1. **Socializacion** | $6,800,000 |
| 1. **Transporte urbano** | $0 |
| 1. **Material Bibliográfico** | $0 |
| 1. **Personal docente** | $0 |
| 1. **Otro cofinanciación** | $0 |
| **TOTAL RECURSOS DE INVERSIÓN** | **$26,000,000** |

|  |  |
| --- | --- |
| ***CLASE DE RUBRO*** | ***VALOR EN PESOS ($)*** |
| 1. **Servicios Profesionales o de apoyo técnico** | $0 |
| 1. **Monitores** | $0 |
| 1. **Equipos** | $0 |
| 1. **Fotocopias** | $0 |
| 1. **Materiales** | $0 |
| 1. **Trabajo de Campo** | $0 |
| 1. **Socializacion** | $0 |
| 1. **Transporte urbano** | $0 |
| 1. **Material Bibliográfico** | $0 |
| 1. **Personal docente** | $25,982,001 |
| 1. **Otro cofinanciación** | $0 |
| **TOTAL RECURSOS DE FUNCIONAMIENTO O DE HORAS ASIGNADAS EN EL PLAN DE TRABAJO DE LOS DOCENTES** | **$25,982,001** |

|  |  |
| --- | --- |
| ***CLASE DE RUBRO*** | ***VALOR EN PESOS ($)*** |
| 1. **Servicios Profesionales o de apoyo técnico** | $0 |
| 1. **Monitores** | $0 |
| 1. **Equipos** | $0 |
| 1. **Fotocopias** | $0 |
| 1. **Materiales** | $0 |
| 1. **Trabajo de Campo** | $0 |
| 1. **Socializacion** | $0 |
| 1. **Transporte urbano** | $0 |
| 1. **Material Bibliográfico** | $0 |
| 1. **Personal docente** | $0 |
| 1. **Otro cofinanciación** | $0 |
| **TOTAL RECURSOS DE COFINANCIACIÓN** | **$0** |

**RESUMEN PRESUPUESTO DEL PROYECTO**

|  |  |
| --- | --- |
| ***FUENTE DE FINANCIACIÓN*** | ***VALOR EN***  ***PESOS ($)*** |
| **RECURSOS DE INVERSIÓN** | $26,000,000 |
| **RECURSOS DE FUNCIONAMIENTO U HORAS ASIGNADAS EN EL PLAN DE TRABAJO DE LOS DOCENTES** | $25,982,001 |
| **RECURSOS DE COFINANCIACIÓN** | $0 |
| **TOTAL DE RECURSOS DEL PROYECTO** | $51,982,001 |

**D. CONTRATACIÓN DE SERVICIOS PROFESIONALES O PERSONAL TÉCNICO DE APOYO:**

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **Tipo de vinculación** | **Número de personas** | **Objeto del contrato** | **Justificación** | **Valor solicitado para el contrato** |
| -Coinvestigador | 1 | Analizar material textual y audiovisual relacionado con el objeto de estudio de la investigación y colaborar en la construcción de informes y documentos. | Se requiere un profesional, con estudios de maestría en educación, experiencia en proyectos de investigación, con conocimientos sobre narrativas visuales y habilidades para la escritura y la sistematización de información | $13000000 |
| **TOTAL** | **1** |  | | **$13,000,000** |

**Evaluadores Expertos:**

Diligencie el siguiente formato con la información sugerida de:

* Dos (2) evaluadores internos de la UPN, preferiblemente de Facultad y grupo de investigación distinto a la del grupo de investigación que presenta la propuesta.
* Dos (2) evaluadores externos a la UPN, preferiblemente con formación de Doctorado, que estén en capacidad de evaluar la propuesta en la temática presentada a la SGP- CIUP.

**FORMATO PARA REGISTRO DE PARES EVALUADORES**

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **EXPERTOS SUGERIDOS DE LA UPN** | | | | | |
| **1. INVESTIGADOR EXPERTO INTERNO** | | | | | |
| Nombre(s) completos: | Wilson Armando | | | | |
| Primer Apellido: Acosta | | | Segundo apellido: | | Jimenez |
| Dirección electrónica: wacosta@pedagogica.edu.co | | | | | |
| Teléfonos / Fax / Extensión y No de Celular: | | | | 3134295647 | |
| Área o campo del conocimiento en la que es experto: | | | | Sin registro | |
| Formación Académica: Licenciado en Ciencias Sociales - Magister en Sociología de la Educación - Doctor en educación - | | | | | |
| Dependencia académica a la que pertenece: Departamento de Ciencias Sociales | | Facultad: Facultad de Humanidades | | | |
| Departamento: Departamento de Ciencias Sociales | | | |
| **2. INVESTIGADOR EXPERTO INTERNO** | | | | | |
| Nombre(s) completos: Sandra Marcela | | | | | |
| Primer Apellido: Rodriguez | | | Segundo apellido: Urrego | | |
| Dirección electrónica: smrodriguezu@pedagogica.edu.co | | | | | |
| Teléfonos / Fax / Extensión y No de Celular: 1 | | | | | |
| Área o campo del conocimiento en la que es experto: Sin registro | | | | | |
| Formación Académica: Filosofa - Especialista en Desarrollo Humano con Enfasis en Procesos Afectivos y Creatividad - Magister en Psicología - | | | | | |
| Dependencia académica a la que pertenece: Departamento de Psicopedagogía | | | Facultad: Facultad de Educación | | |
| Departamento: Departamento de Ciencias Sociales | | |

|  |  |
| --- | --- |
| **EXPERTOS EXTERNOS A LA UPN SUGERIDOS** | |
| **1. INVESTIGADOR EXPERTO** | |
| Nombres completos: Wenceslao | |
| Primer Apellido: Machado | Segundo apellido: de Oliveira |
| Dirección electrónica: wenceslao.oliveira@gmail.com | |
| Teléfonos / Fax / Extensión y No de Celular: | |
| Institución a la que pertenece: Universidad Distrital - | |
| Área o campo del conocimiento en la que es experto: Sin registro | |
| Formación Académica: Sin registro | |
| **2. INVESTIGADOR EXPERTO** | |
| Nombres completos: José Gabriel | |
| Primer Apellido: José Gabriel | Segundo apellido: |
| Dirección electrónica: | |
| Teléfonos / Fax / Extensión y No de Celular: | |
| Institución a la que pertenece: Universidad Distrital - | |
| Área o campo del conocimiento en la que es experto: Sin registro | |
| Formación Académica: Sin registro | |

**ANEXOS**

1. Se deben tener en cuenta los aspectos considerados en los términos de referencia de la convocatoria [↑](#footnote-ref-1)
2. **Si aplica:** Para los proyectos que tengan una duración mayor a dos períodos académicos, se debe registrar para cada vigencia (año) el presupuesto previsto e incluir una tabla adicional con los mismos ítems diligenciando el total de los recursos del proyecto. Esta indicación también opera para recursos de proyectos con cofinanciación. [↑](#footnote-ref-2)