CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA HISTÓRICA DESDE LA SERIE AUDIOVISUAL TRÓPICOS, DE TELECARIBE, TEMPORADA 2016

MAESTRÍA EN CONFLICTO SOCIAL Y CONSTRUCCIÓN DE PAZ

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y EDUCACIÓN

CARTAGENA DE INDIAS, ABRIL DE 2022

CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA HISTÓRICA DESDE LA SERIE AUDIOVISUAL TRÓPICOS, DE TELECARIBE, TEMPORADA 2016

WILLIAM A. CUETO DE LA ROSA

EMIRO J. MÉNDEZ FLEREZ

Trabajo de grado presentado como requisito para obtener el título de

Maestría en Conflicto Social y Construcción de Paz

Asesor: Milton Cabrera Fernández

Cartagena de Indias, abril de 2022

Nota de Aceptación

_____

_____

_____

_____

_____

_____

Notas de los autores

William A. Cueto de la Rosa es profesional en Lingüística y Literatura, con estudios de especialización en Educación, Cultura y Política. Es docente universitario, gestor cultural y defensor de derechos humanos. cuetodelarosa@gmail.com

Emiro J. Méndez Flerez es profesional en Comunicación Social y Periodismo, Productor de Radio y Televisión. Es docente universitario, documentalista y realizador audiovisual. emiromendezflerez@gmail.com

Este trabajo se realizó bajo la tutoría del profesor Milton Cabrera Fernández y el apoyo de Alejandro Cabarcas Ortega. A ellos muchas gracias por sus invaluables aportes.

Agradecimientos especiales para Cindy Martínez Martínez y Laura Martínez Paternina, nuestras compañeras de viaje.

Dedicado a Gabriel Elías y Aurora Mercedes Cueto Martínez y a Alejandro y Agustín Méndez Martínez, principio y fin de nuestros universos.

Tabla de contenido

Índice de Tablas 9

Resumen 10

Introducción 11

Problema de Investigación y Planteamiento de la Pregunta 16

Objetivos 19

- Objetivo General 19
- Objetivos Específicos 19

Justificación 20

Marco Teórico: Entender los Medios de Comunicación 28

- No Ficción vs Ficción 33
- Televisión y Propaganda 35
- Los Medios de Comunicación Como Fuentes Historiográficas 39
- Medios de Comunicación y Memoria 41
- ¿Cómo Se Fabrica la Historia del Presente en Televisión? 44
- Relación Entre Historia y Memoria 46

Antecedentes 49

- Historia del Servicio de Televisión en Colombia 49
- La televisión como Medio de Instauración de un Proyecto Político 52
- La Transición de la Televisión Colombiana 56
- La Televisión Colombiana en el Siglo XXI y el Apagón Analógico 62
- Historia del Cine Documental en Colombia 67

Origen 67

Crisis 68

Auge 69

La “Ley del Sobreprecio” 70

FOCINE 72

Documental y Televisión 73

Marco Jurídico: Usos del Audiovisual y Conflicto Armado en Colombia 74

El Baile Rojo: Memoria de los Silenciados 75

Manuel Cepeda Vargas, un Artista en la Política 77

La Rochela, buscando justicia en tiempos de paz 80

Marco Normativo 83

Ley 975 de 2005 o Ley de Justicia y Paz 83

Ley 1448 de 2011 o Ley de Víctimas y Restitución de Tierras 84

Estado del Arte 89

Otras experiencias de memoria 94

Diseño y Desarrollo Metodológico 99

Paradigma 99

Enfoque 100

Tipo de Investigación / Diseño de investigación 102

Fases metodológicas 102

Preparatoria 103

Trabajo de campo 103

Teórica o de Pre análisis 103

Descriptivo-Analítica 103

Interpretativa y muestra de resultados 104

Población y muestra 104

Objeto general de estudio: TELECARIBE, producto del reclamo regional de representación en pantalla. 104

Objeto específico de estudio: Serie Trópicos, el programa 'bandera' de TELECARIBE 110

Técnicas e instrumentos 117

Operacionalización, Resultados, Análisis y Discusión en Torno a las Variables 120

Consideraciones para el análisis fílmico y audiovisual 122

Variable 1: Modalidades de representación de la realidad en torno al posconflicto y la construcción de paz en el Caribe colombiano, desde el audiovisual. 127

Resultados, Análisis y Discusión Variable 1: Modalidades de representación de la realidad. 131

Variable 2: Narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano 142

Resultados, Análisis y Discusión Variable 2: Narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano 148

Variable 3: Contextos de producción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano 188

Resultados, Análisis y Discusión Variable 3: Contextos de producción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano..... 191

Variable 4. Memoria Histórica..... 224

Resultados, Análisis y Discusión Variable 4: Memoria Histórica..... 228

Conclusiones..... 233

Modalidades de Representación de la Realidad. 235

Narrativas Audiovisuales Sobre la Construcción de Paz en el Caribe Colombiano 237

Contextos de Producción de Narrativas Audiovisuales Sobre la Construcción de Paz en el Caribe Colombiano..... 239

Memoria Histórica..... 243

A Modo de Cierre 246

Bibliografía..... 248

Apéndices A. Fichas de Observación Variable 1: Modalidades de representación de la realidad. 255

Apéndice B. Fichas de Observación Variable 2: Construcción de narrativas 264

Apéndice C. Fichas de Observación Variable 3: Contextos de producción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano..... 291

Apéndice D. Fichas de Observación Variable 4: Memoria histórica..... 319

Índice de Tablas

TABLA 1. CARACTERÍSTICAS DE LA FICCIÓN Y NO FICCIÓN SEGÚN ÁMBITO CONCEPTUAL (MINGUEZ, 2015) 34

TABLA 2. LÍNEA DE TIEMPO DE LA TELEVISIÓN COLOMBIANA (BANREPCULTURAL.ORG, 2017). 56

TABLA 3. CARACTERÍSTICAS DE LA MUESTRA. 116

TABLA 4. SÍNTESIS DE LAS GUÍAS DE OBSERVACIÓN. 118

TABLA 5. VARIABLES, TIPOLOGÍAS Y PREGUNTAS ORIENTADORAS. 121

TABLA 6. RESULTADOS COLECTIVOS, OBSERVACIÓN VARIABLE 1 - MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD. 130

TABLA 7. GUÍA PARA EL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO. 145

TABLA 8. OPERACIONALIZACIÓN VARIABLE MEMORIA HISTÓRICA. 229

TABLA 9. RESULTADOS OBSERVACIÓN VARIABLE 4, MEMORIA HISTÓRICA 229

Resumen

Este trabajo profundiza en el análisis sobre las narraciones en torno al conflicto armado y las iniciativas de paz, resistencia y resiliencia que, desde el audiovisual, se han hecho en el Caribe colombiano e indaga, sobre la responsabilidad que las entidades estales en Colombia tienen para contribuir con los principios de verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición, para la consolidación de una paz estable y duradera. Su objetivo es analizar los aportes que el Canal Estatal de Televisión Regional del Caribe Colombiano, TELECARIBE, ha hecho a la construcción de memoria histórica, a partir del análisis de los productos audiovisuales de la serie audiovisual Trópicos, temporada 2016; para lo cual se procedió con la clasificación de la muestra según las modalidades de representación de la realidad; se describieron las lógicas discursivas (contextos de producción y gramáticas de recepción) de cada relato y se valoraron sus aportes a la construcción de memoria en la Región Caribe colombiana.

Introducción

Estudios sobre la relación entre televisión y memoria como un fenómeno sociológico, en donde el hecho televisivo se configura como referente para la construcción de memoria colectiva y del pasado reciente, sugieren su revisión desde diversas perspectivas; entre ellas, su determinación como elementos fundamentales en los procesos de construcción de identidad.

Hablar de la historia en los medios de comunicación es hablar de la mediatización de la historia; pero también de la construcción de la historia futura y de la creación de nuevas fuentes de información. En ese contexto, el productor audiovisual se convierte en un *agenciador* de la historia desde dos lugares en simultáneo: el del *historiador realizador,* quien reescribe audiovisualmente el hecho histórico; y el del *creador de archivos* que, eventualmente, podrían convertirse en las fuentes de otros historiadores; con lo cual se abre un mundo de discusiones en torno a la construcción de referentes para la historia de los tiempos futuros.

Uno de esos debates tiene que ver con el hecho de que, en el uso público de la información, prevalece la forma sobre el contenido, y el hecho histórico tiene que adaptarse al mercado de la información, controlado por los medios de comunicación de masas, quienes, a su vez, guardan relación con élites económicas y políticas que inciden sobre el tratamiento a ciertos eventos, su difusión o su ausencia en las parrillas de programación.

En lo que respecta al conflicto armado colombiano, por ejemplo, pocas obras audiovisuales abordan a profundidad y desde diversos puntos de vistas los hechos históricos relacionados con ese periodo de la historia reciente de Colombia, incluso, en contravía de los propósitos de paz consagrados en la Constitución Política y su marco normativo.

Por ejemplo, la *Ley 975 de 2005 o Ley de Justicia y Paz,* "Por la cual se dictan disposiciones para la reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, que contribuyan de manera efectiva a la consecución de la paz nacional y se dictan otras

disposiciones para acuerdos humanitarios", establece un escenario jurídico que conmina al Estado a implementar procesos de construcción de memoria histórica a través de narrativas audiovisuales que, en tanto herramientas de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones - TIC, faciliten escenarios de mediación social.

Dentro de esa norma, el *artículo 48*, "Medidas de satisfacción y garantías de no repetición", señala que:

> […] las medidas de satisfacción y las garantías de no repetición, adoptadas por las distintas autoridades directamente comprometidas en el proceso de reconciliación nacional, deberán incluir:
>
> 48.1 La verificación de los hechos y la difusión pública y completa de la verdad judicial, en la medida en que no provoque más daños innecesarios a la víctima, los testigos u otras personas, ni cree un peligro para su seguridad.

En ese sentido, "la difusión pública de la verdad judicial" requiere de un tratamiento y unas herramientas para que puedan surtir el proceso de comunicación social y llegar a la sociedad que, de acuerdo al mandato jurídico, necesita y se debe conocer con relación a unos hechos que afectaron la vida y las estructuras sociales en el marco del conflicto armado. En este caso, el hecho televisivo es uno de los instrumentos que más facilita esos escenarios; caracterizándose por la complejidad de sus procesos, su impacto en la mediación social, al convertirse en un espacio de socialización y por su influencia, sobre la percepción de los sujetos sociales con relación a esa verdad.

Como refuerzo a este antecedente normativo aparece la *Ley 1448 de 2011 o Ley de Víctimas*, "Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones".

> La misma indica que se deben implementar unas "medidas de satisfacción", señalando que el Gobierno Nacional, […] a través del Plan Nacional para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas, deberá realizar las acciones tendientes a restablecer la dignidad de la víctima y difundir la verdad sobre lo sucedido, de acuerdo a los objetivos de las entidades que conforman el Sistema Nacional de Atención y Reparación a las Víctimas.

En su *artículo 139, literal h*, establece la "Difusión pública y completa del relato de las víctimas sobre el hecho que la victimizó, siempre que no provoque más daños innecesarios ni genere peligros de seguridad". En este escenario de difusión pública de relatos sobre el conflicto armado, el Estado debe garantizar a este sector de la sociedad, las herramientas de comunicación social para dar a conocer la intimidad de esos hechos que provocaron su condición de víctimas del conflicto armado.

Así mismo, en su artículo 143, "Del deber de memoria del Estado", busca agenciar procesos transversales que posibiliten el espíritu, el carácter universal y público de esta norma (Ley 1448 de 2011), que promueve procesos de Verdad, Justicia, Reparación y Garantías de No Repetición en el marco del conflicto armado, indicando lo siguiente:

> El deber de Memoria del Estado se traduce en propiciar las garantías y condiciones necesarias para que la sociedad, a través de sus diferentes expresiones tales como víctimas, academia, centros de pensamiento, organizaciones sociales, organizaciones de víctimas y de derechos humanos, así como los organismos del Estado que cuenten con competencia, autonomía y recursos, puedan avanzar en ejercicios de reconstrucción de memoria como aporte a la realización del derecho a la verdad del que son titulares las

> víctimas y la sociedad en su conjunto. Parágrafo. En ningún caso las instituciones del Estado podrán impulsar o promover ejercicios orientados a la construcción de una historia o verdad oficial que niegue, vulnere o restrinja los principios constitucionales de pluralidad, participación y solidaridad y los derechos de libertad de expresión y pensamiento. Se respetará también la prohibición de censura consagrada en la Carta Política.

Refuerza en su artículo 149 el proceso de “difusión pública y completa de la verdad”, como una garantía de no repetición de los hechos victimizantes.

Por ello, el objeto de estudio de esta investigación es el programa Trópicos de TELECARIBE, temporada 2016, en el entendido de que TELECARIBE es el canal estatal de televisión regional del Caribe colombiano y, en tanto institución pública, que está obligada al cumplimiento normativo para garantizar el derecho a la paz, consignado en el artículo 22 de la Constitución Política; así como el establecimiento de una paz estable y duradera, tal y como aparece en las leyes *975 de 2005 o Ley de Justicia y Paz* y *1448 de 2011 o Ley de Víctimas*.

Además, desde su creación, TELECARIBE trabaja por la construcción del patrimonio y la identidad de la Región Caribe a través de la televisión. Por ello, sus acciones están encaminadas a exaltar y desarrollar los valores sociales, culturales, políticos y económicos de la región; propiciar su integración y estimular la educación, formación y recreación de sus habitantes (TELECARIBE, 2016)

En lo que respecta a TRÓPICOS, temporada 2016, se trata de una serie documental compuesta por 7 producciones audiovisuales, una por cada departamento del Caribe continental colombiano, motivada por una convocatoria de producción por encargo, en la que se pidió a realizadores de la región, producir proyectos documentales bajo la temática "Una región de paz".

Dicha convocatoria venía precedida por la desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC, en el año 2005 y las negociaciones de paz entre el gobierno presidencial de Juan Manuel Santos y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC-EP, iniciadas en 2012 y cuya firma de los acuerdos para el cese definitivo al fuego, de hostilidades y dejación de las armas, casi que coincide con la adjudicación y firma de los contratos para la realización de las producciones encargadas. La invitación para la presentación de propuestas fue realizada por TELECARIBE el 10 de mayo de 2016, la adjudicación de proyectos ganadores y firma de contratos el 16 y 17 de junio de 2016; y los acuerdos de paz, por su parte, se firmaron el 22 de junio de 2016.

> El espacio de contenidos audiovisuales TROPICOS, es presentado como un seriado de siete documentales orientado a la innovación televisiva desde los contenidos, la narrativa, lo audiovisual y donde la prioridad es la narración de historias relevantes y sugestivas de la región, que cumplan con la misión y los objetivos del canal.
>
> Para la temporada 2016, TELECARIBE propuso buscar historias de personas de la Región Caribe, que directa o indirectamente guardaran relación con el conflicto armado en condición de víctimas, y que a pesar de su experiencia o hechos victimizantes vividos, su historia debía demostrar compromiso con la construcción de la paz en el territorio. (TELECARIBE, 2016).

Frente a ese escenario de nuevos mecanismos para la construcción de paz en Colombia, y la creación de nuevos relatos sobre esos procesos, el presente proyecto de investigación, busca analizar los aportes que TELECARIBE está haciendo a la construcción de memoria histórica en la Región Caribe colombiana, para lo cual se hace una clasificación del corpus según la taxonomía para la representación de la realidad propuesta por Bill Nichols (2001); se hace un análisis narratológico de dichos documentales, según los aportes teóricos y metodológicos para el

análisis audiovisual de ficción y no ficción, de autores como Lauro Zavala (2014); se indaga por los contextos de producción de los documentales, de acuerdo con los aportes para la teoría del contexto propuestos por Teun Van Dijk (1999); y se determina si con ellos se aporta a la construcción de memoria literal o memoria ejemplar, según las consideraciones de Zvetan Todorov (2000).

Problema de Investigación y Planteamiento de la Pregunta

TELECARIBE es el canal estatal de televisión regional del Caribe colombiano; su nacimiento se remonta al año de 1986 y se precia de ser el segundo canal regional de televisión pública fundado en el país. De acuerdo con (García & Herrera, 2011), "ha sido uno de los pocos proyectos que integra a la Región Caribe como una gran apuesta de unidad, identidad y esfuerzo colectivo" (pág. 8).

Como institución del Estado, además de surtir su propósito de garantizar el acceso a la información como un derecho fundamental y ofrecer la televisión como un servicio público en esta zona del país, está obligada a "fortalecer la unidad de la Nación y asegurar a sus integrantes la vida, la convivencia, el trabajo, la justicia, la igualdad, el conocimiento, la libertad y la paz", tal y como aparece consignado en el Preámbulo de la Carta Constitucional (1991).

Para Nora (2009, pág. 26) "Lo que llamamos memoria es en realidad la constitución gigantesca y vertiginosa del almacenamiento material de aquello que nos resulta imposible acordarnos, repertorio insondable de aquello que podríamos necesitar recordar", con lo que inmediatamente se pone en discusión, ¿qué es aquello que podríamos necesitar recordar?, ¿quiénes lo deciden? y ¿cuáles serían sus razones para hacerlo?

Por su parte Todorov (2000) denuncia la amenaza que la tiranía representa para la memoria, al igual que el exceso de información bajo el rótulo de democracia. Según él, la tiranía

atenta contra cualquier vestigio de memoria con el fin de ocultar la verdad mientras que los excesos de información, tienden a la trivialización de lo realmente importante. Así, memoria es igual a selección de información y no a la capacidad de almacenamiento de información sin ningún tipo de filtros, donde se diluyen las posibilidades de una memoria con repercusiones positivas a largo plazo.

Para Todorov (2000), la difusión de la información salva vidas; por ello, la memoria también se define como información para difundir. No obstante, Todorov (2000) insiste en la existencia de dos tipos de memoria: *literal y ejemplarizante,* donde la primera, llamada memoria a secas, supedita el presente al pasado y no permite avanzar en los procesos de reconstrucción social; la segunda, por su parte, es potencialmente liberadora.

Esta última permite mirar al pasado en aras del presente y aprovechar las lecciones de injusticia para no repetirlas. Para el caso de Colombia, es la memoria un instrumento de verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición, en el proceso de consolidación de una paz estable y duradera, de acuerdo con los principios universales y con la norma creada para superar el conflicto armado interno.

Desde esa óptica, son varias las experiencias de construcción de memoria realizadas en el país y en el Caribe colombiano, muchas de ellas consideradas como importantes, exitosas, valiosas y bien elaboradas, incluso desde el audiovisual.

Sobre esa base, este proyecto de investigación se propone explorar los ejercicios institucionales de memoria desde el Canal de Televisión Regional del Caribe colombiano, TELECARIBE, teniendo en cuenta que está obligado a aportar a la construcción de una paz estable y duradera, de acuerdo con sus objetos misionales y normas regulatorias, con soporte en los preceptos de ley consagrados en la Constitución Política de Colombia (1991) y su desarrollo normativo.

Frente a ello, algunas de las características de ese escenario natural, que posibilita el funcionamiento social y administrativo de TELECARIBE y motiva el presente trabajo de investigación son las siguientes:

- Como cualquier medio de comunicación, TELECARIBE maneja una línea editorial que se despliega y refleja a lo largo y ancho de su parrilla de programación de contenidos.
- La gerencia del canal recae sobre una Junta Administradora Regional - JAR, conformada por un grupo de instituciones estatales con voz y voto sobre las decisiones estructurales de su funcionamiento, y en las que hacen parte los gobiernos departamentales, algunos de ellos vinculados directa o indirectamente con grupos armados al margen de la Ley en algún momento de la historia regional reciente, de acuerdo con procesos y fallos de Justicia y Paz (Ley 975 de 2005).
- Muchas producciones audiovisuales propias del canal, sobre todo las que han explorado la representación de realidades sociales, económicas, políticas, culturales y medioambientales de los habitantes de la Región Caribe colombiana, han sido seleccionadas a través de convocatorias públicas.
- Dentro de esas producciones realizadas a través de convocatorias públicas, se encuentra la Serie Trópicos, un proyecto diseñado desde el año 1989 como un espacio para representar realidades sociales, económicas, políticas, culturales y medioambientales de los habitantes de la Región Caribe colombiana; y luego de periodos de crisis administrativas, financieras y de producción que enfrentó TELECARIBE al cierre de siglo XX y comienzos del siglo XXI, la serie Trópicos fue recuperada en la administración del gerente Edgar Rey Sinning, como un espacio de representación de las realidades de la Región Caribe

colombiana, y se ha mantenido como programa ancla en la parrilla de programación del canal desde el año 2005.

- El formato de la serie Trópicos de TELECARIBE, permite explorar narrativas y estéticas desde las formas de la No Ficción, ámbito ideal para el tratamiento de realidades como el conflicto armado colombiano y sus escenarios asociados.
- TELECARIBE invitó a los realizadores y productores audiovisuales de la Región Caribe colombiana, a participar en la convocatoria de la Serie Trópicos en su temporada 2016, con el propósito de incentivar la creación de obras audiovisuales con la temática de "Una región de paz" (TELECARIBE, 2016).

Frente a lo anterior, resulta seductor preguntarse ¿cómo se inserta la serie Trópicos de TELECARIBE, temporada 2016, dentro del conjunto de experiencias de construcción de memoria adelantadas en el país y la Región Caribe colombiana, en el marco del compendio normativo propuesto para tal fin?

Objetivos

Objetivo General

Analizar los aportes a la construcción de memoria histórica desde la serie audiovisual Trópicos, de TELECARIBE, temporada 2016; y su contribución en las narrativas de paz y reconciliación en la Región Caribe colombiana.

Objetivos Específicos

- Clasificar los documentales de la serie Trópicos de TELECARIBE, de acuerdo con la teoría del audiovisual de no ficción como representación de la realidad.
- Describir las lógicas discursivas del lenguaje audiovisual, mediante las cuales se construyen narrativas en torno a la construcción de paz en el Caribe colombiano.

- Describir las características del “contexto” que inciden significativamente en la construcción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano.
- Identificar el tipo de memoria histórica presente en las narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano.

Justificación

La revisión a la historiografía sobre Colombia muestra que su pasado ha estado sumergido en periodos de violencia social y política. El conflicto armado interno que ha vivido este país suramericano en los últimos 70 años involucró a todos los sectores de la sociedad civil sin distingo de sexo, raza, edad o condición socioeconómica; quienes terminaron siendo las principales víctimas de los diversos actores armados en disputa.

Con los diversos esfuerzos de la sociedad colombiana por terminar el conflicto armado interno, y luego de significativos avances como los Acuerdos de Paz alcanzados con algunas fuerzas insurgentes, y la desmovilización de grupos paramilitares; Colombia ha entrado a un periodo de “posacuerdo” o “posconflicto”, definido éste como

> […] la fase que viene después de la firma definitiva y que supone una recomposición de la sociedad que incluye asuntos como la desmovilización de los actores armados, la seguridad ciudadana, la reinserción y el desarrollo de los acuerdos de paz (Gómez-Restrepo, 2003, pág. 130)

Alrededor de este tema del posconflicto o posacuerdo, diferentes autores proponen estrategias para la implementación de una paz estable y duradera en Colombia. La Fundación Ideas para la Paz y la Universidad de los Andes recogen las más importantes en el documento

Preparar el futuro: Conflicto y post-conflicto en Colombia, del año 2002, en donde esbozan los siguientes aspectos:

- Temas de posconflicto, plantean apoyo a la recuperación en actividades como atención humanitaria a las víctimas del conflicto, retorno y apoyo a poblaciones desplazadas, desmovilización, etc.
- Temas económicos, subrayan la participación del sector privado, la restauración de la capacidad del manejo económico, la generación de recursos y de empleo, etc.
- Temas políticos y de administración del Estado, consignan, entre otros, la adecuación y el fortalecimiento de las instituciones estatales, la forma de compartir el poder, etc.
- Temas judiciales, describen la restauración o la consolidación del Estado de derecho, la realización de comisiones para tratar diversos temas jurídicos, etc.
- Temas sociales, comentan de los procesos sociales de perdón y de reconciliación, acerca de grupos sociales vulnerables y el fomento al resurgimiento y consolidación de la sociedad civil.
- Temas militares, describen la estrategia en el posconflicto, gasto militar, reinserción etc.
- Temas internacionales, describen la consecución de recursos para el apoyo a la construcción de la paz, participación en facilitación, mediación y verificación, entre otros temas.

Dentro de la propuesta Preparar el futuro: Conflicto y post-conflicto en Colombia (2002), son de especial relevancia los llamados *temas sociales*, especialmente en los aspectos relacionados con la memoria de las víctimas sociales del conflicto armado y el aporte de éstas a la historiografía colombiana, como fundamento para la materialización de los derechos humanos y la participación de grupos marginados.

En ese contexto de transformación del conflicto armado a escenarios de diálogos entre los actores armados y la sociedad civil, se hace necesario abordar y proyectar el punto de vista de las víctimas en la historia oficial colombiana, como una muestra de compromiso con la construcción de una paz estable y duradera, así como la no repetición de hechos victimizantes.

En una sociedad con escenarios de corrupción, debilidad institucional y fuertes asimetrías sociales, económicas, políticas y culturales, motivadas por la prolongación de una confrontación armada de más de medio siglo, se requiere emprender ejercicios de memoria con el máximo rigor posible, como lo menciona Porras (2014):

> Uno de los roles más pertinentes de la actual historiografía nacional es el de narrar e interpretar, desde las memorias de las víctimas, una larga sucesión de hechos de violencia que involucra a variopintos actores del conflicto y élites locales, regionales y nacionales que, a más de situar en medio de la línea de fuego a la población civil, han emprendido esfuerzos por silenciar la voz de las víctimas y difundir una versión falsa y acomodaticia con pretensiones de verdad oficial sobre la violencia (pág. 35).

La importancia de preservar la memoria de las víctimas se establece como un componente moral de la sociedad, tendiente a garantizar la participación de individuos y comunidades, que experimentaron la violencia y no poseen los medios para dar a conocer la historia según su versión, con fidelidad; narraciones que en algunas ocasiones se alejan de la ‘verdad oficial’, promovida por instituciones y medios de comunicación.

En el contexto de las dinámicas de las relaciones sociales contemporáneas, la tecnología es un factor determinante en las mediaciones entre los seres humanos; el uso de la internet, artefactos y dispositivos móviles de comunicación, ha establecido nuevos espacios de socialización entre las generaciones de migrantes y nativos digitales. Precisamente, las nuevas

generaciones han tenido determinados valores, comportamientos, referentes culturales e históricos desde, o bajo, la influencia de los medios masivos de comunicación.

En tantos espacios de socialización y actores influyentes sobre las conductas y prácticas de los ciudadanos, los usos de los audiovisuales se constituyen en instrumentos “donde se construye, conserva y expresa visiblemente los valores y la cultura de grupos sociales y de la sociedad en general” (Cruz, 2013, pág. 190).

En Colombia, sin embargo, los medios masivos de comunicación, que controlan el mercado de la información, están ligados de diversas formas con las elites políticas y económicas del país, quienes determinan si se le da prioridad a determinado evento o si, por el contrario, se condena al olvido público. Estas élites son las mismas que tienen gran parte de responsabilidad en los hechos victimizantes del conflicto armado interno, por acción u omisión.

Informes y publicaciones del Centro Nacional de Memoria Histórica (Grupo de Memoria Histórica, 2013); así como sentencias judiciales de la Corte Suprema de Justicia, junto a reputadas investigaciones periodísticas, dan cuenta del actuar de las élites políticas y económicas colombianas en el marco del conflicto armado y de su papel en el agenciamiento de muchas de las acciones de violencia, cometidas a lo largo y ancho del territorio nacional.

Dadas sus capacidades y privilegios para construir e instalar una versión de la historia, que borre su participación en los actos de violencia sobre la población civil, ya sea porque son dueñas de los grandes medios de comunicación o porque tienen la posibilidad de la censura a través de la pauta, cabe preguntarse por la forma como los medios de comunicación están cumpliendo con el compromiso ético y legal de preservar la memoria de las víctimas desde sus contenidos audiovisuales; así como su papel frente al deber ser, para el fortalecimiento de la memoria sobre el conflicto armado y sobre las acciones a seguir, para asegurar que la verdad contada respete los testimonios y puntos de vista de las víctimas.

Buscando las respuestas, se escoge al Canal de Televisión Regional del Caribe colombiano, TELECARIBE, teniendo en cuenta que hace parte de la Red Pública de Televisión del Estado colombiano. Porque, tal y como reza en el ¿Quiénes somos? de su página web (2019),

> El canal regional de televisión del Caribe TELECARIBE, es una entidad asociativa de derecho público del orden nacional, organizada como empresa industrial y comercial del estado, dotada de la personería jurídica, autonomía administrativa y capital independiente, vinculada al ministerio de comunicaciones y encargada de prestar directamente el servicio público de televisión.
>
> Además de surtir su propósito de garantizar el acceso a la información como un derecho fundamental de la sociedad, y ofrecer la televisión como un servicio público, está obligado a "fortalecer la unidad de la Nación y asegurar a sus integrantes la vida, la convivencia, el trabajo, la justicia, la igualdad, el conocimiento, la libertad y la paz", tal y como aparece consignado en el Preámbulo de la Carta Constitucional de Colombia (1991).

TELECARIBE "ha sido uno de los pocos proyectos que integra a la Región Caribe como una gran apuesta de unidad, identidad y esfuerzo colectivo" (García & Herrera, 2011, pág. 8). Sin embargo, considérese lo siguiente:

La gerencia del canal recae sobre una Junta Administradora Regional - JAR, conformada por las gobernaciones de los siete (7) Departamentos de la Región Caribe continental, el Ministerio de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones – MINTIC, la Alcaldía del Distrito de Barranquilla, la Universidad de Cartagena y la Universidad del Magdalena. Muchos dirigentes regionales estuvieron vinculados con grupos armados al margen de la Ley, en el marco del conflicto armado colombiano, como lo han demostrado las autoridades judiciales en los procesos de Justicia y Paz, y en episodios controversiales de la vida pública nacional, como la

‘parapolítica’. Como cualquier medio de comunicación, TELECARIBE maneja una línea editorial, y muchas de las producciones sobre tópicos de la realidad social, económica, política y cultural de los habitantes de su área de influencia, fueron seleccionadas a través de convocatorias públicas.

Dentro del universo de la parrilla de programación del canal, la serie audiovisual Trópicos es la de mayor antigüedad y permanencia en las diversas franjas de emisión. Sus primeros capítulos fueron realizados al finalizar la década de los años ochenta e inicios de los noventa, como un ejercicio de representación de la realidad de los habitantes del Caribe colombiano en diversas esferas de su cotidianidad, explorando el género de ‘no ficción’, desde las adaptaciones y formas propias que los realizadores de la Región Caribe les impregnaron a sus relatos.

Estos antecedentes de la serie, fueron tenidos en cuenta como criterio de selección para ser objeto de estudio, además de ser un producto propio, producidos con recursos del Fondo para el Desarrollo de la Televisión y los Contenidos, FONTV, y posteriormente por el Fondo Único de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, FUTIC. Sus temporadas, buscan como política institucional de TELECARIBE, llegar a una cobertura temática de representación desde las realidades de los siete departamentos que conforman a la Región Caribe en su zona continental, mediada a través de convocatorias públicas que asume un equipo realizador por cada departamento.

Movidos por el compromiso de fomentar el conocimiento sobre la realidad del conflicto social de Colombia, es pertinente la reflexión crítica sobre el rol de los medios de comunicación masiva en la construcción de paz, y en el ejercicio de los Derechos Humanos en el territorio colombiano.

A grandes rasgos, Colombia puede ser considerada como un estado en vías de superación de un conflicto armado interno, que ha dejado graves afectaciones sociales, psicológicas,

culturales, políticas, económicas y medioambientales a la población colombiana. En un escenario de posacuerdo y transformación de los conflictos sociales, como es el actual en el país, se hace necesario el fortalecimiento de estrategias y medios para la construcción y difusión de la memoria histórica.

En este trabajo, se delimita a la memoria histórica no como un proceso de almacenamiento de información, en donde se corre el riesgo de caer en una trivialización de lo importante, sino como un proceso en el que se puede ir al pasado y aprender lecciones sobre la injusticia para no repetirlas en el futuro (Todorov, 2000), es decir, se asume a la memoria histórica como un instrumento de verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición, para la consolidación de una paz estable y duradera. Sumados esos relatos y vivencias de las comunidades, se construye el pasado reciente, se establecen los referentes culturales y sociales, así como la identidad de la sociedad en general.

La corriente funcionalista explica a los medios de comunicación como mecanismos para la transmisión de información, el entretenimiento, la vigilancia, el control y la construcción de opinión pública. En Colombia, muchos son los trabajos en este sentido; sin embargo, la mayoría de esos trabajos de investigación sólo abordan la forma y no detallan la incidencia de la televisión en la vida política y cotidiana de los colombianos. Esto significa que existen pocos trabajos de investigación que muestran la estrecha relación que hay entre la televisión y la construcción de memoria histórica en Colombia.

En este trabajo de investigación, se realiza un estudio detallado de la serie audiovisual Trópicos de TELECARIBE -temporada 2016-, con el fin de identificar y estudiar el lenguaje y códigos empleados en ésta, para representar el conflicto armado y la construcción de paz en la Región Caribe colombiana, y sus posibilidades de creación de memoria histórica en el país, a

partir de las narraciones y relatos en torno al conflicto armado, las iniciativas de paz, resistencia y resiliencia en el Caribe colombiano.

En los textos de historia se encuentra que, por ejemplo, en el territorio de los Montes de María, una subregión del Caribe colombiano de 6.466 km², ubicada entre los departamentos de Bolívar y Sucre, se dieron hechos violentos, los más impactantes se reconocen desde el año 1999 hasta el año 2002 (Daniels & Múnera, 2010). Es por esto, que esta sub-región ha sido objeto de investigación por la incidencia del conflicto armado colombiano, y la recolección de la memoria en este territorio, se convirtió en una obligación para el Estado colombiano por los actos violentos y crueles que sufrieron los habitantes de esta zona.

Aquí cobra importancia el papel de la televisión como medio educativo y formativo de masas, es decir, como un instrumento de transmisión de representaciones e informaciones; asumiendo a la televisión como un vehículo que transporta objetos cargados de significados o elementos lingüísticos, que representan una identidad de una comunidad o un pueblo.

Igualmente, resulta importante estudiar a los medios de comunicación en su papel como portadores de la modernidad; que, desde su configuración inicial, están involucrando no sólo a los televidentes, sino a todas las personas a su alrededor, en procesos de cambio que ponen en contacto a la gente con nuevas maneras de entender y asimilar el mundo, además del papel de los medios como instituciones sociales y culturales, con un impacto fundamental en la vida cotidiana de las personas y las comunidades.

Marco Teórico: Entender los Medios de Comunicación

En la introducción a la compilación de ensayos de corte histórico materialistas que Raymond Williams (1992) hace sobre la Historia de la Comunicación, el autor habla de la "asunción del milagro cotidiano" para referirse irónicamente al hecho de que, a menudo, las personas olvidan que lo que están viendo en una pantalla es producto de decisiones tomadas por alguien, en medio de unos sistemas sociales y políticos complejos.

De acuerdo con Williams (1992), hasta hace muy poco tiempo, las posibilidades de pulsar un botón y enterarse de lo que acontecía al otro lado del mundo eran vistas como maravillas de la comunicación moderna; no obstante, el vertiginoso avance alrededor de las tecnologías de la información y la comunicación, ha hecho que sea más fácil que se cuestionen las fallas técnicas dentro del proceso comunicativo, que los intereses que se mueven dentro de dicho proceso. En sus palabras, "Lo que antes era extraordinario y que, como tal, hubiese asombrado al más clarividente de nuestros antepasados, hoy no es más que algo cotidiano, más allá de lo cual buscamos nuevas posibilidades" (Williams, 1992, pág. 22).

En Medios, Masas y Audiencias, Sandoval (2013) se pregunta qué son los medios de comunicación e inicia su respuesta señalando que, en medio de la polisemia del término comunicación, lo que diferencia a la comunicación humana de cualquier otro proceso comunicativo, radica en que esta va más allá del mero intercambio de información. Su característica fundamental está en la producción de sentido; en las posibilidades de interpretación y simbolización por parte de los seres humanos como seres sociales en constante interacción; en la semiosis social.

Cuando se piensa en los medios de comunicación se suele hacer en relación con aparatos tecnológicos como cámaras, micrófonos, cables, luces, pantallas, equipos de trasmisión, imprentas y receptores. De igual forma, se presupone que cualquier adelanto técnico genera un

impacto en las relaciones sociales, como podría ser el cine, la televisión o la nternet, con lo que se olvida que dicho adelanto se produce en medio de un sistema de relaciones sociales y no de manera independiente. Relaciones sociales que, además, también determinan su uso y desarrollo (Williams, 1992; Sandoval, 2013).

El problema de la reducción de los medios de comunicación a meros soportes técnicos, radica en la confusión entre la técnica o invento técnico y tecnología (Williams, 1992; Sandoval, 2013). La base del problema está, según Williams (1992), en que generalmente la gente usa el adjetivo 'tecnológico' para referirse o describir el desarrollo de un aparato, así como los avances o dificultades que se derivan de su uso.

> Una técnica es una habilidad particular, o la aplicación de la habilidad. Un invento técnico es, por consiguiente, el desarrollo de dicha habilidad, o el desarrollo o invento de uno de sus ingenios. En contraste, una tecnología es, en primer lugar, el marco de conocimientos necesarios para el desarrollo de dichas habilidades y aplicaciones y, en segundo lugar, un marco de conocimientos y condiciones para la utilización y aplicación prácticas de una serie de ingenios (Williams, 1992, pág. 185).

Los medios de comunicación son tecnologías porque conjugan el equipamento técnico para la producción y trasmisión del mensaje mediante la puesta en práctica de una serie de técnicas o destrezas, en el marco de un conjunto de conocimientos específicos y necesarios que permiten el desarrollo y la aplicación de tales habilidades.

> En ese sentido, los medios de comunicación son tecnologías: de ninguna manera podemos reducir a la televisión, los periódicos, la Internet o cualquier otro medio de comunicación a meros soportes técnicos: son incomprensibles si no aludimos a los marcos de conocimiento que posibilitan su desarrollo y uso, y que les dan características

> diferenciales, no necesariamente determinadas por sus potencialidades técnicas (Sandoval, 2013, pág. 26).

Sandoval (2013) se pregunta si es posible, por ejemplo, otro tipo de televisión con los mismos soportes técnicos y su respuesta es un contundente, sí. El autor recurre a Williams (1992) para insistir en la diada comunicación-sociedad como una relación de reciprocidad y afectación mutua donde, "al mismo tiempo, las comunicaciones son siempre una forma de relación social, y los sistemas de comunicaciones deben considerarse siempre instituciones sociales" (Williams, 1992, pág. 183, citado por Sandoval, 2013, pág 24).

Siguiendo con Sandoval (2013), además de considerar la relación simbiótica entre los medios de comunicación y la sociedad que los posibilita, alberga y desarrolla, es necesario tener en cuenta el desanclaje del espacio y del tiempo como un fenómeno producto de los medios de comunicación en la modernidad.

"Durante la mayor parte de la historia de la humanidad, espacio y tiempo estuvieron anudados: la simultaneidad de una experiencia cualquiera suponía la proximidad física, y se regulaba por las interacciones cara a cara" (Sandoval, 2013, pág. 32). Son precisamente estas transformaciones en las formas de la comunicación, desespacialización de la experiencia y simultaneidad a distancia, las que posibilitan una máxima velocidad en la circulación de la información y configuran el fenómeno de la Globalización, este último entendido como el aumento continúo de la interconexión para la acción en tiempo real y a escala planetaria.

Según Sandoval (2013), los otros aspectos significativos para responder al interrogante sobre qué son los medios de comunicación están ligados al uso de tecnologías para el alcance en la emisión del mensaje. Una mayor presencia de tecnologías en la producción y difusión posibilitaría el aumento en el número de participantes como receptores; pero también disminuiria las posibilidades de interacción y aumentarían las asimetrías para incidir en el acto comunicativo.

> En una conversación cara a cara los participantes intervienen activamente, y la contribución de cada uno incide directamente en las de los demás y, a la postre, en el desarrollo general de la interacción. No sucede lo mismo en un mensaje masivo, donde los emisores o productores definen el contenido de la comunicación, en ausencia de formas directas de retroalimentación (Sandoval, 2013, pág. 35).

Thompson (1999), citado por Sandoval (2013), hace una caracterización que resulta pertinente para abordar el tema: interacción cara a cara, interacción mediática e interacción casi mediática. La primera se refiere a la comunicación personal o directa, en la que participan dos o más personas, gracias a la capacidad innata y a la dotación natural con la que cuenta el ser humano para su participación en procesos comunicativos; la segunda a lo que describe la primera, pero con la presencia de recursos tecnológicos para su mediación; y la tercera, a través de los medios masivos de comunicación, que comporta las dos primeras, con la particularidad de que la producción de las formas simbólicas queda en manos de un grupo reducido de individuos mientras la participación de la gran mayoría, físicamente ausente, se limita a la recepción.

Thompson (1999, pág. 119, citado por Sandoval, 2013, pág. 36), define esta última como interacción casi mediática,

> Se trata de una situación estructurada en la que algunos individuos están implicados en la producción de formas simbólicas para otros que no están físicamente presentes, mientras que otros están fundamentalmente implicados en recibir formas simbólicas producidas por otros a los cuales no pueden responder, pero con quienes pueden establecer lazos de amistad, afecto o lealtad.

Por supuesto, como se desprende de las palabras de Thompson (1999), citado por Sandoval (2013), la recepción no es para nada pasiva: toda acción humana comporta la producción de sentido y los procesos de interacción casi mediática no serán la excepción. En lo

que respecta a las relaciones entre medios y audiencias, siempre habrá respuestas. Aunque de manera un tanto simplista, ello es lo que explica, por ejemplo, los niveles de sintonía de tal o cual programa televisivo.

En la misma línea, todo proceso semiótico consta de tres aspectos íntimamente ligados entre sí, pero distinguibles en un escenario analítico: producción, circulación y consumo. En lo que respecta a los medios de comunicación, los mismos producen y ponen en circulación contenidos escritos, audiovisuales y multimedia, a gran escala, para que sean consumidos por diferentes tipos de audiencias, también en forma masiva. Cualquier análisis que se haga alrededor de los medios de comunicación y desconozca, aunque sea tangencialmente, uno de estos elementos, será un trabajo parcial o incompleto.

Dada la complejidad del tema y la siempre bien recomendada delimitación del problema objeto de estudio, es posible poner el foco de análisis sobre uno solo de ellos. No obstante, se deberá al menos, reconocer la existencia de esta relación triádica y que el objeto de análisis hace parte de un sistema mucho más complejo.

Verón (1997), citado por Sandoval (2013), 'simplifica' el problema al excluir el concepto de circulación puesto que, según él, este no se hace visible en el análisis, más allá de su papel como puente entre la producción y la recepción o reconocimiento. Dice Verón (1997), citado por Sandoval (2013) que, en todo caso, los esfuerzos analíticos deben centrarse en las gramáticas de producción y en las gramáticas del reconocimiento.

Es precisamente la forma como se procederá en este trabajo: analizar los aportes a la construcción de memoria que el canal de televisión regional del Caribe colombiano, TELECARIBE, ha realizado desde la serie audiovisual Trópicos, en su temporada 2016; a partir de un análisis sobre los tipos de documentales realizados en la serie, sus narrativas, contextos de producción y las condiciones de recepción que los mismos sugieren.

No Ficción vs Ficción

En la práctica, no existe una distinción clara entre lo que es la ficción y la no ficción como *macrogéneros* aplicables a los discursos literarios, verbales o audiovisuales. El concepto de ficción surge en el siglo XV y se consolida con la novela. En el siglo XX y XXI la ficción ha continuado y se ha expandido, dirigido por la supuesta orientación del cine y la TV al entretenimiento.

'Supuesta orientación', a partir de los registros soportados desde los inicios de la industria fílmica y la relación cercana entre el cine de ficción y no ficción, es decir, desde el tratamientos y búsqueda de representación de realidades explícitas e imaginadas. En los primeros años de la cinematografía como industria y negocio; junto a los filmes de comedia, también se proyectaban peliculas de variedades, imágenes de la vida cotidiana, de lugares exóticos, y otros tipos de metrajes para el entretenimiento del público.

Esa relación cercana se puede constatar al revisar el trabajo de los hermanos Lumiere, más cercano con el cine de no ficción -La llegada del tren, 1895- y el trabajo de George Meliés, más cercano con el cine de ficción -De la tierra a la luna, 1902-.

Como se ve, ficción y no ficción son dos conceptos dinámicos y comparten una membrana semipermeable, especialmente en los lenguajes y formatos audiovisuales contemporáneos. No obstante, tienen en común que ambos *macrogéneros* se mueven en el plano de las representaciones, es decir, utilizan el lenguaje audiovisual para representar la realidad o inventar un mundo imaginario. Pero para facilitar la distinción conceptual entre ficción y no ficción, (Minguez, 2015) propone el análisis a partir de tres ámbitos conceptuales.

Las características de cada macrogénero se pueden analizar a partir de diferentes categorías aplicables no solo al texto o contenido particular, sino también al autor o productor, que proyecta sobre el texto unas expectativas diferentes en cada caso, y al espectador, que

efectuará una lectura específica en función de la categoría que asigne al texto. Dichas categorías se desarrollan en la Tabla 1:

Tabla 1
Características de la ficción y no ficción según ámbito conceptual (Minguez, 2015)

Ámbito conceptual	Ficción	No ficción
Referente o semántico: se refiere al grado de conexión que existe entre el discurso y la realidad representada.	Se construye en un mundo imaginario, donde se presenta un alto nivel de manipulación de la realidad. Para su elaboración no se necesita de una realidad preexistente. En la TV algunos subgéneros son las telenovelas o las series y miniseries. En el caso del cine productos como los westerns, acción, animación, drama, etc.	Se relaciona fuertemente con el mundo real, se da un bajo nivel de intervención del productor, y en caso de existir manipulación se manifiesta de forma abierta. Para su elaboración se basa en lo real. En tv se encuentran reportajes, entrevistas o programas de actualidad. En cine se puede encontrar cine etnográfico, científico o el llamado "cine ensayo"
Retórico: se refiere al estilo y la voz del discurso presentado en el producto audiovisual.	Se elabora una estructura secuencial y coherente que oculta las herramientas para la manipulación o la construcción del mundo representado. Guarda una relación intrínseca con la narratividad. Este tipo de discurso se construye completamente en el lenguaje. Se relaciona con la llamada "lógica de la verosimilitud"	El discurso representa diferentes maneras de interpretar el fenómeno abordado. Guarda relación con la objetividad. Este tipo de discurso se basa en evidencias y argumentos. Se entiende a partir de la "retórica de la verdad"
Pragmático: se refiere a la identificación, función social y uso por parte de los consumidores.	La relación entre el productor y el receptor no constituye un acto ilocutivo asertivo, porque el productor simplemente cuenta una historia.	La relación entre el productor y el receptor constituye un acto ilocutivo asertivo en el que se espera que el producto mantenga su compromiso con la veracidad de lo representado por medio de evidencias y argumentos; los cuales tienen que ser aceptados como verdaderos por el receptor.

Televisión y Propaganda

La propaganda es definida como un mecanismo de control social, estructurado para ejercer una influencia sistemática sobre la opinión pública y la conducta de las masas. El adoctrinamiento se refiere al control y a la formación de un tipo de individuo que acepta las políticas estatales y actúa conforme el gobierno requiere.

Desde los inicios de la televisión como instrumento para transmitir señales radiodifundidas, los usos, formas y configuraciones de los contenidos expresados a través del medio de comunicación masiva, han conservado unos propósitos de acuerdo a intenciones e intereses de quienes han desarrollado estas plataformas. Para el caso colombiano, la apertura de canales de televisión fue puesta en marcha desde el estado, y posteriormente por sectores económicos privados; ambos, definieron parrillas de programación con un carácter funcional, para el caso de la televisión pública, han conservado líneas editoriales afines a los programas del gobierno de turno, y desde los canales privados, motivan sus contenidos de acuerdo a los intereses del grupo económico al que pertenecen, quienes en muchos casos articulan sus contenidos con los propósitos gubernamentales por acuerdos económicos, por afinidad ideológica o política.

Estas intenciones editoriales buscan generar un comportamiento en la masa que consume sus contenidos, a la par de materializar acciones en beneficio de sus gestores. Desde la institucionalidad se persigue promover comportamientos y conductas, configurando sus contenidos en instrumentos de propaganda, entendida “como un mecanismo de control social, estructurado para ejercer una influencia sistemática sobre la opinión pública y la conducta de las masas” (Franco, 2009, pág. 45).

Surge entonces, un efecto en la masa sobre ese comportamiento delineado desde el uso de la televisión y el consumo de contenidos audiovisuales; el individuo como gen de la masa,

reconoce, asume y se comporta de acuerdo a los lineamientos políticos del grupo de gobierno, quienes entregan en forma de entretenimiento, educación, promoción cultural o simple información social, la doctrina de sus propósitos ideológicos y políticos.

Para el contexto colombiano, el desarrollo de la televisión pública en el marco del conflicto armado, ha sido instrumento de propaganda en la lucha del estado contra los grupos armados al margen de la ley que confronta; al igual que en la puja de poderes con sectores de la sociedad civil que hacen resistencia al gobierno.

Como dice Chomsky (citado por Franco, 2009) la propaganda busca:

> […] hacer que [las comunidades] conserven un miedo permanente, porque a menos que estén debidamente atemorizadas por todos los posibles males que pueden destruirles, desde dentro o desde fuera, podrían empezar a pensar por sí mismos, lo cual es muy peligroso ya que no tienen la capacidad de hacerlo. Por ello es importante distraerles y marginarles (pág. 2)

Desde la confección de contenidos, se apela a las emociones particulares y a los referentes sociales, los sentimientos son un vector poderoso de manipulación. El sentimiento más utilizado en la guerra psicológica es el resentimiento; el otro vector es la ignorancia. Un hombre o una mujer ignorante -o una sociedad ignorante- pueden ser transformados en seres dogmáticos primarios o en una sociedad obtusa, si el sentimiento de resentimiento es exacerbado en ellos por ideas recurrentes. Ese individuo -o esa sociedad- terminarán por no poder distinguir la verdad de la mentira; el bien del mal (Franco, 2009).

Logrado esto, se aviva un sentimiento de indignación y agravio que conduce al involucramiento directo en acciones colectivas e incluso individuales contra el ofensor, o a la legitimación de todos los medios para perseguir hasta la muerte al enemigo.

Los líderes políticos saben esto desde los tiempos de la Alemania Nazi, y desde entonces utilizan todos los medios disponibles para el adoctrinamiento de la población; entre estos, la televisión, uno de los más efectivos como instrumento de comunicación, pero también un fenómeno social que asume las funciones de entretener, formar, informar y persuadir.

Al respecto (Benavides, 2012) sostiene lo siguiente:

> […] la aparición de la televisión no sólo se constituye como un elemento que contribuirá a una serie de transformaciones en la vida social, sino que también como producto de un tipo de sociedad. Por ende, su existencia no es aséptica, no puede naturalizarse: sea por la búsqueda de innovaciones tecnológicas está relacionada con su desarrollo, o por la explotación de la que es objeto como un negocio rentable, o por la necesidad de ciertos grupos o colectivos sociales que se manifiestan a través de ella, o por los explícitos fines culturales y educativos con los que, en este caso, se funda la televisión en Colombia; hay siempre, en su desarrollo, una finalidad contenida. El hecho de responder a la necesidad de transmitir imágenes a larga distancia organizadas de manera temporal y de que éstas se convirtieran en objeto de comercialización para unos sectores de la población, es un aspecto que da cuenta de ello (pág. 52).

Mediante la televisión se pueden consolidar los métodos educativos que los dueños de los medios, la élite dominante y las instituciones del Estado, implementan en el desarrollo de las actividades formativas de estos individuos, sean estudiantes, empleados, entre otros; la sociedad en general, usa a este medio de comunicación como mecanismo para mantenerse informada sobre los acontecimientos a nivel local, nacional o internacional.

Por otro lado, las funciones informativas y formativas de la televisión no explican el por qué la gente le dedica tanto de su tiempo libre. Su principal papel en la vida de las gentes es la de

entretener, disparando con más frecuencia que estimulando. Sus funciones como instructora, transmisora de información y estímulo intelectual son secundarias para la audiencia.

La persuasión es otra de las posibilidades que brinda el uso de la televisión, como medio de comunicación masiva a los grupos de poder, permite la circulación de contenidos ideológicos subyacentes. De acuerdo con Franco (2009), independientemente de su forma y contenido, todo mensaje trae consigo la visión de mundo de su emisor y pretende imponer dicha cosmovisión sobre sus receptores, para influir en sus decisiones.

La propaganda es un medio constante y cardinal para conquistar “mentes y corazones”, para influenciar a la población, alejándola del enemigo y alinderándola en torno a la propia causa; en síntesis, para ganar la lucha por el poder. Es decir, tiene un papel determinante en la lucha por la legitimidad y, por tanto, en el logro de los objetivos militares propiamente dichos: induce entre las diferentes comunidades interpretativas, y particularmente entre actores políticos, cooperación hacia una parte en conflicto y resistencia hacia la otra.

En Colombia, los contenidos de los medios de comunicación asociados a grupos de poder económico y político han promovido una doctrina contrainsurgente, en coherencia con su posición de defensa de sus intereses. En este escenario, la propaganda busca la adhesión orgánica a las organizaciones visibles del bloque de poder contrainsurgente y crear una opinión pública que ejerza coacción moral sobre indecisos y disidentes. La eficacia de esta propaganda depende de la estrategia, la técnica y la destreza de los agitadores, pero también de la disposición y el monopolio de los medios, la fragilidad de la propaganda del enemigo y, sobre todo, de la existencia de una audiencia en su mayoría iletrada y pobre.

Esa organización, según los ideólogos de esta lucha en Colombia, abarca la configuración de organizaciones de producción ideológica, estrategias de comunicación política y movilización: i) formación de centros de pensamiento, de organizaciones de beneficencia burguesa y

observatorios de medios; ii) operaciones de verdad, ridiculización del enemigo, contra-desinformación; iii) movilización social. Las primeras, por su función orientadora, son la base de las acciones comunicacionales y éstas, por su parte, el motor de acciones colectivas ideológicas.

En el segundo eslabón de esta cadena, tienen lugar los esfuerzos por ofrecer una versión oficial y, por tanto, autorizada de los hechos, que desmienta las denuncias que señalan la responsabilidad del bloque de poder y dañan su imagen. Se recurre como estrategia al recurso de la estigmatización y ridiculización sistemática del enemigo, se construye una imagen que lo presenta como mentiroso, codicioso, violento, malvado, inhumano, ignorante, obcecado, vetusto, intolerante y ateo (Franco, 2009).

Los Medios de Comunicación Como Fuentes Historiográficas

En la actualidad, los medios de comunicación son contemplados como el primer poder en el mundo. Sin ellos se podría decir que los acontecimientos que se vienen desarrollado no existen. Es evidente que, en la sociedad contemporánea, los medios son importantes creadores y mediadores de conocimiento social. Como lo expone Romano (2009):

> La comunicación es necesaria para el conocimiento y dominio del medio ambiente y de la sociedad, a través de ella se realiza el proceso de comprensión y solidaridad entre individuos y grupos sociales. Cuando la información está en manos de los pocos, estos pueden utilizarla para el dominio de los muchos, hurtándoles así el conocimiento de la realidad social y sus posibilidades de modificación. Por eso se dice que la información es poder (Pág. 2).

En el contexto del crecimiento tecnológico, los canales de acceso a la información se han multiplicado y diversificado. En consecuencia, actualmente la Historia se puede explicar *de muchas maneras,* porque existen múltiples canales preparados y dispuestos para ello, pero, además, se explica *a través de muchos más canales* que en el pasado.

Son los medios de comunicación, conjuntamente con la comunidad historiográfica, quienes terminan por explicar y escribir la Historia, sobre todo cuando se dirigen a aquellas generaciones que no la han vivido, y que, en consecuencia, no pueden tener memoria de ella. Como expuso John B. Thompson, en su obra *Los media y la modernidad*:

> El desarrollo de los medios de comunicación ha dado lugar a lo que podríamos describir como una *historicidad mediática:* nuestra percepción del pasado, y nuestra percepción de las maneras en que el pasado afecta a nuestra vida actual, depende cada vez más de una creciente reserva de formas simbólicas mediáticas (Yeste, 2009).

Incluso algunos autores afirman que existe un relato histórico, consensuado por la comunidad historiográfica, y, a su vez, un relato mediático de la Historia. Sin embargo, ambos persiguen un mismo objetivo: narrar, describir e interpretar con la mayor precisión y exactitud posible los hechos del pasado, para que quede constancia de ellos en el futuro y para que las nuevas generaciones que no han vivido esos hechos, sean capaces de revivirlos a través de su representación simbólica.

En ese sentido, el desarrollo del periodismo favoreció la aparición de instituciones y profesionales especializados en el registro de los hechos del momento con relevancia pública, dando paso a la elaboración de productos comunicativos que posteriormente se convirtieron en una recurrida fuente historiográfica, especialmente para la historia política a lo largo del siglo XIX, XX y XXI.

A propósito, sobre el valor historiográfico de los "relatos del acontecer propuestos por los medios de comunicación", Amaya (2011) afirma:

> En tanto instituciones cuyo encargo social fundamental consiste en el registro e información sobre el acontecer públicamente relevante, los medios de

> comunicación - y especialmente los medios impresos - se integrarían al conjunto de las denominadas “fuentes narrativas” para la investigación histórica (Pág. 18).

Medios de Comunicación y Memoria

La sociedad actual se encuentra profundamente mediatizada en el contexto de la globalización y el auge de internet. Proliferan en el ecosistema social diferentes medios de comunicación, amparados bajo el principio de la libertad de expresión y la democracia. Estos medios de comunicación cumplen una importante función, puesto que, permiten el debate necesario para la formación de conocimiento, toma de decisiones informadas, control sobre las actuaciones de los gobernantes e inclusión y respeto a la diversidad de pensamiento (Díaz, 2011).

Es por esto que llama la atención en tiempos de modernidad acelerada, la importancia de la memoria; y el papel de medios de comunicación como orientadores del proceso de rescate del pasado y la memoria histórica.

En el ejercicio de su función, los medios de comunicación contribuyen a construir la experiencia vital de la población, elaborando y poniendo en primer plano temas seleccionados que resulten de interés para el público. Los medios de comunicación elaboran una narrativa de la realidad, amarrando en tiempo real lo que va sucediendo con lo que ellos van narrando (Sánchez J. , 2003).

Los medios de comunicación pretenden actuar sobre la conducta del público y reescribir los presupuestos de la sociedad de acuerdo con sus intereses empresariales y políticos. Asumir los medios desde esta postura, permite estudiar las formas de condicionamiento social, los principios ideológicos transmitidos o la intencionalidad subyacente de las acciones de los medios de comunicación (Fernandez, s.f).

Este torrente de información generado por los medios de comunicación contemporáneos ocasiona una dificultad para interpretar la realidad, manifestándose en forma de tergiversación, indiferencia o el sentimiento de impotencia que experimenta gran parte de la población.

Con respecto a la relación entre los medios de comunicación y la historia, se puede afirmar que los medios de comunicación reconfiguran el tiempo: el presente es lo que sucede en ellos en un momento dado, conocido como actualidad; el pasado es un acontecimiento reconstruido y reelaborado a partir de la actividad del medio de comunicación y el futuro consiste en las expectativas generadas en torno a sucesos que ellos mismo contribuyeron a crear (Fernandez, s.f; Sánchez J. , 2003).

Los medios de comunicación cumplen entonces una función de actualización de la memoria histórica y de memorización crítica de la realidad (Díaz, 2011). En términos generales, tienen la responsabilidad de transmitir representaciones sociales entendidas como sistemas de interpretación del mundo y como creencias sociales compartidas. Dentro de este rol, se encargan tres aspectos: transmisión de conocimiento; transmisión de información y transmisión de sentido.

La transmisión de conocimiento está representada por la divulgación de la Historia como un saber científico aceptado sobre hechos pasados. La transmisión de información está compuesta por la actualidad, siendo esta los eventos cotidianos priorizados del contexto. La transmisión de sentido hace referencia a la percepción de los hechos pasados narrados por los contemporáneos o sus descendientes. Esta definición corresponde con la llamada historia del tiempo presente (Sánchez J. , 2003).

La interacción de estos tres elementos, la historia, la actualidad y la historia del tiempo presente, constituyen la memoria en los medios de comunicación.

Es decir, los medios de comunicación determinan la realidad por medio de la transmisión ininterrumpida de conocimiento aceptado y de hechos de actualidad. De esta forma construyen la

memoria colectiva, pública, oficial. Simultáneamente, cumplen su función de transmisión de sentido al mediar la historia del tiempo presente, utilizando mecanismos de selección de hechos noticiosos, definiendo una forma de documentarlo, de describirlo, de manipularlo para representar una realidad que para la población termina siendo la realidad completa (Sánchez J. , 2003).

Llama la atención en este punto la relación que se establece entre la memoria y el olvido. Nora (2009) define la memoria como la constitución gigantesca del almacenamiento material "de aquello que nos resulta imposible acordarnos, repertorio insondable de aquello que podríamos necesitar recordar" (pág. 6). Es, en pocas palabras, la influencia que ejerce el pasado en el presente.

Según este planteamiento, la memoria es algo que puede transmitirse entre grupos o actores y que contiene interpretaciones diversas sobre hechos del pasado. Son recuerdos merecedores de conservación. La contraparte de la memoria es el olvido, entendido como la supresión, tergiversación o utilización parcial de la historia por parte de los poderes políticos y económicos para que exista una determinada historia colectiva oficial.

Estrategias como la conmemoración, o las biografías, actúan como anclas temporales que otorgan ese sentido de continuidad en el tiempo y de identificación con los antepasados. Esa reapropiación selectiva del pasado histórico que hacen los medios, descontextualiza y reduce los hechos y puede contribuir a la deformación y neutralización de la memoria histórica de las sociedades contemporáneas (Amaya, 2011)

Esta clase de estrategias buscan la supresión deliberada de los acontecimientos sucedidos con el objetivo de causar la indiferencia, el ensordecimiento o incluso la aceptación social por medio de la estigmatización de las víctimas. Esta acción de los medios de comunicación en alianza con los poderes políticos y económicos, sirve para dotar de sentido y significado a los

hechos, deslegitima a las víctimas y coloca un manto de silencio entre varias esferas sociales compartidas.

¿Cómo Se Fabrica la Historia del Presente en Televisión?

La Historia ocupa hoy un espacio muy destacado en los medios de comunicación, sobre todo en la televisión, a través de diversas formas estéticas y narrativas como documentales, reportajes, crónicas o programas específicos sobre memoria histórica, que cuentan casi siempre con la participación de testimonios. Por otra parte, también "la pequeña pantalla se [ha convertido] en el historiador autorizado, que invita a una vasta audiencia a tomar parte de la crónica de la modernidad" (Yeste, 2009, pág. 76). Es lo que se conoce como Historia del tiempo presente:

> La historia del tiempo presente es una corriente historiográfica de gran utilidad para un contexto como el colombiano, con un pasado inmediato no solamente violento, sino todavía vivo – pasado que no pasa –, en el que se articulan categorías y cuestiones relacionadas con la historia, la verdad y la memoria. (Porras M., 2014, pág. 36)

La memoria histórica es "modelada" por la experiencia vivida por las distintas generaciones, así como por "la idea" que éstas se forman del transcurso de la Historia. En palabras de Foucault (1976, pág. 54), citado por Ribadeneira, (2001),

> […] el postulado de que la historia de los grandes contiene *a fortiori* la historia de los pequeños, el postulado de que la historia de los fuertes acarrea consigo la historia de los débiles, va a ser sustituido por un principio de heterogeneidad: la historia de unos no es la historia de los otros. [...] Va a saberse que lo que es victoria para unos es derrota para los otros. (pág. 21)

Hasta la memoria colectiva tiene que ser la impuesta: la única memoria transigida es la suya, la de los ganadores; porque, como insiste Foucault (2003), quien cuenta la historia, quien

recupera la memoria y conjura los olvidos, está forzosamente de un lado o del otro: está en la batalla, tiene adversarios, trabaja por una victoria determinada.

> Por más que la asunción de un discurso mediático – una película, una serie televisiva documental o de ficción con base histórica– sea siempre un híbrido entre el discurso en sí y las características morfoculturales del receptor, lo que hemos denominado historiografía mediática, contribuye de forma decisiva a la configuración de la memoria social. Sobre todo, si [el conocimiento histórico aprendido en las aulas] va en la misma dirección discursiva que el guion narrativo del producto audiovisual o de la prensa de masas.

Para lograr la función de fabricar la historia del presente, el medio puede "adoptar un papel agonístico, tratar el acontecimiento como una noticia e incluirlo en un informativo, o bien entrar en la modalidad del ceremonial y convertirse en testigo del acontecimiento" (Dayan y Kats, pág. 67, s.f., citado por Yeste, 2009, pág. 76).

> [Sic] esos grandes acontecimientos [que, más tarde, pasan a formar parte de la Historia] puede que tengan su efecto primordial, y desde luego obtienen su puesto en la memoria colectiva, no en la forma en que fueron escenificados originalmente, sino en la forma en que fueron retransmitidos.
>
> Muchos acontecimientos quedan radicalmente transformados por la televisión, y a menudo se hacen irreconocibles para aquellos que asistieron a ellos en persona. Mayor razón, por consiguiente, para preocuparse del modo en que se escribe el guion del acontecimiento.
>
> [Y así], los acontecimientos mediáticos y su narración compiten con la escritura de la historia en lo que se refiere a la definición del contenido de la memoria colectiva. Su carácter quebrantador y heroico es lo que realmente se recuerda, pese a los esfuerzos

de los historiadores y los científicos sociales por percibir continuidades y por ir más allá de lo personal.

Además, los acontecimientos ceremoniales son citados constantemente en forma de evocaciones o en forma narrativa en la televisión misma, y se abren paso hasta filmes, miniseries históricas o seriales contemporáneos.

Relación Entre Historia y Memoria

Explicar la relación entre "historia" y "memoria" es una compleja tarea, en especial lo relacionado con el tránsito de la memoria a la historia. Aunque la Historia y la Memoria tienen en común el interés por el pasado, ambas disciplinas están llenas de diferencias con respecto al enfoque de su estudio y a las fuentes de trabajo.

Mientras la memoria es subjetividad, la historia es racionalidad discursiva, racionalidad, no de cualquier narrativa, sino de una que aspira seriamente a la fidelidad de la memoria. La Historia toma como su fuente principal los documentos escritos, de donde proviene el llamado estatuto de verdad de la historia; mientras que las fuentes de la Memoria son los testimonios de los testigos de los acontecimientos (Porras M., 2014).

La Memoria es una práctica viva del pasado, basada en los testimonios y recuerdos; mientras que la Historia es la práctica escrita que busca el esclarecimiento de la verdad sobre los hechos que se presentaron en el pasado.

Para Julio Aróstegui (2004), citado por Becerra (2014), la Memoria tiene un contenido político, del cual carece la Historia, en la medida que reivindica el pasado de los que fueron excluidos; entonces la Memoria surge como una forma de resistencia frente a la Historia Oficial.

La Memoria tiene esa característica. Vuelve su mirada sobre los seres que la Historia oficial ha desatendido intencionalmente. El profesor François Hartog (2009) define dicha posición en los siguientes términos:

> En un tiempo todavía cercano, el simple enunciado del término Historia equivalía a explicación (La Historia quiere, juzga, condena) actualmente, aunque de un modo distinto, la Memoria es esa palabra maestra que permite decir más: ella es un derecho, un deber, un arma. Duelo, trauma, catarsis, trabajo de memoria y piedad le harían compañía. En ciertas situaciones se recurre a ella, no como complemento o suplemento, sino como reemplazo de la historia. Ella es claramente una alternativa a la historia que ha fallado, que ha muerto: una historia de vencedores y no de víctimas, de olvidados, de dominados, de minorías y de colonizados. Una historia encerrada en la nación, con historiadores al servicio de una historia, de hecho, oficial aquí y allá, de la memoria como "alternativa terapéutica" a un discurso histórico que no había sido más que una "ficción opresiva". (pág. 128)

La Historia no puede perdurar frente al olvido sin la Memoria, porque esta inviste un elemento que en muchos casos la Historia no ostenta; que es la apropiación social del pasado, es por este motivo que existen los lugares de la memoria, como los museos o los monumentos, que contribuyen a forjar la Memoria de los pueblos (Becerra, 2014).

Este es el valor más significativo de la Memoria, puesto que el trato que le han dado los historiadores tradicionales a la Historia ha sido de un uso elitista. Ahora, el historiador debe ser capaz de integrar la Memoria y la Historia en sus trabajos, pues la función social del historiador, es aportar en la cimentación de Memoria a través de la Historia.

Es así como muchas sociedades del mundo occidental iniciaron un trabajo de explorar su memoria individual para luego materializarse en una Memoria Colectiva, que les ha permitido construir un pasado desde los recuerdos de las víctimas (Becerra, 2014).

Además, han logrado consolidar lugares comunes de Memoria, como los monumentos históricos y las manifestaciones sociales que reclaman el derecho a conocer el pasado, a juzgarlo, pero, sobre todo a esclarecer la verdad que solo puede ser clarificada y explicada por la Historia.

Desde luego aspira a ser una historiografía crítica, tal como lo expresó el profesor Enzo Traverso (2010, pág. 80, citado por Becerra, 2014):

> La historiografía no es solamente un lugar de producción de saberes, es también un lugar de reproducción de lagunas de memoria, de rechazos y cuestiones reprimidas de la sociedad. Cuando los revela, los analiza y los colma, es cuando cumple su función crítica (pág. 64)

En esta proposición, se resume el papel que la sociedad le exige a la historiografía. En este punto, la Historia y la Memoria son capaces de consolidar una Memoria Histórica. Ambas ocuparán el lugar que está reservado para ellas en el campo social para la reconstrucción de un pasado que redima a las víctimas y vaya dirigido al esclarecimiento de la verdad (Becerra, 2014).

De acuerdo con Becerra (2014), Traverso (2010), ha determinado la Memoria Histórica como “la memoria de un pasado que percibimos como clausurado y que desde entonces ha entrado en la historia” (págs. 64-64).

Entonces la Memoria Histórica, al ser aceptada por la sociedad, forma parte de la Historia, es decir, trasciende de una generación de testigos directos para ser admitida por un conjunto social que la asume como parte de su pasado y no de unos pocos individuos.

Siguiendo con Traverso (2010), citado por Becerra (2014), el concepto de memorias fuertes y memorias débiles. Esta distinción influye en el tratamiento que le otorgan los historiadores y la sociedad en general a los hechos históricos, situando a algunos a escala mundial y los otros como memorias locales que solo importan a unos pocos pobladores.

Esto establece una relación con la denominada memoria dominante, en la cual los pueblos protagonistas olvidan sucesos importantes de su pasado, para transportar esa memoria hacia otros sucesos donde no tuvieron ninguna relevancia. En palabras de Nora (2009), citado por Becerra (2014):

> […] la mundialización, la democratización, la masificación, la mediatización" han influido en la falta de Memoria y han generado la pérdida de identidad e ideología en las sociedades. Estos fenómenos provocan en estas sociedades la búsqueda de otras formas para explorar su pasado, las cuales generan falencias en este proceso, cuyas consecuencias en el imaginario social son nefastas, pues, desechan prácticas humanas como la escritura y la lectura, habilidades propias del ser humano muy importantes para su evolución social (pág. 66).

Antecedentes

El presente trabajo comporta tres elementos constitutivos a saber: televisión, documental (no ficción) y conflicto armado; pretendiendo una relación dialógica entre ellos, a fin de aportar a la comprensión teórica de los procesos de construcción de memoria histórica en la Región Caribe colombiana desde la creación de contenidos audiovisuales. Pensar en sus antecedentes, implica una breve reflexión histórica sobre cada uno de ellos, señalando que no se encontraron evidencias que corroboren la existencia de trabajos previos, con pretensiones similares, poniendo en dialogo los tres elementos en mención; de ahí la importancia de su abordaje y en donde reside su originalidad.

Historia del Servicio de Televisión en Colombia

A menudo es necesario señalar los fenómenos culturales y sociales que tuvieron lugar en la historia, con el objetivo de analizar los cambios sociales y culturales ocurridos en Colombia.

Uno de esos fenómenos sociales y culturales, importantes para la historia del país, es la llegada de la televisión con el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla.

El origen de este medio de comunicación de masas en Colombia, marcó un nuevo horizonte en las relaciones de los ciudadanos entre sí, en la conducta de un individuo dentro del núcleo familiar, y en la manera de prolongar y mantener legitimidad del gobierno frente al pueblo.

En el ámbito latinoamericano, Colombia fue el sexto país en facilitar la televisión como medio de comunicación social, y surge en un contexto enmarcado por periodos de violencia que debilitaban los procesos democráticos del país. Pero en Colombia, el manejo estatal que se propuso desde el comienzo, proyectó una televisión "educativa y cultural", que prolongaría la labor de divulgación y difusión cultural de la Radiodifusora Nacional, alejándose así, de la tendencia predominante en Latinoamérica con vocación comercial (Ramírez, 2001).

Como contexto, es necesario describir el ascenso al poder de Rojas Pinilla. Hechos como el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán Ayala (23 de enero 1898 – 9 de abril de 1948), quien aspiraba a la presidencia de la república para las elecciones del año 1950, facilitaron ciclos de confrontaciones sociales que dieron origen al conflicto armado interno colombiano, dado el amplio respaldo de sectores populares de la Colombia urbana y rural, hacia el dirigente del Partido Liberal.

> En adelante Colombia, en particular sus áreas rurales serían arrasadas por la masificación del terror a manos en particular de la policía, el ejército y bandas coordinadas por estas fuerzas, avanzando en la construcción del que Vilma Franco denomina "orden contrainsurgente. (Fajardo, 2015, pág. 274)

Este periodo de *violencia política* e ingobernabilidad en el país facilitó el escenario para un golpe de estado y la creación de un *gobierno de facto*, luego de la posesión presidencial del

general Gustavo Rojas Pinilla, quien fungió como presidente de la república, desde el 13 de junio de 1953, hasta el 10 de mayo de 1957.

Inspirado por su experiencia personal en la Alemania Nazi en 1936, en donde fungió como agregado militar con funciones de observación al ejército y material de guerra alemán (Bosemberg, 2015); Rojas Pinilla se apropió de la experiencia televisiva que venía desarrollando Alemania en ese momento, y luego desarrolló en Colombia en su primer año de mandato.

Es así como el 13 de junio de 1954 a las 7 de la noche, se inauguró la televisión en Colombia, con la alocución presidencial en conmemoración del primer año en el poder del General Gustavo Rojas Pinilla. En este contexto de inauguraciones y celebraciones de la "Fiesta Cívica Nacional", la inauguración de la televisión, fue una más en la lista de acontecimientos, desfiles, discursos y presentaciones, que se tenían programados para conmemorar esa fecha.

Si bien la experiencia audiovisual dentro de la población colombiana era novedosa, para el general Rojas Pinilla, quien había presenciado la transmisión en vivo de los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936, la televisión era un vehículo eficaz para la alfabetización política, y la alineación ciudadana con los propósitos del gobierno, dada las estrategias de comunicación y propaganda de la Alemania Nazi, que había podido constatar durante su estancia en Alemania (Bosemberg, 2015).

En ese contexto social y político, el país se apertura a un proceso de interacción social a través de las tecnologías de las comunicaciones; se da la irrupción de la cotidianidad y las experiencias sensoriales desde el uso del lenguaje audiovisual; la sociedad colombiana, se introduce a una revolución que había iniciado en otras latitudes del mundo.

Sobre este tema, a partir de los postulados de Barbero y Monsiváis, Ramírez (2001) afirma que la experiencia audiovisual instaurada por la televisión en la esfera doméstica, replantea la relación con la realidad, esto es, desde las transformaciones de nuestra percepción del

espacio y del tiempo; asimismo, dice que la televisión posee cualidades transformadoras, al señalar que con la televisión se han dado cambios importantes como la primacía de lo actual o anacrónico, la modificación de la relación del espectador con los espectáculos y la formación de un público masivo (Ramírez, 2001).

En los anuncios previos al acto inaugural del novedoso sistema de comunicación, el gobierno presentó indicaciones de sus propósitos con la nueva herramienta que buscaba fortalecer la Oficina de Información y Prensa del Estado - ODIPE, creada como una dependencia de la Presidencia de la República, cuyo fin era el control efectivo de la prensa y la radio. Fue el ente encargado del manejo de la imagen de Rojas desde su primer año de gobierno (Ramírez, 2001). En el *Boletín de Programas, Año XIII, No. 116, febrero de 1954, pág. 33,* se evidencia la postura del gobierno frente a la concepción y manejo del nuevo medio de comunicación en Colombia:

> De ahora en adelante la televisión – de más fácil acceso y más al alcance de las posibilidades espirituales del hombre moderno - debe proporcionar un medio de difusión de las ideas que contribuya a establecer fuertes vínculos de unión entre los hombres, y a crear en ellos una conciencia de responsabilidad y de respeto frente al organismo nacional. / La televisión, pues, llenará una función ampliamente patriótica. (Radiodifusora Nacional de Colombia, 1955).

A partir de los comunicados del gobierno en los que se anunciaba la inauguración de la televisión colombiana en 1954, es posible señalar, que desde un comienzo se le identificó como una herramienta que traería cambio y progreso para grandes sectores de la población (Ramírez, 2001).

La televisión como Medio de Instauración de un Proyecto Político

La inauguración de la televisión en el país, fue un acontecimiento que se inscribió en los deseos del General Gustavo Rojas Pinilla, por difundir su proyecto político de las Fuerzas

Militares. Su gobierno, surgido de un acto sin base legal, había llegado al poder gracias al consenso generado entre varios sectores de la sociedad, sobre la necesidad de un cambio de gobierno. De la misma forma, su permanencia allí dependía igualmente de ese consenso, por lo que un acertado manejo de la imagen de Rojas y el gobierno de las Fuerzas Armadas en el poder, era fundamental para dotarlo de legitimidad, darle un sustento y garantizarle cierta autonomía.

El carácter político incluía, además, el deseo de hacer de este medio el instrumento a través del cual era posible alcanzar la tan anhelada "unidad nacional" que promulgaba el gobierno militar. La instalación de la televisión y la distribución de la señal en todo el territorio nacional, permitía una manera más clara de vivenciar el proyecto político propuesto por Rojas, no sólo por lo que se podría transmitir en sus contenidos en términos de discursos, inauguraciones, etc., sino también porque permitía la materialización de esa unidad a través de la vinculación de zonas distantes del país (Ramírez, 2001).

Era una dimensión sensorial que el gobierno Rojas Pinilla buscaba explorar en la conciencia de los ciudadanos, independiente de las toldas Liberal y Conservadora, que habían sumido la dirección del estado en el terror y la barbarie (Fajardo, 2015).

Además, había una fuerte campaña del gobierno por difundir una imagen positiva de Colombia, dentro del país y en el exterior, por lo que surgieron películas y campañas que promovían el turismo nacional; la televisión, había "abierto una nueva era de lo esencial y fundamental en comunicaciones" (Radio Difusora Nacional de Colombia –RDNC-, 1955).

En efecto, ella es el medio completo que ofrece a la gente una esfera de actividad y un caudal de experiencias que no podría lograr por otro camino. La televisión es algo más que informar o describir, lleva al público al lugar de los acontecimientos, a sitios donde no puede ir en persona, y le permite ver y oír lo que está sucediendo. Es decir, lo pone en contacto, frente a frente, con los conductores del país y del mundo actual. Por razón de estas cualidades específicas,

la televisión es un medio cuyo impacto en el pueblo y cuya influencia en la sociedad no tiene par en la historia de las comunicaciones (RDNC, 1955).

Durante la estadía de Rojas Pinilla en el poder, el nuevo medio de comunicación fue direccionado a la producción y transmisión de conciertos, de actos académicos, religiosos, conferencias culturales, entre otros (Ramírez, 2001); además de apoyar a la Oficina de Información y Propaganda del Estado, ODIPE, desde la emisión de contenidos de carácter oficial, lo cual se justificaba bajo el argumento de que éstos contenidos "constituyen lazos naturales y lógicos de comunicación entre el Estado que gobierna y el pueblo que debe y quiere saber cómo se le está gobernando" (RDNC, 1955).

Dado el grado de ilegitimidad con el que era visto el uso de la propaganda como herramienta de comunicación pública, el Gobierno de Rojas Pinilla tomó medidas para la modernización del sistema radiofónico estatal y la implementación de un canal de televisión, creando de esta forma el Instituto de Radio y Televisión de Colombia, INRAVISIÓN, lo cual se constituyó como una herramienta estructural en las estrategias de posicionamiento de una imagen positiva de las acciones gubernamentales dentro la población colombiana y la promoción de la educación en los sectores populares.

Es así como se empieza a construir una parrilla de programación, que alterna información de interés común y entretenimiento con finalidad educativa y cultural, dada la preocupación del gobierno por alfabetizar a la población colombiana, que, para los años 50, alcanzaba un promedio de analfabetismo del 65%. Existía, además, el antecedente de uso de herramientas tecnológicas para la educación, implementadas en las Campañas de Alfabetización Rural que lideró la iglesia católica, a través del programa Acción Cultural Popular, ACPO (Ramírez y Téllez, 2015).

Dentro de los desarrollos posteriores que tuvo la televisión, los dos años siguientes a su inauguración fueron de exploración y experimentación en cuanto al tipo de programas, formas de

presentación y contratación de espacios, contenidos, publicidad, etc. Los primeros programas que se emitieron, si bien intentaron ajustarse a los deseos del gobierno con respecto a la divulgación de temas culturales y educativos, fueron desapareciendo gradualmente ante la presión de las empresas privadas por financiar otro tipo de programas que se entendían como 'divertidos', como eran los concursos o los de variedades (Ramírez, 2001). Posteriormente se crearon los espacios comerciales, los cuales abrieron camino a otro tipo de programas, y a una nueva forma de comercialización de productos mediante la difusión de publicidad.

Esta etapa de exploración llegó a su fin en 1956, debido a la dificultad para emitir programas variados y de buena calidad permanentemente, así como a la presión de las firmas privadas por patrocinar y pautar en el nuevo medio, dando inicio a un sistema de arriendo de espacios directos por parte de la Televisora Nacional a la empresa privada, que llevó a una proliferación de programas, artistas, productores, programadores, canales, etc., que si bien al principio planteó cierta competencia para la programación oficial, terminó dejándola atrás.

Además, el carácter oficial de la televisión quedó aún más desprestigiado con la caída de Rojas Pinilla en mayo de 1957, ya que se le reprochó la divulgación de propaganda política y durante los primeros años del Frente Nacional, se buscó eliminar todo indicio de manejo político en el medio, reforzando así la idea de que la televisión comercial era la salida (Ramírez y Téllez, 2015).

La televisión comenzó a tomar un papel de gran relevancia en todos los asuntos nacionales transmitiendo acontecimientos importantes, como la visita del Papa Pablo VI en 1968 y el Apolo 11 subiendo a la luna en 1969, entre otras; así como series televisivas como estrategias educativas que el gobierno halló para mantener al pueblo en un adoctrinamiento constante con los contenidos que emitían.

La Transición de la Televisión Colombiana

La televisión en Colombia ha recorrido un camino largo desde su llegada en 1954. La Tabla 2 recoge los principales hitos en la línea de tiempo de la evolución de este medio de comunicación en el país.

Tabla 2.

Línea de tiempo de la televisión colombiana (Banrepcultural.org, 2017).

Fecha	Hito	Descripción
1954	La puesta en marcha del proyecto	El General Gustavo Rojas Pinilla asume la presidencia de Colombia con la promesa hecha al pueblo de introducir en el país el nuevo y más influyente medio de comunicación: la televisión, idea que el General había concebido desde 1936 cuando estuvo en Alemania. Así, se dio inicio a todos los esfuerzos humanos y técnicos para hacer llegar la señal de televisión a todo el territorio nacional. Un año debería ser el tiempo límite para hacer llegar la señal a los colombianos.
1954	La primera señal de prueba	Para mayo de 1954 todo casi listo. Los equipos, traídos desde Estados Unidos y Alemania, se instalaron, los aparatos de recepción de la señal de televisión se habilitaron para la venta. Los primeros ensayos de las pruebas televisivas se hicieron el primero de mayo de 1954, emitiendo la señal entre Bogotá y Manizales, y algunos ensayos más con transmisiones desde el almacén de J. Glottmann, en la calle 24 de Bogotá. Las primeras imágenes transmitidas fueron una figura en movimiento y la portada del diario El Tiempo de ese día.
1954	La inauguración de la televisión en Colombia	El 13 de junio de 1954 es inaugurada oficialmente la Televisión en Colombia, como un servicio prestado directamente por el Estado, en el marco de la celebración del primer año de gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla. A

		las siete p.m. se escucharon las notas del Himno Nacional de la República de Colombia, seguido de las palabras del presidente. Al término del acto inaugural, se emitieron los primeros programas de entretenimiento. La emisión duró 3 horas con 45 minutos.
1955	La televisión comercial	Durante el primer año los espacios en televisión habían sido educativos y culturales, y pertenecían exclusivamente al Estado. En agosto de 1955, el Gobierno Nacional decide abrir espacios comerciales, para lo cual se le designa a la Empresa de Televisión Comercial (TVC), el manejo de algunos espacios. La TVC tenía como socios a las cadenas radiales Caracol y Radio Cadena Nacional (RCN). Así se abre campo a la televisión de orden comercial en Colombia. Las empresas interesadas en comercializar sus productos, alquilaban los espacios y transmitían programas como revistas musicales y concursos, entre otros. Estos espacios se intercalaron con la programación de la Televisora Nacional.
1958	La televisión fuera de los estudios	El 2 de mayo de 1958 se realiza la primera transmisión a control remoto en la televisión colombiana. La transmisión fuera de los estudios de la calle 24, por primera vez se realizó desde el Teatro Colón de Bogotá, con la presentación de la Novena Sinfonía de Beethoven, ejecutada por la Orquesta Sinfónica Nacional, con el patrocinio de Acerías Paz del Río. Fue un gran desafío técnico.
1963	Entre la Televisora Nacional e INRAVISIÓN	La Televisora Nacional fue la institución que, desde los inicios de la Televisión colombiana, coordinó todo lo relacionado con el medio de comunicación, pues el ente era de carácter estatal. Para el 20 de diciembre de 1963, se crea el Instituto Nacional de Radio y Televisión, INRAVISIÓN. El organismo pasó a depender del entonces del Ministerio de Comunicaciones, contó con autonomía patrimonial, administrativa y jurídica. El primer director de INRAVISIÓN fue César Simmons Pardo.

1966	Un nuevo canal para la televisión	A comienzos de 1965 se iniciaron las pruebas para el funcionamiento de un nuevo canal de televisión. Durante las pruebas el canal presentó películas suministradas por las embajadas acreditadas en el país. La idea fue abrir licitación a firmas comerciales y agencias de publicidad para el manejo del canal en los meses siguientes. En 1966 la licitación fue ganada por Consuelo Salgar de Montejo, mujer de la vida política nacional, quien creó el Canal 9, conocido como Teletigre. A la licitación también se presentaron Caracol TV, RTI y Punch. En 1967 comenzaron las transmisiones a nivel local en Bogotá. En 1970 pasa a ser Canal 9, más adelante Canal A y después como Señal Institucional.
1968	De Colombia para el mundo	La estación rastreadora portátil que fue instalada en los predios de INRAVISIÓN, transmitió el XXXIX Congreso Eucarístico Internacional, presidido por el Papa Pablo VI en la capital colombiana. Es la primera vez que un Sumo Pontífice visita el país.
1969	Los colombianos ven al hombre en la luna	Gracias a los esfuerzos de Fernando Gómez Agudelo, Leopoldo, Germán y Carlos Pinzón, se instalaron televisores y pantallas en las plazas de los pueblos y ciudades del país, desde donde se vió la llegada del hombre a la luna, en simultánea con el resto del mundo. La señal fue emitida por satélite desde Houston (Estados Unidos), llega a Venezuela y fue encadenada con el sistema de televisión en Colombia, desde una retransmisora ubicada en Norte de Santander.
1970	El canal 11 y la televisión educativa	El 9 de febrero de 1970, Antonio Díaz García, ministro de Comunicaciones, inauguró el Canal 11 de televisión educativa y popular para adultos desde el auditorio de INRAVISIÓN en el CAN. El 23 del mismo mes comenzaron los cursos básicos por televisión, diseñados para la enseñanza de la lecto escritura y las operaciones matemáticas de base. Los cursos fueron transmitidos en telecentros instalados en los departamentos del Huila, Cundinamarca, Tolima, Antioquia y Boyacá.

1970	Televisión colombiana por satélite	A través de los satélites de Comsat (Corporación Mundial de Satélites), desde el 25 de marzo de 1970 se puso a disposición del mundo entero la señal de televisión que se origina en Colombia. Se instauró el intercambio de programación de la televisión nacional con programas extranjeros que fueron transmitidos en directo. Así, se abrió un valioso intercambio de contenidos con innegables beneficios para Colombia.
1974	Las primeras imágenes a color	Por iniciativa de INRAVISIÓN y las programadoras Punch, Caracol y RTI, el 13 de junio de 1974 se transmitió la inauguración del mundial de fútbol de Alemania y el partido entre Brasil y Yugoslavia. Las imágenes, emitidas por primera vez a color para Colombia, solo pudieron ser vistas en pantallas gigantes instaladas en el Coliseo El Campín de Bogotá y El Gimnasio del Pueblo en Cali.
1979	La televisión a color para todos	El 11 de diciembre de 1979, tras la expedición del decreto 2811 de 1978, entró en operación el nuevo sistema de televisión a color. Audiovisuales preparó la programación inaugural, instalada por el presidente Julio Cesar Turbay Ayala, y un reel de imágenes del Palacio de Nariño y algunas zonas del país.
1984	Los canales regionales	Por medio de una sociedad establecida entre INRAVISIÓN y las Empresas Departamentales de Antioquia (EDA), se estableció en Antioquia el primer canal de televisión regional. La sociedad se estableció el 21 de diciembre de 1984. TELEANTIOQUIA fue inaugurado finalmente el 11 de agosto de 1985. Con la creación de este canal se abrió la puerta para el surgimiento en los años siguientes de otros canales de orden regional, como TELECARIBE, Televalle (conocido ahora como Telepacífico), Telecafé, TV Andina (Hoy canal 13), Canal Tro, entre otros.

1985	La televisión por suscripción	El 6 de marzo de 1985, mediante el decreto 666, el gobierno de Belisario Betancur abrió la posibilidad de prestar el servicio de televisión por suscripción. Para ello abrió licitación pública hasta el 30 de junio del mismo año. Se presentaron quince propuestas. Finalmente, la licitación fue ganada por TV Cable y entra en funcionamiento el 18 de diciembre de 1987. Cuatro canales eran emitidos por medio de este sistema: Deportes, Latino, Familiar y Cine.
1990	Una nueva legislación	El Congreso de la República, junto con el presidente César Gaviria Trujillo, en sesión ordinaria el 15 de diciembre de 1990, aprobó la nueva legislación sobre televisión. Esta apuntaba a fomentar la industria televisiva: amplió los periodos de las concesiones a seis años, con el fin de darles estabilidad a las empresas programadoras y productoras.
1998	Los nuevos canales privados	A inicios de 1998 entró en funcionamiento dos nuevos canales privados, Caracol y RCN. En el mismo año se presentaron propuestas para los canales privados de orden local. El gobierno asignó 59 espacios para canales locales en las modalidades (con y sin ánimo de lucro), en todo el país.
2000	La desaparición de las programadoras	La aparición de los canales privados, que tienen como dueños a dos grandes grupos económicos del país (Santo Domingo y Ardila Lulle), propició una crisis de varios años a las programadoras que antes se mantenían de las pautas comerciales, teniendo en cuenta que dichos grupos económicos retiraron al entrar en funcionamiento sus propios canales. Tras varios intentos por sobrevivir, programadoras como Tevecine, Punch, JES y Cenpro, cesaron sus actividades; otras tantas fueron intervenidas por su estado económico.

2004	El fin de INRAVISIÓN	Audiovisuales y el Instituto Nacional de Radio y Televisión, INRAVISIÓN, fueron liquidados y sustituidos por RTCV, cuyas funciones son: "beneficiar a más colombianos con la educación, la información y el conocimiento; fortalecer la participación ciudadana; promover y resaltar nuestra identidad plural, y abrir espacios a la nueva industria de contenidos".
	Televisión para todos	Por medio del acuerdo 00001, la Comisión Nacional de Televisión garantiza el acceso de los grupos étnicos al servicio público de televisión. "La televisión étnica en el ámbito local será prestada en un área geográfica continua que corresponda a un territorio colectivo de comunidades negras, resguardo indígena, municipio, asociación de municipio o distrito".
2013	La unificación	Señal Colombia, la Señal Institucional, las emisoras de radio pública nacional, Radiónica y una parte del Canal Uno (y el 25% de su programación), comenzaron a ser operados por el Sistema de Medios Públicos.
2014	El poder de los privados y la estrategia de los públicos	La dupla de los canales Caracol y RCN tiene el 44.58% de la cuota de audiencia, mientras que el resto de canales que hay en el país (incluida la televisión pública), se reparten el restante 55.42%. Para contrarrestar estas cifras, el Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (MinTic) lanzó la campaña "Pásate a la pública": en asocio con grandes casas productoras del mundo, se ha realizado programación de alta calidad e interés, para mejorar así el contenido de los canales públicos nacionales.
2014	Llega la señal TDT	Desde junio de 2014, los colombianos empezaron a acceder a la Televisión Digital Terrestre (TDT), cuyo propósito es reemplazar la señal análoga, con mejor calidad de imagen y sonido, y un ahorro en el uso del espectro electromagnético.
2017	Numerosos premios destacan la calidad de los	Desde 2014 la red pública de televisión, conformada por el Sistema de Medios Públicos

contenidos de la televisión pública.	y los Canales de Televisión Regional, ha recibido reconocimientos nacionales e internacionales por la calidad de sus contenidos. Los Premios India Catalina a la televisión colombiana, es uno de esos escenarios donde destacan canales como Señal Colombia y TELECARIBE.

La Televisión Colombiana en el Siglo XXI y el Apagón Analógico

La nueva forma para disfrutar la televisión en Colombia es la Televisión Digital Terrestre, o TDT. La señal abierta permite ver programas de televisión con mejor calidad en imagen y sonido, varios de ellos en Alta Definición o HD. A través de la TDT se pueden sintonizar todos los canales que cuentan con licencia de operación de una frecuencia a través del uso del espectro electromagnético. Las estaciones de televisión UHF, *Ultra High Frequency*, también llamada televisión abierta, se clasifican según su cobertura en nacionales, regionales y locales, con o sin ánimo de lucro.

La señal de TDT es gratuita, no necesita contrato o suscripción. Asimismo, se puede 'recepcionar' en cualquier televisor que cuente con el sintonizador DVB-T2, *Digital Video Broadcasting – Terrestrial 2*, incorporado; los modelos anteriores a 2014 requieren de un decodificador. Los televisores se conectan a una antena para captar la señal, la cual tiene un costo al momento de adquirirla.

> Tal como ha sucedido en otras partes del mundo, transformará los hábitos de los ciudadanos en cuanto a la forma de disfrutar este servicio público, radiodifundido y gratuito, gracias a las ventajas que representará la implementación del estándar DVB-T2 en cuanto a calidad (audio y video), la ampliación de la oferta de contenidos y un mejor uso eficiente del espectro (Asociación Colombiana de Ingenieros, ACIEM, 2016, pág. 2).

Ante el actual advenimiento de la tecnología de redes especiales para la televisión, “La televisión digital terrestre (…) sustituirá a la televisión analógica convencional” (Consejo Nacional de Televisión, CNTV, s.f.; citado por Osorio, 2011, pág 35). Esta transición de la televisión analógica a la TDT se conoce como Apagón Analógico. El proceso de implementación de la TDT en Colombia se inició en el 2008, con la adopción del estándar europeo DVB-T, *Digital Video Broadcasting - Terrestrial*, y su posterior actualización en 2011 a DVB-T2, fijando el Apagón Analógico el 31 de diciembre de 2019 (Sánchez, 2013).

> […] pero ya es un hecho que no sucederá. El pasado gobierno [se refiere al periodo de Juan Manuel Santos Calderón, quien ejerció el cargo de presidente de la República entre los años 2010 – 2018] postergó las inversiones que se requerían para el efecto y la ANTV hizo casi nada para que los televidentes se familiarizaran con la TDT. Según cifras de esa entidad, apenas el 11 % de los hogares tiene instalado el servicio de TDT. Así resulta que por lo pronto son un desperdicio los cientos de miles de millones de pesos que han invertido el Estado y los particulares para la universalización de esa tecnología, la cual, además, permite liberar valiosas frecuencias para servicios de comunicaciones personales (Gómez, 2019, pág. 71).

El caso de Colombia es particular por ciertos factores: a las malas decisiones administrativas de la Agencia Nacional de Televisión, ANTV, la Comisión de Regulación de Comunicaciones, CRC, y el Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia, MINTIC, se le suma que es el único país de América Latina en adoptar el standard europeo, a diferencia de la mayoría de países de la región que establecieron el estándar nipobrasilero, denominado Sistema Brasileño de Televisión Digital, SBTVD. En 2010 Colombia ratificó el estándar europeo DVB-T2. Esta acción se ve como un aislamiento tecnológico del país con sus vecinos (García & Zambrano, 2016).

La inversión para la implementación del sistema TDT ha sido significativa. En mayo de 2011, la CNTV asignó USD 27 millones al Sistema de Medios Públicos Radio Televisión Nacional de Colombia, RTVC, para ampliar la red de TDT en Colombia; pero esta asignación presupuestal no ha alcanzado la meta propuesta por el gobierno para la transición de sistema de televisión irradiada, lo que ha significado retrasos y la renuncia a licencias por parte de los operadores de las estaciones locales sin ánimo de lucro, ante la imposibilidad de costear la inversión en actualización tecnológica para el cambio de sistema.

Para el año 2012, la CNTV, institución que lideraba las políticas de televisión, fue reemplazada en instancias del Congreso de la República de Colombia por la Autoridad Nacional de Televisión, ANTV, la cual fue liquidada en 2019 y reemplazada por la CRC, asumiendo el proceso en un estado tal que debió replantear la ruta de la TDT en Colombia.

Esto significa que Colombia podría ser el último país latinoamericano para el apagón analógico (Sánchez, 2013). Dicho retraso se debe no sólo al incumplimiento del gobierno en cuanto a la infraestructura para soportar los cambios tecnológicos; también a la falla en la actualización de leyes que regulan y vigilan la industria de televisión nacional, ya que hasta la fecha no existen leyes que garanticen una transición coherente, transparente y democrática.

Esto se debe a que las discusiones propiciadas por ANTV y CRC en su momento, han girado en torno a la regulación de aspectos económicos y tecnológicos y no tanto en lo relacionado con la prestación de un servicio público y la libertad de expresión; o sea, han estado preocupadas por regular un negocio y no un servicio como la televisión, desconociendo e ignorando su misión socio-cultural y preocupándose por satisfacer intereses y necesidades del sector privado (García y Zambrano, 2016, pág. 2).

El retraso en el apagón analógico revela que la TDT no está sirviendo para mejorar el acceso y la participación de la ciudadanía en la producción de contenidos pluralistas e

interactivos, una de las promesas de la TDT; ya que el centro de las políticas actuales no es el ciudadano, ni buscan la superación de la concepción economicista del receptor como simple espectador-consumidor.

Otra causa del retraso es el modelo concentrador tradicional de la industria colombiana de televisión, protagonizada por dos empresas: Caracol y RCN, pertenecientes a importantes grupos económicos con inversiones en diversos sectores de la economía. Esta supremacía entre los dos canales trajo como consecuencia la desaparición de una veintena de pequeñas y medianas programadoras, el debilitamiento de la TV pública y la imposibilidad de la asignación de una tercera frecuencia para la operación de una nueva estación de televisión nacional de carácter privado.

> […] si durante la existencia del sistema análogo Colombia estimuló y favoreció la concentración en la propiedad de los medios y la existencia de una TV pública débil, pobre y cooptada por intereses políticos, hoy en día no hay garantías para que la transición al sistema digital estimule la diversificación y el ingreso de nuevos operadores (García y Zambrano, 2016, pág. XX).

Lo anterior pone de manifiesto otra de las promesas fallidas de la implementación de la TDT en Colombia, el aumento de la oferta de contenidos y el acceso a más y mejor información. En lo que se ha implementado en materia de funcionamiento del sistema de Televisión Digital Terrestre - TDT, ha dejado al descubierto que los usuarios colombianos que se han conectado a la TDT, experimentan que la diversidad de formatos y programas no ha sido tal como se esperaba, por ende, tampoco la calidad de la información.

De hecho, en algunos países donde ya funciona la TDT al 100% las empresas televisivas que ahora gestionan hasta cuatro señales de emisión, han llenado su parrilla con los mismos

contenidos, repitiendo programas y formatos exitosos durante la era analógica, sin realizar una verdadera innovación en la industria (García y Zambrano, 2016).

Sin embargo, en Colombia no hay claridad desde las políticas públicas en materia del servicio de televisión pública y el derecho al acceso a la información, para que la transición genere cambios que contribuyan a una estructura de medios más plural y menos concentrada, así mismo, pueda servir para replantear la estructura y financiación actual de los canales públicos, los cuales hasta el momento se han concebido más como medios gubernamentales en los que la ciudadanía tiene poca injerencia y participación.

Con respecto a la implementación de la TDT en los canales de televisión regional, la programación de contenidos en este tipo de canales corresponde a un modelo generalista y en términos de horas de parrilla, tiene una fuerte tendencia hacia lo informativo y el entretenimiento, especialmente magazines de carácter regional. Esta clase de contenidos, implica diseñar nuevos modelos de producción y programación adaptados a entornos digitales, que logren mayor cobertura de audiencia frente a los canales privados.

La multiplicación de canales experimentales de difusión de señal irradiada con la implementación de la TDT, no necesariamente significa mayor diversidad de contenidos. La dificultad y costos que acarrea la producción de nuevos contenidos originales han generado una creciente homogeneización y un índice de repetición muy alto en la programación de estos nuevos escenarios de emisión de contenidos audiovisuales. A esta realidad necesariamente se van a ver enfrentados los canales regionales en Colombia, cuya capacidad de producción propia aún es limitada por su infraestructura tecnológica y por factores presupuestales, que, en su mayoría, provienen del FONTV (Sánchez, 2013).

Por otro lado, la discusión sobre TDT no se debe centrar exclusivamente en lo económico y tecnológico, debe existir una articulación entre intereses económicos, servicio público,

necesidades políticas y derechos de la ciudadanía; tan solo de esa manera se podrá garantizar un sistema de medios de comunicación diverso y plural, en el que queden representados amplios sectores de la sociedad.

Historia del Cine Documental en Colombia

Desde su llegada al territorio colombiano, el cine documental se ha establecido como un espacio audiovisual donde se combinan el pasado y el presente de la sociedad, en él se perciben los cambios y las permanencias de la cultura y la realidad social. Es pertinente entonces resaltar los principales hitos históricos relacionados con este género cinematográfico y televisivo en el país.

La historia del documental en Colombia, está necesariamente amarrada con la historia del cine nacional. Una revisión de la historiografía del documental en Colombia, permite identificar diferentes periodos correspondientes con el origen; la crisis; el auge; el cierre de la Compañía del Fomento Cinematográfico de Colombia, FOCINE; la creación del sistema de medios públicos y la aparición de los canales regionales.

Origen

El cine nacional surge con los hermanos Di Domenico, durante la primera guerra mundial. Procedentes de Italia, fueron los primeros en traer a Colombia el cinematógrafo y se encargaron de estimular la producción de películas locales, motivados por el estancamiento de la industria cinematográfica a causa de la guerra.

En el año 1914 fundan la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, SICLA, con gran acogida en el país. Ese mismo año es asesinado el general Uribe Uribe, hecho que motiva a los hermanos Di Domenico a producir la película El drama del 15 de octubre (1915). Esta película fue la primera en abordar un tema político y social colombiano y se constituye como uno de los primeros antecedentes del documental en el país.

Con SICLA los hermanos Di Domenico fueron creadores de cine muy prolíficos. Entre sus películas están La fiesta del corpus (1915), Aura o las violetas (1923) y El amor, el deber y el crimen (1925). En 1925 también se comenzó la filmación de La hija del Tequendama, pero su grabación no se concluyó porque la compañía se disolvió, en lo que sería la antesala a una crisis que sacudiría las bases de la industria cinematográfica nacional. (Higuita & López, 2011)

Crisis

La aparición del cine sonoro coincide con la crisis que tuvo el cine colombiano entre 1930 y 1947. La crisis, en términos generales, se debe a que desde 1927 se empezó a notar una disminución en la producción de cintas en el país y un aumento en la proyección de filmes extranjeros. Las empresas relacionadas con la producción y exhibición de cine en Colombia se vieron obligadas a cerrar o vender a compañías internacionales, sobre todo las productoras que presentaban baja calidad técnica y actoral, los exhibidores preferían películas extranjeras de mayor factura y el sector en general, no contaba con el apoyo político necesario para el fortalecimiento de la industria nacional.

Sin embargo, a pesar de la crisis, las productoras colombianas no pararon. Las nuevas tecnologías de sonido se fueron incluyendo en la producción nacional para hacer noticieros y documentales, entre los que sobresalieron uno sobre la guerra con el Perú de 1932, realizado por la compañía de los hermanos Acevedo y el recuento de los funerales del presidente Enrique Olaya Herrera (Álvarez, citado por Higuita & López, 2011)

La decada de los treinta se caracteriza por el apoyo manifiesto de politicos notables de la escena nacional como Enrique Olaya Herrera, Eduardo Santos o Jorge Eliecer Gaitan a la industria del cine. Los partidos políticos comenzaron a financiar piezas propagandisticas de corte documental como El triunfo del partido liberal, de la Ducrane films.

Pese a la crisis que atravesaba la industria cinematográfica del país en estos años, se produjo gran cantidad de noticieros y documentales, obras que dejan apreciar el interés de las entidades públicas y privadas por mantener y aprovechar las ventajas de este medio audiovisual. (Higuita & López, 2011)

En las décadas siguientes, la producción de cine nacional se acercó más al documental en el sentido que hoy le damos al término desde las formas narrativas y estéticas. Los directores registraron de forma crítica sus reflexiones sobre la realidad, la cultura y el medio natural de nuestro país. En ese periodo, lo poco que se hizo, de buena o mala calidad, mostró un interés por registrar la realidad colombiana. Se destaca la producción de cortometrajes que, sin ser documentales, tenían algunos elementos de este género: La langosta azul (1954), La gran obsesión (1955), El milagro de la sal (1958) y Está fue mi vereda (1959) (Higuita & López, 2011)

Auge

La década del sesenta presentó profundos cambios en el cine latinoamericano, influenciado por la Nueva Ola Francesa, el cinéma-vérite de Francia y el cine directo canadiense y estadounidense. La producción de documentales en esa época se diferenció radicalmente porque mostraban el punto de vista del realizador frente a problemas reales del país. Este es el inicio del periodo de consolidación del género documental en Colombia.

Surgen dos corrientes en la cinematografía nacional, el cine marginal y el cine estatal. “la primera institucional, en donde se realizó cine comercial y no comercial; y la otra, en la que se intentó realizar un tipo de documental social y de politización” (Patiño, citado Higuita & López, 2011, pág. 43).

El cine estatal produjo un estilo crítico de la sociedad y mezcló el atractivo comercial con el comentario sociopolítico. Este cine de apariencia social fue catalogado en las líneas de cine turístico promocional y de empresas.

Por su parte, el cine marginal consistió en documentales independientes de contenido político y social, radical y contestatario. Esta línea a su vez, se subdividió en dos corrientes: una política liderada por los directores Diego León Giraldo, Carlos Álvarez, Luis Ospina y Carlos Mayolo, los dos últimos bastante sarcásticos e irónicos. La otra corriente, conocida como cine antropológico, la representan Marta Rodríguez y Jorge Silva, exponentes de investigaciones hechas desde las ciencias sociales que usan el documental como instrumento de análisis y denuncia social (Higuita & López, 2011).

Dentro de ese periodo se destacan documentales premiados internacionalmente como Rapsodia en Bogotá (1963), Un reto al gran reto (1965), Los balcones de Cartagena (1966), El hombre de la sal (1966), Leningrado (1970), Se llamaría Colombia (1970), Iglesia de San Ignacio (1971) y el célebre Chircales (1971).

La "Ley del Sobreprecio"

En la década de los sesenta se dieron procesos sociales masivos en Colombia como la urbanización, la alfabetización, el cine, la televisión y nuevas formas de cultura popular crearon nuevos paradigmas y modelos sociales. A la par del crecimiento demográfico, surgieron en el país las guerrillas comunistas de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC); el Ejército de Liberación Nacional (ELN); el Movimiento 19 de Abril (M-19) y el Ejército Popular de Liberación (EPL).

En 1966 se reglamentó la primera ley de fomento cinematográfico, la cual estaba en espera desde el año 1942. Desde entonces, se expidieron diferentes normas de cine como los gravámenes a la exhibición que cambiaron de cuantía y destinación; requisitos y condiciones para

las empresas productoras; los sistemas empleados para la importación de películas; clasificación y censura de las películas; clasificación de las salas de cine; tarifas de las salas; permisos para el funcionamiento de las mismas; estímulos y exenciones para la industria cinematográfica; sobreprecio a cortos y largometrajes; créditos para las producciones, entre muchos otras. (Higuita & López, 2011)

En ese contexto de apoyo estatal para la producción de cine surgió la llamada “Ley de sobreprecio”, que autorizó el cobro de un sobreprecio especial por cada entrada a los teatros que presentaban películas colombianas con el fin de fomentar la industria nacional. La ley establecía los porcentajes en los que debía distribuirse ese sobreprecio, entre el productor, el distribuidor y el exhibidor.

La ley se convirtió en una fuente inesperada de ingresos para la industria nacional de exhibición. No obstante, se presentaban quejas sobre la calidad de las producciones y sobre los abusos que cometían los distribuidores al retrasarse en la entrega de los porcentajes correspondientes a los productores. A pesar de la intervención estatal, el periodo del sobreprecio presentó una serie de problemas: bajas inversiones, falta de técnicos profesionales y de equipos, técnicos sin experiencia, escasa capacidad de los laboratorios y la aparición de “comerciantes del cine” (Higuita & López, 2011).

Del periodo de la Ley del sobreprecio resaltan los documentales El oro es triste (1972), Corralejas de Sincelejo (1974), Campesinos (1976), Gamín (1977), Agarrando pueblo (1978), entre otros. En este periodo, la mayoría de producciones fueron en colores y se produjeron sobre todo cortometrajes. Sin embargo, uno de los largometrajes más significativos de este periodo es la película Camilo, el cura guerrillero (1974), dirigida por Francisco Norden, el mismo de Balcones de Cartagena (1966).

FOCINE

En la década de los 80 se consolidan en Colombia las industrias petroleras y el narcotráfico, obteniendo grandes ganancias en la legalidad e ilegalidad, respectivamente; mientras que grupos guerrilleros y paramilitares se establecen como poderes locales en diferentes regiones del país. En ese escenario, se profundiza la desigualdad social en la población colombiana y entre la vida rural y la urbana.

A partir de los años 80 algunos países latinoamericanos comenzaban a establecer fondos para promover el cine argumental y documental y Colombia no fue la excepción. En 1978, mediante el decreto 1244, se creó FOCINE, con el fin de facilitar, fomentar, subvencionar, coordinar y hacer posible un cine colombiano. Administrativamente la entidad empezó a funcionar en 1980 (Higuita & López, 2011).

La primera película producida con recursos de FOCINE, que encontró un eco positivo de la crítica y cierta resonancia internacional, fue Cóndores no entierran todos los días (1984).

> Desde la aparición de FOCINE, el número de largometrajes colombianos aumentó considerablemente y fomentó un lento crecimiento técnico y estético en las películas; favorecido, además, porque para 1980, el país ya contaba con un número alto de personas capacitadas técnicamente y las simples formas narrativas empleadas en los setenta, se rompieron al iniciar los ochenta (Higuita & López, 2011, pág. 121).

El periodo de Focine fue muy prolífico y se hicieron 341 documentales, pero se destacan los documentales Yo soy Rosca (1979), La arquitectura de la colonización paisa (1983), Buscando tréboles (1980), En busca de María (1985), La nariz de fuego (1986), La ley del monte (1989), entre otros. Entre todos los documentales, el que más reconocimiento recibió fue Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (1982) de Marta Rodríguez, con un total de 7 premios, tres

nacionales a mejor fotografía, dirección y película; y cuatro internacionales, dos en España, México y Alemania.

Documental y Televisión

En 1990, el trabajo documental se dedicó a mostrar las posturas personales y críticas de los documentalistas, se destacan por la búsqueda de un hombre colombiano común, con frecuencia en situaciones críticas, imágenes con profundo respeto hacia lo que registran, con una reflexión seria sobre los temas y un mejor manejo de lenguaje visual.

Para mantener la industria activa, Focine inició una serie de mediometrajes destinados a la televisión. Los directores buscaron coproducción con otros países: México, Argentina, Venezuela y Cuba.

Finalizando la década de 1980 se integró fuertemente el cine a la televisión con la célebre serie Yuruparí, que se constituyó en un hito dentro de la experiencia de FOCINE. Dentro de esta serie se realizaron 75 documentales de 25 minutos cada uno, todos en formato cine de 16 mm, emitidos en la televisión nacional por la Compañía de Informaciones Audiovisuales, programadora fundada por el Gobierno colombiano en 1976 (Higuita & López, 2011).

Gracias a la iniciativa de Yuruparí surgieron otras series documentales para televisión, con aproximadamente 150 capítulos, como Palabra Mayor, Especies Submarinas, El país de las Maravillas, Rutas por Colombia, Talentos y Del Amazonas al Orinoco. A finales de los ochenta, por iniciativa gubernamental, surge el espacio de televisión denominado La Franja, del Instituto Colombiano de Cultura, COLCULTURA, con el fin de crear un espacio para recuperar la memoria histórica. COLCULTURA realizó alrededor de 150 programas, de los cuales 50 ó 40 fueron documentales (Higuita & López, 2011).

Con la Constitución Política de 1991 vino el cierre de FOCINE, luego de entrar en crisis económica y administrativa. Con su cierre se dieron algunos cambios que revitalizan la

producción del cine documental, un ejemplo claro es la producción de Victor Gaviria, con Yo te tumbo, tú me tumbas (1990).

También se da otro cambio importante en la exhibición por la aparición de los canales regionales de televisión, donde se destacó el trabajo documental realizado por un grupo de jóvenes de Cali y Medellín con las series documentales Rostros y rastros. Canales como TELEANTIOQUIA, TELEPACIFICO y TELECARIBE, favorecieron la producción de mediometrajes para televisión y poco a poco, el cine pasó de las pantallas gigantes de los teatros a las pequeñas pantallas de la salas de cada familia. La unión del cine con la televisión propició una experimentación narrativa, estética y temática, que mejoró la forma en que los realizadores dieron a conocer las diversas realidades colombianas (Higuita & López, 2011).

Marco Jurídico: Usos del Audiovisual y Conflicto Armado en Colombia

Las experiencias de memoria señaladas anteriormente, dan cuenta que han existido iniciativas desde la sociedad civil por documentar procesos y hechos claves del conflicto armado colombiano; utilizando estrategias y metodologías con la participación de las comunidades, y en especial las víctimas, quienes han aportado sus experiencias de vida en los procesos de construcción de memoria. También han existido procesos de construcción de memoria desde la esfera institucional, en su mayoría, dando respuesta a exigencias ciudadanas y fundamentos normativos.

Para el caso de los usos del audiovisual como herramienta en los procesos de construcción de memoria, los esfuerzos realizados por la sociedad civil y la institucionalidad, no han dado respuesta suficiente para lograr que la ciudadanía se aproxime a relatos desde la intimidad del conflicto y sus actores, con abordajes alejados de lo circunstancial y de la agenda oficial que, en muchos casos, no reconoce hechos y situaciones asociadas al conflicto armado.

De acuerdo con Cabezas (2015), en muchos casos ha habido omisión o negación de acontecimientos del conflicto por parte de los gobiernos e incluso la destrucción de evidencias, lo que conduce a producir una amnesia degenerativa en la sociedad, con un vacío irremediable en las víctimas ante la imposibilidad de reparar su dignidad.

El Baile Rojo: Memoria de los Silenciados

Uno de los ejercicios de construcción de memoria más completo contra la intolerancia y la violencia política en Colombia que, desde el audiovisual, se ha hecho en torno al exterminio del movimiento político Unión Patriótica, UP, es el Baile Rojo: Memoria de los Silenciados. El proyecto, que se expone a través de un documental audiovisual y un libro, fue liderado por el antropólogo y documentalista Yesid Campos Zornosa, con el apoyo de la organización no gubernamental REINICIAR. El documental,

> […] visibiliza a través de las memorias de sobrevivientes y familiares de las víctimas uno de los más cruentos y atroces episodios de la intolerancia y de la deshumanización del conflicto en Colombia: el exterminio sistemático y planificado de la organización política legal Unión Patriótica (Campos, 2003, pág. 7).

El audiovisual permite un viaje al mundo histórico del país y revisa el contexto en el que existió la posibilidad de desarme de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC, y su inserción al ejercicio político en la década de los años ochenta.

Mediante el uso de “métodos y técnicas de investigación aportados por la antropología visual” (Campos, 2003, pág. 12), se construye un relato que divulga la intolerancia política, y busca comprender los picos de violencia en contra de la UP, posterior al pacto de Cese al fuego, tregua y paz firmado el 24 de mayo de 1984 entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC.

El libro, titulado como el audiovisual, es un estudio de caso de la violencia política en Colombia, profundiza en 15 testimonios de sobrevivientes y familiares de las víctimas, precisando detalles y patrones de violencia en cada uno los hechos, que, como estrategias de los victimarios, fueron mostrados ante la sociedad como hechos aislados, ajustes de cuentas por actividades delictivas, errores de la fuerza pública y desconocimiento de los autores materiales e intelectuales en otros casos. No como un plan sistemático, coordinado por agentes de la fuerza pública, miembros de organizaciones políticas y grupos paramilitares, como fue demostrado ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos, CIDH, quien condenó al Estado Colombiano por estos hechos.

Si bien este ejercicio de memoria surge desde el interés de la sociedad civil por sobreponerse a la amnesia de las nuevas generaciones, a la negación de la violencia política por parte de sectores dominantes en el ejercicio del poder en Colombia, su finalidad es suplir un vacío en la historia reciente del país, cumple la función restauradora de un proceso de memoria ejemplarizante, como diría (Todorov, 1995), que cuestiona los errores del fallido proceso de paz entre el Gobierno de Belisario Betancur Cuartas (1982 – 1986) y las FARC.

Permite recordar los caminos equivocados que la sociedad colombiana ha recorrido en materia de construcción de paz, además, pone de relieve los riesgos de nuevos ciclos de violencia por los altos niveles de impunidad frente al genocidio del movimiento político Unión Patriótica, dada la sucesión de prácticas y métodos de violencia usados en contra de este sector político en Colombia y la existencia de tiranías, que buscan encubrir las responsabilidades de sectores políticos dominantes y la relación entre miembros de la fuerza pública con grupos armados al margen de la ley.

Manuel Cepeda Vargas, un Artista en la Política

El 26 de mayo de 2010 la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, CIDH, profirió sentencia condenatoria contra el Estado colombiano por el asesinato del senador y periodista Manuel Cepeda Vargas, miembro del Partido Comunista Colombiano, PCC, y dirigente de la UP.

El líder político fue asesinado el 9 de agosto de 1994 en la ciudad de Bogotá y, ante la "falta de debida diligencia en la investigación y sanción de todos los responsables, obstrucción de justicia y la falta de reparación adecuada a favor de los familiares" (Caso Manuel Cepeda Vargas Vs Colombia, 2010) la querella fue presentada ante la CIDH, en donde surgió "el caso 12.531 Manuel Cepeda Vargas, el cual fue desglosado por la Comisión del caso 11.227, José Bernardo Díaz y otros, "Unión Patriótica", originado en la denuncia presentada el 16 de diciembre de 1993 por las organizaciones Corporación REINICIAR, Comisión Colombiana de Juristas y Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo (Caso Manuel Cepeda Vargas Vs Colombia, 2010).

En ese contexto de violencia política contra los militantes de la UP, el caso Manuel Cepeda Vargas fue considerado por la CIDH como emblemático, dado el grado de representación que ejerció como periodista de un medio de comunicación considerado de "oposición crítica" y su ejercicio político de un partido político emergente, que logró representación en las elecciones populares a nivel local y nacional entre los años 1986 y 1994. "En los comicios electorales de 1994 el señor Manuel Cepeda Vargas fue el único y último senador electo por circunscripción nacional en representación de ese movimiento político, cargo que asumió en una cámara con predominio bipartidista (91%)" (Caso Manuel Cepeda Vargas Vs Colombia, 2010).

En el desarrollo del litigio, el Gobierno de Colombia,

> […] reconoció su responsabilidad internacional por la violación del derecho a la vida del Senador Cepeda Vargas, por acción y por omisión, porque dos sargentos del Ejército

cometieron el homicidio, así como por no adoptar las medidas necesarias para protegerlo del riesgo en que se encontraba (Caso Manuel Cepeda Vargas Vs Colombia, 2010).

En la sentencia de fondo, la CIDH ordenó al gobierno colombiano, implementar "Medidas de Satisfacción, Rehabilitación y Garantías de No Repetición", entre las que se encuentra la realización y publicación de "un documental audiovisual sobre la vida política, periodística y rol político" de la víctima.

Sobre esa medida de satisfacción, la CIDH estimó el uso de la narrativa del documental audiovisual para garantizar una exposición pública y tratamiento de información que buscara reivindicar la dignidad de las víctimas y preservar la memoria de las mismas, además de aportar a procesos más amplios "como para la recuperación y restablecimiento de la memoria histórica en una sociedad democrática" (Caso Manuel Cepeda Vargas Vs Colombia, 2010).

Luego de exigencias de parte de los demandantes, ante el no cumplimiento y retrasos en la debida ejecución de lo ordenado por la CIDH al Gobierno de Colombia; ocho años después de la sentencia, se logra la realización del documental "Manuel Cepeda Vargas, un Artista en la Política", bajo la dirección del cineasta Lisandro Duque Naranjo y la producción de RTVC.

La obra audiovisual busca dar respuesta a lo ordenado en la sentencia. A través de familiares y amigos de la víctima se construye un relato que asume una simbiosis entre la vida íntima y pública del dirigente social, con relación al impacto de su trabajo periodístico y político en el contexto social de la Colombia entre los años sesenta e inicios de los noventa, periodo en el que escala el conflicto armado en el país.

Algunos de los apartes de la sentencia son los que siguen:

C. MEDIDAS DE SATISFACCIÓN, REHABILITACIÓN Y GARANTÍAS DE NO REPETICIÓN

c) Medidas de conmemoración y homenaje a la víctima

226. La Comisión solicitó que la Corte ordene al Estado emprender un proyecto para la recuperación de la memoria histórica de Manuel Cepeda Vargas como líder político y comunicador social y establecer un lugar de recordación en su memoria. Por su parte, los representantes indicaron que los mecanismos tradicionales de recordación no han tenido mayor impacto social en este caso por lo que solicitaron que la Corte ordene al Estado llevar a cabo, en coordinación "con los familiares tanto en la redacción, el diseño, la edición, la publicación y la definición del medio de comunicación a través del cual se difundirá[, … l]a realización de una publicación y un documental televisivo sobre la vida política, periodística y el liderazgo político del Senador Cepeda [con] el propósito de dignificar su honra y reputación, reivindicar la importancia democrática de su legado y rectificar las informaciones falsas divulgadas sobre él por parte de los funcionarios estatales."

227. El Estado rechazó esta medida de satisfacción solicitada por los representantes en virtud de que ya existiría una calle y un monumento como lugares de recordación del Senador Cepeda Vargas y considera que son suficientes en relación con este asunto, por lo que no acepta la presente petición. En sus alegatos finales, el Estado aclaró que el monumento ha sido financiado por la Fundación Cepeda Vargas por lo que no debe ser tenida en cuenta como una medida aportada por el Estado.

228. Como medida de satisfacción, y dada la importancia de la reivindicación de la memoria y dignidad del Senador Cepeda Vargas, el Tribunal valora la solicitud realizada por los representantes, pues estas iniciativas son significativas tanto para la preservación de la memoria y satisfacción de las víctimas, como para la recuperación y restablecimiento de la memoria histórica en una sociedad democrática. Por ello, esta Corte considera oportuno que el Estado realice una publicación y un documental

audiovisual sobre la vida política, periodística y rol político del Senador Cepeda, en coordinación con sus familiares.

229. El video documental sobre los hechos ocurridos deberá proyectarse en un canal estatal de televisión de difusión nacional, una vez por semana durante un mes. Además, el Estado deberá proyectar el video en un acto público en la ciudad de Bogotá, ya sea en un acto específico o en el marco del acto de reconocimiento de responsabilidad. Dicho acto deberá ser organizado con la participación de las víctimas o sus representantes. Además, el video deberá ser distribuido lo más ampliamente posible entre las víctimas, sus representantes y las universidades del país para su promoción y proyección posterior. Para el cumplimiento de este punto el Estado cuenta con el plazo de dos años, contado a partir de la notificación de la presente Sentencia.

La Rochela, buscando justicia en tiempos de paz

Esta obra audiovisual también busca dar respuesta a una orden de la CIDH, al hallar responsable al Estado colombiano por las conductas de acción u omisión en la ejecución extrajudicial de una comisión de funcionarios judiciales en el corregimiento de La Rochela, Municipio de Simacota, Santander.

El 18 de enero de 1989, quince funcionarios judiciales fueron secuestrados y posteriormente doce de ellos asesinados y tres lesionados por un grupo paramilitar, en alianza con narcotraficantes y algunos miembros del Ejército Nacional de Colombia. Los funcionarios se encontraban en una diligencia judicial que buscaba esclarecer la participación de civiles y militares en la comisión de delitos, como homicidios, masacres y desapariciones forzadas en la zona del Bajo Simacota, en el Magdalena Medio Santandereano.

Ante la falta de garantías del proceso judicial en Colombia, el 8 de octubre de 1997 los sobrevivientes y familiares de las víctimas instauraron una denuncia ante la CIDH, a través del

Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo. De esta querella se derivó el caso 11.995, que posteriormente fue conducido a sentencia condenatoria contra el Estado colombiano, emitida el 11 de mayo de 2007.

En esa sentencia, la CIDH ordenó al Estado colombiano establecer medidas de satisfacción y garantías de no repetición, entre las que se encuentran la realización de una serie de actos y obras dignificantes de la memoria de las víctimas.

De este ordenamiento jurídico surgió el documental audiovisual "La Rochela, buscando justicia en tiempos de paz", realizado por el Sistema de Medios Públicos – RTVC, con el apoyo de la Sala Administrativa del Consejo Superior de la Judicatura. El documental, además de cumplir con un acto de desagravio hacia las víctimas, facilita el aporte de verdad y hace un llamado a la sociedad en general, para evitar que esos hechos no se vuelvan a repetir en el país.

Sobre el particular, sumado a la realización del documental, algunos de los apartes de la sentencia son los siguientes:

C) MEDIDAS DE SATISFACCIÓN Y GARANTÍAS DE NO REPETICIÓN

277. En el acuerdo parcial de reparaciones el Estado se comprometió a "desarrollar y cumplir las siguientes medidas de reparación, como medidas de satisfacción respecto de las víctimas y familiares, y las obligaciones de no repetición respecto de las víctimas, sus familiares y la sociedad en su conjunto":

I. Respecto al desagravio a la memoria de las víctimas

1. Como medida de desagravio en recuperación de la memoria de las víctimas, se ubicará en el Palacio de Justicia del municipio de San Gil, departamento de Santander, una placa en un lugar visible, donde se consigne la fecha de los hechos y el nombre de las víctimas. En el mismo sentido, se ubicará en un lugar visible y digno la galería fotográfica de las víctimas, previa consulta con sus representantes.

Con posterioridad a la publicación de la sentencia de la Corte Interamericana, el acto protocolario mediante el cual se ubique la placa y se devele la galería de fotos en el Palacio de Justicia de San Gil, será transmitido por el canal institucional, de cobertura nacional, en el espacio asignado al Consejo Superior de la Judicatura, previa difusión por medio de las páginas web de las entidades estatales y por los mecanismos de difusión que los representantes de las víctimas tengan para que la sociedad en su conjunto conozca la verdad de lo acaecido.

4. Se informará, en el programa de televisión de la rama jurisdiccional, de transmisión nacional, sobre los hechos acaecidos en la Masacre La Rochela, el reconocimiento de responsabilidad parcial hecho por el Estado, la decisión tomada por la Corte Interamericana, y, en general, sobre los aspectos que sean indispensables para la recuperación de la memoria de las víctimas. Además, se entrevistará algunas de las víctimas y familiares previamente seleccionadas en consulta con aquéllas.

7. El Programa Presidencial de Derechos Humanos – Observatorio de Derechos Humanos, realizará una publicación sobre los hechos de la Masacre de La Rochela, de acuerdo con la Sentencia de la Corte Interamericana. Así mismo, se incluirán las medidas de reparación que la Corte en su Sentencia señale como adoptadas por el Estado de Colombia y las que eventualmente ordene en su fallo.

II. Respecto a la publicación de la Sentencia de la Corte Interamericana.

1. Publicar en una página completa de la edición impresa de un periódico de amplia circulación nacional, un resumen de los elementos centrales del presente caso de acuerdo con la Sentencia de la Corte Interamericana. El texto de este resumen y la forma de su publicación, será concertado con los representantes de las víctimas. El Estado

avisará a los representantes, con antelación a la fecha de publicación, para que éstas puedan conocerlo y difundirlo a la sociedad en su conjunto.

Marco Normativo

El marco normativo de la presente investigación está determinado por las leyes 975 de 2005 o Ley de Justicia y Paz y 1448 de 2011 o Ley de Víctimas, que introducen al contexto jurídico colombiano los conceptos de verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición de los hechos victimizantes con los que se violaron los Derechos Humanos en Colombia.

Estos referentes normativos profundizan en el derecho de la sociedad, y en especial de las víctimas, de conocer la verdad sobre los hechos derivados del conflicto armado y que afectaron las estructuras sociales e individuales de la población civil. Promueven, además, la aplicación de "mecanismos no judiciales de reconstrucción de la verdad", la búsqueda de medidas de reparación y "preservación de la memoria histórica", sumándose a las funciones sustantivas de la creación de obras audiovisuales de "No Ficción", que han facilitado instrumentos en la documentación de realidades desde el presente, con efectos simbólicos sobre los recuerdos del futuro.

En lo relacionado al conflicto armado colombiano, se hace evidente la ausencia o poca cantidad de obras audiovisuales, que aborden a profundidad y desde diversas perspectivas los hechos históricos asociados a esos periodos de violencia en la historia reciente del país.

Ley 975 de 2005 o Ley de Justicia y Paz

La Ley 975 de 2005 o Ley de Justicia y Paz, "Por la cual se dictan disposiciones para la reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, que contribuyan de manera efectiva a la consecución de la paz nacional", es el marco jurídico que regula la desmovilización y reinserción de grupos armados al margen de la ley, y busca brindar

garantías de las víctimas con relación a los principios de verdad, justicia y la reparación integral para alcanzar la paz y facilitar acuerdos humanitarios.

En su artículo 48, establece “Medidas de Satisfacción y Garantías de No Repetición”, indicando que estas deben ser adoptadas por las distintas autoridades directamente comprometidas en el proceso de reconciliación nacional, y deberán incluir lo siguiente:

48.1 “La verificación de los hechos y la difusión pública y completa de la verdad judicial, en la medida en que no provoque más daños innecesarios a la víctima, los testigos u otras personas, ni cree un peligro para su seguridad”, conmina a la sociedad a conocer los hechos que vulneraron la dignidad, la honra y en general, los derechos de los ciudadanos que fueron víctimas de las acciones de actores armados en disputa. Para esos procesos, se requiere de la participación de los medios de comunicación social, como instituciones que facilitan y promueven espacios de socialización en la ciudadanía. Se conmina también, a facilitar tales escenarios en el marco de unas garantías que eviten generar más daño a las víctimas, testigos y/o la sociedad en general.

Sobre esas medidas de satisfacción, el Artículo 139 señala que el Gobierno Nacional, a través del Plan Nacional para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas, “deberá realizar las acciones tendientes a restablecer la dignidad de la víctima y difundir la verdad sobre lo sucedido, de acuerdo a los objetivos de las entidades que conforman el Sistema Nacional de Atención y Reparación a las Víctimas”. La norma busca promover acciones desde la institucionalidad, que garanticen la participación de las víctimas en la difusión de sus propios relatos, además de fortalecer el conocimiento de la verdad como ejercicio reparador del espíritu humano y la conciencia colectiva.

Ley 1448 de 2011 o Ley de Víctimas y Restitución de Tierras

La Ley 1448 de 2011 o Ley de Víctimas y Restitución de Tierras: “por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y

se dictan otras disposiciones", es una iniciativa que establece medidas judiciales, administrativas, sociales, económicas, individuales y colectivas, en beneficio de las víctimas del conflicto armado interno en Colombia, y busca que tengan acceso al goce efectivo de sus derechos a la verdad, la justicia y la reparación con garantías de no repetición de los hechos victimizantes.

En esta ley se establecen medidas de atención y ayuda humanitaria en diferentes momentos del proceso, pasando por el reconocimiento de la condición de víctima, hasta la dignificación y materialización de sus derechos constitucionales, propiciando la reconstrucción de su proyecto de vida (Ocha, s.f 2014).

La definición completa de Víctima se encuentra también en esta ley, específicamente, en su Artículo 3:

> [...] aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno. También son víctimas el cónyuge, compañero o compañera permanente, parejas del mismo sexo y familiar en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a ésta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. A falta de estas, lo serán los que se encuentren en el segundo grado de consanguinidad ascendente. De la misma forma, se consideran víctimas las personas que hayan sufrido un daño al intervenir para asistir a la víctima en peligro o para prevenir la victimización. La condición de víctima se adquiere con independencia de que se individualice, aprehenda, procese o condene al autor de la conducta punible y de la relación familiar que pueda existir entre el autor y la víctima...

La Ley 1448 de 2011 se basa en los principios de dignidad, buena fe, igualdad, garantía del debido proceso, justicia transicional, enfoque diferencial, sanción a los responsables, entre otros. También establece un paquete de medidas que apuntan a la materialización de los derechos de las víctimas, en aras de reconfigurar sus proyectos de vida individual y familiar, y de esta forma, empezar a reestablecer el tejido social en las comunidades que sufrieron afectaciones por el conflicto armado, y evitar nuevos ciclos de violencia desde las nuevas generaciones. Dentro de esas medidas se destacan los siguientes aspectos:

- Acudir a escenarios de diálogo institucional y comunitario.
- Recibir beneficios de las acciones afirmativas adelantadas por el Estado, para proteger y garantizar el derecho a la vida en condiciones de dignidad.
- Solicitar y recibir atención humanitaria.
- Participar en la formulación, implementación y seguimiento de la política pública de prevención, atención y reparación integral.
- A que la política pública de que trata la presente ley, tenga enfoque diferencial.
- La reunificación familiar cuando por razón de su tipo de victimización se haya dividido el núcleo familiar.
- Retornar a su lugar de origen o reubicarse en condiciones de voluntariedad, seguridad y dignidad, en el marco de la política de seguridad nacional.
- La restitución de la tierra si hubiere sido despojado de ella, en los términos establecidos en la presente ley.
- La información sobre las rutas y los medios de acceso a las medidas que se establecen en la presente Ley.

- Conocer el estado de procesos judiciales y administrativos que se estén adelantando, en los que tengan un interés como parte o intervinientes.
- Derecho de las mujeres a vivir libres de violencia.

Las víctimas tienen derecho a ser reparadas de manera adecuada, diferenciada, transformadora y efectiva por el daño que han sufrido, lo que incluye medidas de restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición, en sus dimensiones individual, colectiva, material, moral y simbólica (Ocha, s.f 2014V).

Llama la atención el artículo 143 de la Ley 1448 de 2011, "Del Deber de Memoria del Estado", que se traduce en:

> […] propiciar las garantías y condiciones necesarias para que la sociedad, a través de sus diferentes expresiones tales como víctimas, academia, centros de pensamiento, organizaciones sociales, organizaciones de víctimas y de derechos humanos, así como los organismos del Estado que cuenten con competencia, autonomía y recursos, puedan avanzar en ejercicios de reconstrucción de memoria como aporte a la realización del derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto.
>
> Parágrafo. En ningún caso las instituciones del Estado podrán impulsar o promover ejercicios orientados a la construcción de una historia o verdad oficial que niegue, vulnere o restrinja los principios constitucionales de pluralidad, participación y solidaridad y los derechos de libertad de expresión y pensamiento. Se respetará también la prohibición de censura consagrada en la Carta Política.

En este artículo se establecen las condiciones y acciones que se deben realizar desde el Estado y la sociedad en general, como principios de garantía al derecho a la verdad, fundamental en los procesos de reconciliación social y la superación de las etapas de violencia asociadas al

conflicto armado. Estos principios normativos, a la luz de las teorías de memoria ejemplarizante de Todorov (2013), tienen la finalidad de salvar vidas futuras, porque propone revisar y comprender la historia reciente, para aprender de las lecciones de injusticias que propiciaron el sacrificio de seres humanos y la fractura del tejido social.

En su artículo 146, se crea el Centro Nacional de Memoria Histórica -CNMH- concebido:

> […] como establecimiento público del orden nacional, adscrito al Departamento Administrativo de la Presidencia de la República, con personería jurídica, patrimonio propio y autonomía administrativa y financiera, el Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH, tendrá como sede principal la ciudad de Bogotá, D. C.

La creación de este centro, pretende recoger la mayor cantidad de información que esté relacionada con el conflicto armado en el territorio nacional, para reconocer, reconciliar y conmemorar las víctimas. El CNMH recurre a estrategias pedagógicas y museísticas para enriquecer el conocimiento de la historia política y social reciente en Colombia.

En el artículo 149 “Garantías de No Repetición”, la Ley 1448 de 2011, establece que:

> […] el Estado colombiano adoptará, entre otras, las siguientes garantías de no repetición:
>
> b). La verificación de los hechos y la difusión pública y completa de la verdad, en la medida en que no provoque más daños innecesarios a la víctima, los testigos u otras personas, ni cree un peligro para su seguridad.

Estos aspectos de la ley 1448 de 2011, guardan similitud con la Ley 975 de 2005, o ley de Justicia y Paz, en el sentido en el que ambas definen el concepto de víctima para el caso colombiano, y establecen sistemas de atención y restitución de derechos de las mismas. De la misma forma prestan especial atención en aspectos como memoria histórica y garantías de no repetición de los hechos victimizantes.

Estado del Arte

En los últimos años, Colombia ha sido testigo o protagonista de la materialización de muchos e importantes trabajos académicos, con aportes valiosos y significativos para comprender las diferentes relaciones entre audiovisual y memoria y audiovisual y conflicto armado. No obstante, académicamente, siguen vacíos desde los abordajes e interpretaciones de experiencias desde el territorio y los lugares del conflicto armado.

En el plano internacional, resalta la investigación de Luisa Díaz Mantilla, titulada, Desaparición forzada en Colombia: medios de comunicación y memoria, publicada en el año 2011.

En esta investigación se aborda la desaparición forzada en Colombia enmarcada en el contexto de la historia política reciente, defendiéndola como un crimen de lesa humanidad que se constituye como práctica actual, respecto a la comisión del mismo y a la continuidad del delito.

Este hecho de violencia política directa se sustenta en otras formas de violencia, menos visibles y estudiadas, como son la violencia estructural y la simbólica; cada una de las cuales se aborda en su interrelación con las otras para entender la dimensión del crimen. En este marco se ahonda en la forma como el diario El Tiempo, uno de los principales periódicos del país, ha ejercido violencia simbólica en contra de las víctimas de desaparición forzada mediante la atribución de sentidos al delito, al victimario, a las personas desaparecidas, sus familias y organizaciones (Díaz, 2011).

Así, por ejemplo, las narraciones que invisibilizan los hechos, que no identifican a los victimarios y atribuyen valores que denigran a quienes sufren este flagelo, son otra forma de violencia inmediata, que con el tiempo al ser recurrente y pública, impone una memoria que atenta en el presente contra los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia y la reparación integral (Díaz, 2011).

A nivel nacional se destaca la investigación titulada “La representación documental de iniciativas y procesos de memoria histórica en Colombia”, desarrollada por Óscar David Arbeláez Ulloa, en donde analiza las contribuciones a la construcción de memoria histórica en Colombia, desde la creación de documentales estatales. La investigación centra su objeto de estudio sobre cinco documentales de la compilación “Caja Viajera” del Centro Nacional de Memoria Histórica – CNMH, que aborda escenarios del conflicto armado colombiano en el marco de la implementación de la ley 975 de 2005 (Justicia y Paz) y la ley 1448 de 2011 (Ley de víctimas y restitución de tierras).

> La investigación no trata de realizar un análisis de los filmes en sí y cómo desde estos se aborda el acontecimiento, sino de identificar, desde el lenguaje documental, la representación de iniciativas y procesos de duelo para determinar la manera en que estas imágenes actúan frente a la construcción de memoria histórica (Arbeláez, 2018).

En su desarrollo metodológico, el autor tomó “los productos audiovisuales compilados por el CNMH, su contexto de producción e informes realizados en su momento por la CNRR que dan cuenta sobre hechos de masacre y desplazamiento” (Arbeláez, 2018, pág. 24), para analizar la pregunta ¿Cómo la representación documental de trabajos e iniciativas frente la reparación simbólica de las víctimas, actúa con relación a procesos de construcción de memoria histórica en Colombia?

En el plano regional resalta el trabajo publicado en 2011 por Patricia Iriarte y Waydi Miranda, producto de la investigación realizada dentro del Observatorio Audiovisual del Caribe Colombiano, en el marco del Plan Audiovisual Nacional, PAN, que el Ministerio de Cultura impulsa desde el año 2007.

El objetivo central del proyecto fue contribuir a la construcción de una “plataforma de información y reflexión en torno a las formas de realización, circulación, apropiación y consumo

audiovisual en la región Caribe colombiana, con énfasis en las prácticas de las organizaciones sociales" (Iriarte & Miranda, 2011, pág. XX). Para ello, se construyó una cartografía de uso y consumo de audiovisuales en las principales ciudades del Caribe colombiano, información que está alojada en una base de datos disponible en línea.

En la investigación se caracterizaron 28 experiencias que fueron identificadas como exitosas; se realizaron, entre éstas, seis estudios de caso y se hizo un ejercicio de selección de los mejores trabajos entre aquellos que la investigación detectó, recogidos en la Mochila Audiovisual del Caribe colombiano. La investigación se abordó desde una metodología cualitativa, utilizando técnicas como entrevistas, observación directa, visualización de trabajos y estudios de caso, y algunas técnicas de tipo cuantitativo como inventarios, encuestas y fichas de recolección de datos.

Esta investigación facilitó un mapeo de los usos y prácticas audiovisuales que agencia la sociedad civil del Caribe colombiano, y cuenta con los elementos iniciales para un diagnóstico de dichas prácticas entre tres tipos de actores: organizaciones sociales de base, colectivos audiovisuales y realizadores independientes. Sobre el quehacer de instituciones especializadas como TELECARIBE, la Cinemateca del Caribe y centros de producción audiovisual universitarios, quedaría por hacerse un estudio más detenido, puesto que esta investigación se ocupó solo de incluir algunas de sus piezas y actividades puntuales en el inventario (Iriarte & Miranda, 2011)

Un estudio similar se desarrolló en el suroccidente colombiano, titulado Luchas de representación: prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el sur-occidente colombiano, liderado por Gerylee Polanco Uribe y Camilo Aguilera Toro, también en el marco del desarrollo del PAN, del Ministerio de Cultura, con el respaldo de instituciones como la Universidad del Valle y la AECID.

La investigación, “toma por objeto, los usos colectivos de tecnologías de comunicación, en especial las audiovisuales, en tres departamentos del sur-occidente de Colombia: Cauca, Nariño y Valle del Cauca” (Polanco & Aguilera, 2011).

Este trabajo es “un ejercicio de análisis, en un grado apenas descriptivo”, que busca “documentar y sistematizar modos de significar y hacer comunicación audiovisual por una parte de la población nacional cuya relación con las tecnologías de comunicación, más allá de su condición de consumidora, ha sido predominantemente ignorada” (Polanco & Aguilera, 2011, pág. XX). El trabajo busca un análisis y dejar registros sobre la interpretación de las prácticas, procesos y sentidos otorgados por las comunidades a sus creaciones audiovisuales y que ellos denominan videos comunitarios o alternativos.

En el ámbito regional, también se destaca el trabajo Kankuama tv y su contribución a la reconstitución cultural del pueblo Kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta; un estudio de caso liderado por Grace Angeline Morales Urueta, en el que busca interpretar el proceso de conformación y desarrollo del primer canal de televisión indígena en Colombia, visto desde la “perspectiva de los medios ciudadanos e indígenas, como como estrategia de fortalecimiento y recuperación cultural de la etnia Kankuama” (Morales, 2012, pág. 32).

La investigación fue abordada desde la metodología cualitativa, con el uso de técnicas de carácter etnográfico como la observación, la entrevista, taller, y análisis de documentos y registros, (Morales, 2012).

Esta investigación, facilitó recomendaciones claves al desarrollo de un proceso interesante en la construcción de memoria histórica, no solo del conflicto como los ejercicios de producción de nuevos contenidos desde la perspectiva comunitaria, en el caso del Documental Tiempo Malo, sino, de la “historia cultural de los procesos de Resistencia y Recuperación de la autonomía propia del gobierno de los Kankuamos” (Morales, 2012, pag. 32).

Por otro lado, desde el punto de vista académico, en el informe del Observatorio de Contenidos Audiovisuales de la Región Caribe, realizado por la Universidad de Cartagena y la ANTV, en el año 2015, se hace un análisis de contenido a la parrilla de programación del canal TELECARIBE. El análisis de contenido se llevó a cabo a través de la aplicación de instrumentos que administró la siguiente información: a) Identificación del programa; b) Identificación de contenidos; c) Narrativa audiovisual; d) Convergencia y circulación; e) Categorías específicas de observación como conflicto, paz y reconciliación; la visibilización de ciertas manifestaciones de la Región Caribe colombiana; el tratamiento de las fuentes, y la incidencia de las instituciones públicas en los contenidos televisivos.

Con respecto al abordaje de temáticas relacionadas con el conflicto armado, paz y reconciliación, el informe comprueba que la muestra observada no relaciona temas específicos con el conflicto armado, la paz y la reconciliación en la región o el país (Geliz & Cabrera, 2015). En ese análisis de contenidos audiovisuales se incluyó la serie Trópicos, concluyendo que:

- Sus contenidos están desarrollados desde distintos puntos geográficos del Caribe colombiano.
- Su cobertura demográfica abarca todo el espectro social y las perspectivas que la habitan en la región.
- Ostenta múltiples fuentes de información.
- Su forma permite el uso y aplicación de múltiples recursos audiovisuales.
- No hay evidencia de interacción con el público a través de plataforma y redes sociales.
- Sus patrones de contenido se interesan por resaltar y visibilizar acontecimientos y perspectivas que se dan en todo el espectro social.
- Aparecen las distintas manifestaciones culturales de la región.

- Se tocan temas relativos a conflicto y paz.

Otras experiencias de memoria

Mencionando antecedentes en la recolección de narraciones sobre el conflicto armado interno, y la construcción de una memoria histórica en Colombia sobre esos hechos; se encuentran iniciativas que buscan analizar y reparar a las víctimas de la violencia; por ejemplo: la principal iniciativa estatal que se ha propuesto, fue la creación de un centro de acopio de memoria histórica. La ley 1448 de 2011, específicamente en su artículo 146, estableció las directrices para la creación del CNMH, una institución pública que tiene como misión,

> Contribuir a la reparación integral y al derecho a la verdad, a través de la recuperación, conservación y divulgación de las memorias plurales de las víctimas, así como del deber de memoria del Estado y de todos los victimarios con ocasión de las violaciones ocurridas en el marco del conflicto armado colombiano, sin ánimo de venganza y en una atmósfera de justicia, reparación y no repetición.

Desde estas iniciativas institucionales, también las Fuerzas Militares de Colombia, quienes como institución han representado uno de los actores directos en la confrontación armada en el país, han tomado la iniciativa de recolectar información con el objetivo de crear memoria histórica desde su visión institucional y participación en el conflicto armado. La recolección de la memoria de los militares sirve para identificar casos, cruzar información, alimentar investigaciones, y para reparar a las víctimas. De esta estrategia se generó una aplicación digital denominada Centro de Memoria Histórica Militar, CMHM, una iniciativa que busca recoger información, para la verdad, la justicia y la reparación, desde la perspectiva militar.

El proceso de paz entre el Estado Colombiano y las FARC trajo consigo iniciativas que arrojaron una cantidad de datos, verbigracia, testimonios, relatos, hechos que se pueden utilizar para iniciar estudios antropológicos, sociodemográficos, que recogen las memorias de diferentes

colectivos sociales, por ejemplo, la comunidad LGBTI, las Fuerzas Militares, como ya se anotó, organizaciones de mujeres productivas, entre otros grupos sociales que aportan en los procesos de paz e iniciativas de emprendimiento.

Muchos de estos procesos han sido financiados con recursos públicos y en otras experiencias con recursos privados. Por ejemplo, en el contexto de implementación de la ley 975 de 2005, fue creada la Comisión Nacional de Reconciliación y Reparación, CNRR, un órgano transitorio, integrado por representantes del gobierno nacional, el ministerio público, miembros de organizaciones de víctimas y la sociedad civil. Dentro de las funciones para lo que fue creada la CNRR, se destaca la labor de garantizar a las víctimas del conflicto armado, su participación en el esclarecimiento judicial de los hechos que padecieron y la realización de sus derechos. Otro de sus propósitos y que guarda relación con la producción de insumos de memoria, fue la investigación, realización y presentación de un informe público sobre las razones para el surgimiento y evolución de los grupos armados ilegales. Sobre esta labor realizada por la CNRR, se logró un compendio de documentos que permiten un acercamiento al esclarecimiento de muchos eventos asociados al conflicto armado.

En esos insumos y sobre la Región Caribe colombiana, se destacan experiencias realizadas en el corregimiento de El Salado, del Municipio El Carmen de Bolívar, situado en la subregión de Los Montes de María, una de las zonas con mayor impacto de la violencia ejercida por los grupos armados en disputa.

El documento, realizado por el Grupo de Memoria Histórica de la CNRR, bajo la coordinación del investigador Gonzalo Sánchez, lleva por título La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra. Se trata de un informe que busca comprender el contexto y los hechos de una de las masacres consideradas con mayor sevicia en la historia del conflicto armado en Colombia; incluye relatos de sobrevivientes y complementa con el análisis de las versiones libres

de ex-paramilitares, rendidas en el marco del proceso de desmovilización de los grupos paramilitares, amparados en la ley 975 de 2005 (Sánchez G. , 2009).

Por otro lado, aparece el documento La tierra en disputa, Memorias de despojo y Resistencia Campesina en la Costa Caribe 1960 – 2010 (Machado & Meertens, 2010), en el que "se presentan las múltiples memorias sobre la tierra y el territorio, las luchas para ejercer los derechos sobre ellos, las intervenciones institucionales y los traumáticos procesos de su pérdida" (pág. 25). Las memorias se recogieron en una de las regiones donde el despojo de tierras, ha sido protuberante durante las últimas décadas: los departamentos de Córdoba, Sucre, y aquellos municipios del departamento de Bolívar que pertenecen a la subregión de los Montes de María.

Estos trabajos estuvieron financiados con recursos del estado, por medio de la CNRR, del Grupo de Memoria Histórica, del Centro Internacional de Investigaciones para el Desarrollo, con el apoyo técnico-administrativo de la Organización Internacional de Migraciones. Para su última fase, se lograron aportes adicionales del Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer, UNIFEM, de la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo, ASDI y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, AECID.

Desde el lado de la sociedad civil se destacan iniciativas en la Región Caribe colombiana como Historias Itinerantes de los Montes de María y riberas del Río Magdalena, iniciativa de la Corporación Todos Somos Iguales en el Conflicto, que busca recoger las memorias de la población LGTB presentes en las zonas impactadas por el conflicto armado (CNMH, 2015).

También se destacan procesos como el Centro de Memoria del Conflicto, iniciativa liderada por la sociedad civil, cuyas memorias y actividades se pueden ver en el sitio web www.memoriasdelconflicto.com, donde también se define al centro como "Un espacio que

permite conocer las diversas formas en las que la población del Departamento del Cesar, ha querido visibilizar el conflicto armado que ha experimentado en las últimas décadas".

El centro funciona en la Biblioteca Rafael Carrillo Luquez, en la ciudad de Valledupar, Cesar, en donde se han desarrollado procesos de construcción de memoria histórica, con la participación activa de las víctimas del conflicto armado en esta zona del país, incorporando el uso y la apropiación de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, TIC. Se destacan producciones fonográficas sobre relatos del conflicto armado, creación de entornos virtuales como infografías, líneas de tiempo, audiovisuales e hipertextos en el sitio web (www.memoriasdelconflicto.com), además de la disposición de un espacio físico dentro de la biblioteca.

Otra de esas iniciativas, que articulan el uso de las comunicaciones y el audiovisual como instrumentos para el desarrollo de procesos de construcción de memoria, es el liderado por El Colectivo de Comunicaciones de los Montes de María, llamado El Museo Itinerante de la Memoria, definido por su directora Soraya Bayuelo, como "un dispositivo para recuperar la palabra y la voz propia y pública de las comunidades, con el objetivo de hacer de la memoria un camino para el reencuentro, la superación del miedo y el dolor".

Esta dinámica ciudadana ha buscado incorporar estrategias de comunicación para el desarrollo, al establecer un rol protagónico de las comunidades, quienes combinan sus experiencias sobre el conflicto armado en el territorio, con procesos de formación y realización de sus propios relatos audiovisuales, que posteriormente son socializados en el Festival de Cine de Los Montes de María.

Este espacio de socialización incluye jornadas de proyección audiovisual en la comunidad, denominada "Cine bajo las estrellas", cuyo objetivo es promover la creación de relatos sobre la superación del conflicto armado en la zona. Otros de sus objetivos son

sensibilizar sobre temas relacionados con el ejercicio informado de sus derechos como población afectada por el conflicto armado, promover la organización comunitaria, promover el liderazgo juvenil, femenino y del campesinado en el territorio.

A nivel nacional, es importante mencionar la experiencia audiovisual de la serie documental Nunca Más, realizada también por la CNRR, con el propósito de facilitar el relato de las víctimas, especialmente en los casos más emblemáticos de la violencia paramilitar.

Huellas de Paz es otra de las iniciativas destacada en el país, por el ejercicio de la mediación tecnológica. Es un proyecto que desarrolló una aplicación móvil para dar a conocer experiencias de reconciliación, lecciones aprendidas e iniciativas de paz en las regiones. Esta aplicación fue hecha con el apoyo del Ministerio de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, MINTIC, en el marco de la semana de Gobierno Móvil, en el año 2014.

Al desarrollo de aplicaciones e instrumentos digitales también se suma el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, CMPR, una iniciativa liderada por gestores de derechos humanos y acogida por la Alcaldía de Bogotá, con el apoyo de la Alta Consejería para las Víctimas y la Alta Consejería para las TIC. Su función es permitir recorridos de memoria histórica a través de distintos lugares que narran las situaciones ocurridas en el marco del conflicto armado. El desarrollo de la app CMPR, "permite que, durante el recorrido, el visitante pueda escuchar los audios de testimonios de algunas de las víctimas y a la vez leerlos” (U.N, 2018).

También existen aplicaciones que buscan la identificación de tipos de violencia contra las mujeres y las rutas que estas pueden seguir para denunciar y ser atendidas; la Red Nacional de Mujeres lanzó la aplicación móvil Ellas libres de violencias, para explicar los conceptos y prototipos de la violencia económica, intrafamiliar, sexual y política (MUNDO, 2015).

Ahora bien, las estrategias implementadas por el Estado colombiano se entienden como iniciativas para establecer un canal de comunicación con las víctimas y la nación, que cuente y muestre la verdad del conflicto armado; para esto se emplean los distintos medios tecnológicos que emergen en el siglo XXI, como el desarrollo y uso de software para la recolección de información, medios de comunicación lineal, entornos digitales, espacios físicos, etc.

Por otro lado, existen otras estrategias institucionales que buscan esclarecer los hechos acaecidos en el marco del conflicto armado en el Caribe colombiano. Algunas de éstas son producciones audiovisuales sobre el contexto sociopolítico y económico, en el que yacen los habitantes de las zonas más afectadas por la violencia. En este aspecto, el canal de televisión regional TELECARIBE tiene una importante participación en el proceso de fortalecimiento del tejido social a partir de la identidad cultural, mediante la difusión de contenidos culturales y científicos.

Diseño y Desarrollo Metodológico

A continuación se presentan los aspectos metodológicos relacionados con el paradigma, el tipo de investigación, la técnica, el instrumento y la operacionalización de las variables investigadas, así como la conceptualización que se hizo para su abordaje e incorporación dentro del trabajo. El ejercicio de hacer estas definiciones y delimitaciones, constituye un procedimiento válido para comprender las distintas fases del proceso investigativo y la manera como se produce su abordaje.

Paradigma

El presente estudio aparece bajo la óptica del paradigma cualitativo. Dentro de este paradigma no hay dos investigaciones iguales, son “piezas artesanales del conocimiento, hechas a

mano, a la medida de las circunstancias" (Hernández S., Fernández C., & Baptista L., 2014, pág. 470).

En la investigación cualitativa puede haber estudios que compartan diversas similitudes, pero no réplicas, como en la investigación cuantitativa. Recordemos que sus procedimientos no son estandarizados. Simplemente, el hecho de que el investigador sea el instrumento de recolección de los datos y que el contexto o ambiente evolucione con el transcurrir del tiempo, hace a cada estudio único.

Lo anterior, resalta la especificidad de la investigación cualitativa, atributo que la distancia de la investigación cuantitativa; donde existen procedimientos estandarizados, fijos, que pretenden ordenar, predecir y, por lo tanto, controlar una realidad. Por el contrario, para la investigación cualitativa esto es imposible, ya que concibe la realidad como fluida y cambiante, incontrolable, impredecible, pero no por ello interpretable.

En el paradigma cualitativo, el diseño, la selección de la muestra, la recolección de los datos y el análisis, va surgiendo desde el planteamiento del problema hasta la inmersión inicial y el trabajo de campo y sufre modificaciones durante la interacción con el contexto (Hernández S., Fernández C., & Baptista L., 2014).

Enfoque

El enfoque de la investigación corresponde con la investigación social cualitativa. El estudio recurre a la investigación documental, que es una técnica de la investigación social cualitativa definida por María Galeano (2004), como una herramienta privilegiada para la obtención de información numérica y no numérica de fuentes primarias y secundarias, tanto para el proceso mismo de construcción de la investigación, como también para la triangulación de la información e interpretación de los resultados.

De acuerdo con esta autora, en función del análisis documental, una forma de clasificar los documentos podría ser según su intencionalidad, atendiendo al hecho de que los documentos se hacen con un propósito específico, que a su vez puede ser explícito – registrar hechos o acontecimientos de interés para una investigación- o implícito -creados con otros propósitos, pero que pueden ser usados para apoyar la investigación-.

Otra forma podría ser según su naturaleza u origen, obedeciendo a criterios como el carácter de oficial o institucional; el nivel de privacidad -cartas, diarios, memorias, biografías o autobiografías en general-; si se trata de prensa escrita o no -periódicos y revistas; si se trata de textos literarios -novelas, cuentos, poesías-; si se trata de textos visuales -fotografías, pinturas, orfebrería, cerámica, obras de arquitectura- y audiovisuales -cine, video, radio, música, grabaciones en general- (Galeano, 2004).

Dentro de este enfoque las fuentes primarias y secundarias son la materia prima básica, por lo tanto, la revisión de archivos y el análisis de contenido se convierten en técnicas fundamentales.

El análisis de contenido es la técnica más elaborada y de mayor prestigio científico para la observación y el análisis documental, que permite descubrir la estructura interna de la comunicación -composición, organización, dinámica- y el contexto en el cual se produce la información. Con ella es posible investigar la naturaleza del discurso, y analizar los materiales documentales desde perspectivas cuantitativas y cualitativas.

En sus inicios, su uso estuvo restringido a análisis de textos escritos -prensa, libros, revistas- y posteriormente se aplicó a programas de medios de comunicación masiva -radio, cine, televisión (Galeano, 2004).

Tipo de Investigación / Diseño de investigación

La investigación es un estudio de caso cualitativo, de tipo descriptiva – explicativa; busca identificar la base semiótica y jurídica de los programas de televisión seleccionados por medio de análisis de contenido y triangulación o integración de las evidencias, con fuentes documentales teóricas y normativas. Es de corte inductivo ya que busca producir conocimiento a partir de lo particular para llegar a una generalización.

Los hallazgos sobre las relaciones entre los aspectos semióticos de los contenidos analizados y la manera como se ajustan al marco normativo colombiano sobre memoria histórica, se interpretan de acuerdo con la teoría fundamentada.

Por tratarse de un trabajo de investigación sobre la comunicación, de manera general, o sobre un proceso comunicativo, de forma particular, se trata también de un trabajo transdisciplinar, que conjuga elementos del Análisis de Contenidos de Productos Audiovisuales, así como elementos del Análisis Narratológico y del Análisis Crítico del Discurso, entendiendo el audiovisual de no ficción como texto susceptible de análisis semiótico estructural.

Respecto a los estudios sobre la comunicación, la transdisciplinariedad elimina la compartimentación e integra marcos de análisis mucho más complejos, donde la especificidad está dada por diversos campos de estudio. Contrario a la interdisciplinariedad, que supone la negación de la especificidad de la comunicación, aludiendo más bien a un objeto complejo que debe ser abordado, en conjunto o sucesivamente, por disciplinas ya conformadas, el enfoque transdisciplinario le dará la condición de un saber nuevo (Sandoval, 2013).

Fases metodológicas

Son los grandes momentos en los que se desarrolla el trabajo de investigación. En este caso, el mismo consta de cinco fases o etapas, las cuales se describen a continuación.

Preparatoria

Constituida como la fase inicial del proyecto, en ella se construyen los marcos referenciales para dar contexto a la investigación, se construyen los instrumentos para la búsqueda, recolección e interpretación de la información y se identifican y describen las variables y categorías para el análisis. Por supuesto, en atención a la cualidad dinámica de la investigación, estos elementos pueden variar en el curso de la misma. No obstante, los mismos son unas guías para el desarrollo del trabajo investigativo.

Trabajo de campo

En esta fase se empieza a hacer la implementación del diseño metodológico tanto para la búsqueda y recolección de la información, así como para su clasificación, descripción y análisis. El desarrollo de esta fase requiere una revisión constante del diseño de la investigación; así como la evaluación de su implementación en relación con los objetivos y el problema de análisis. Lo anterior se corresponde con estudios de casos como el que aquí se pretende, de diseño emergente, no lineal y flexible, sujeto a cambios que puedan acontecer durante el desarrollo de la investigación, dado su carácter interactivo y dialógico (Meneses, 2007).

Teórica o de Pre análisis

Es el momento de la inmersión, en el cual se organiza la información a través de una revisión de los documentos, lo que permite la emergencia de las primeras aproximaciones hipotéticas del trabajo. En esta fase se delimitan las variables, se formula el problema y se construye el instrumento.

Descriptivo-Analítica

Esta fase se considera de recolección de información a partir del trabajo de campo. En este momento se describen y analizan los programas de televisión con la aplicación del instrumento.

Interpretativa y muestra de resultados

Corresponde con el análisis de datos y la generación de la teoría. En este paso se interpreta el análisis de contenido, según las categorías emergentes de la información relacionada con conflicto armado presente en los programas seleccionados, y se elaboran las conclusiones.

Población y muestra

En un estudio cualitativo las decisiones respecto al muestreo reflejan las premisas del investigador acerca de lo que constituye una base de datos creíble, confiable y válida para abordar el planteamiento del problema (Hernández S., Fernández C., & Baptista L., 2014).

A partir de los criterios de validez, confiabilidad y credibilidad expresados por Hernández, Fernández y Baptista, se escogieron como muestra las 7 producciones que representan la totalidad de la temporada 2016, de la serie Trópicos, de TELECARIBE.

Objeto general de estudio: TELECARIBE, producto del reclamo regional de representación en pantalla.

TELECARIBE fue constituido mediante escritura pública No. 875 del 28 de abril de 1986 de la notaría única de Valledupar, Cesar. De acuerdo a su acta de constitución, el canal fue proyectado como una empresa industrial y comercial del estado colombiano, mediante la figura de sociedad limitada entre entidades públicas, siendo socios fundadores a INRAVISIÓN, la Universidad de Cartagena, la Gobernación del Atlántico, la Gobernación del Cesar, la Gobernación de Córdoba, la Gobernación de Sucre, la Gobernación del Magdalena, la Gobernación de La Guajira, que desde un inicio acordaron que cada departamento participaría en igualdad de condiciones (García Ramírez, 2011).

TELECARIBE fue el segundo canal de televisión regional en ser fundado en Colombia, luego del inicio de operaciones de TELEANTIOQUIA, el 11 de agosto de 1985. Las primeras

intenciones de crear un canal regional se hicieron evidentes en el departamento de Antioquia, ya que a comienzos de la década de 1970 las Empresas Departamentales de Antioquia, EDA, posteriormente Empresa Antioqueña de Telecomunicaciones, EDATEL, expresaron ante el gobierno nacional su aspiración de instalar un canal de televisión en el departamento. Sin embargo, este tipo de peticiones fueron reiteradamente rechazadas desde el Ministerio de Comunicaciones (García Ramírez, 2013).

El contexto en que surgen estos canales de televisión regional en el país se enmarca en una pugna por el poder político, social y económico que, desde departamentos como Antioquia, Valle del cauca y la Región Caribe en general, exigían a las élites bogotanas que tenían el control del estado, a través del ejercicio del poder en el gobierno. Desde estas regiones se reclamaba mayor participación sobre las decisiones que afectaban la vida en estas zonas del país, se veía la necesidad de la reafirmación cultural para consolidarse como un interlocutor fuerte y legítimo frente al Estado (García Ramírez, 2011).

La autonomía sobre un medio de comunicación, era interpretado por la dirigencia regional, como una posibilidad de ampliar el eco sobre los reclamos de la provincia, hechos que eran inviables en la parrilla de los canales de televisión nacional que funcionaban desde la capital de la república; por ello, la televisión regional formó parte "del debate de la descentralización política a través del que las regiones exigían mayor autonomía, que les permitiera tomar decisiones propias en algunos aspectos de su vida política y económica; así como producir sus propias imágenes y representaciones" (García & Herrera, 2011, págs. 82-83)

La excusa sobre el interés de un canal de televisión en las regiones sugerían profundas exigencias, que, de acuerdo a García Ramírez (2011), el temor de la dirigencia política central en perder protagonismo y el control sobre la producción simbólica de lo nacional, evitaría que las cámaras de la televisión pública nacional, salieran de la capital del país por casi treinta años. La

no participación regional en la construcción de una imagen de país, desde la representación de la cultura y la idiosincrasia; dejaban entrever el aislamiento territorial y la ausencia de una sólida administración del estado, además de la necesidad de amplias reformas sociales y políticas, que no se materializaban desde la constitución de 1986.

Si bien en sus inicios, el proyecto de televisión estatal fue promovido por el General Gustavo Rojas Pinilla, como un instrumento para fortalecer la unidad nacional y servir de interlocutor entre los gobernantes y la ciudadanía, desde la práctica, las comunidades periféricas del país experimentaban molestias frente a las formas en que eran representadas por la televisión nacional; en términos de García Ramírez (2011), esta se expresaba por medio de estereotipos y caricaturizaciones de la diversidad cultural de la nación.

El proyecto de unidad nacional, propuesto por Rojas Pinilla desde el uso de la nueva herramienta de las comunicaciones, en esos momentos fue inviable por el desconocimiento de la intimidad regional, sumado al cambio de modelo de televisión, que pasó de ser totalmente financiado por el estado a la participación del sector privado, mediante la figura de arriendo de espacios en pantalla y quienes procuraban por contenidos que se alejaban de los propósitos fundacionales de la televisión en Colombia.

La insistencia regional hacia una mayor participación en la toma decisiones sobre el rumbo del país llevó el tema de la descentralización político-administrativa al debate público en los comicios del año 1982, en donde resultó elegido como residente de la república, Belisario Betancur Cuartas (1982 – 1986). Como resultado de este proceso, las regiones tuvieron la posibilidad de realizar elecciones locales, además de materializar el deseo de verse en las pantallas.

El 20 de diciembre de 1984, por medio de los decretos 3100 y 3101, el gobierno de Belisario Betancur abrió la posibilidad de crear los canales de televisión regional. Estos decretos

facilitaron el nuevo Estatuto de la Televisión, que buscó derribar los vicios y perversiones bajo las que funcionaba la televisión nacional y con el que se esperaba, reconvertirla en un medio estatal y no gubernamental, como venía trabajando hasta la época (García Ramírez, 2011).

El espíritu de la nueva norma en materia de televisión, buscó "la incorporación de los medios masivos de comunicación a los procesos de desarrollo y formación educativa, cultural, informativa y recreativa, de acuerdo con las condiciones socio-culturales de las regiones colombianas" (Decreto 3100 de 1984); posibilitando que afianzaran su autonomía cultural, que en términos comunicativos, significa "el derecho del pueblo a las vías que le permitan expresar su "propia cultura" y gozar de ella, en el sentido de su entorno "simbólico" y comunicacional, que pueda reconocer como propio, que sirva a sus necesidades autodefinidas" (McQuail, 1992, Pág. 418, citado por García Ramírez 2011, pág. 13).

En adelante, esta puerta jurídica brindó herramientas al proceso espontáneo de un canal de televisión que se venía gestando en la Región Caribe colombiana, en la ciudad de Valledupar, Cesar, de manera informal y mucho antes de la expedición del decreto 3100 de 1984.

El ingeniero José Jorge Dangond Castro, realizaba experimentos, como se describe a continuación:

> […] desde el piso 7 del Edificio Dangond, en el Barrio Novalito, en el apartamento de sus padres, utilizando un modesto equipo de radio de 30 voltios de salida, tres betamax y dos cámaras, una antena colocada en la azotea del edificio y una gran capacidad de ingenio" (García Ramírez, 2011, pág. 25).

Así fueron las primeras emisiones de TELEVALLENATO, en la pantalla aparecieron los mejores intérpretes del acordeón y compartieron su música con sus coterráneos. Estos acontecimientos, marcaron la génesis de la televisión regional en el Caribe colombiano.

Sumado a esta iniciativa, desde la ciudad de Barranquilla, Atlántico, también se daban pasos en función de un canal regional de televisión:

> […] los gremios, liderados por la Cámara de Comercio de Barranquilla, venían dando la discusión y poniendo en la agenda pública la importancia de tener un canal propio para la Región Caribe. De esa forma sin que barranquilleros y vallenatos supieran lo que cada uno hacía por su parte, el proyecto de conformación del canal costeño estaba tomando cada vez más fuerza. (García Ramírez, 2011, pág. 26).

Creado el escenario jurídico, desde el gobierno central se formalizó el ejercicio de TELEVALLENATO, luego de superado el debate regional sobre la participación de los entes territoriales, se avanzó en la escogencia de la ciudad sede y la definición del modelo jurídico que le daría vida a TELECARIBE.

> Desde sus inicios los fundadores del canal tuvieron claro que para la estabilidad y rentabilidad de TELECARIBE había que comercializar sus espacios, ya que las dificultades que tuvo TELEANTIOQUIA en su comienzo, fue la alerta de que en Colombia era imposible hacer televisión regional sin pauta comercial, como lo había impuesto el ente regulador de la televisión pública en Colombia. Es así como "TELECARIBE tendría que nacer en el marco legal que le permitiera comercializar sus espacios y al tiempo producir contenidos educativos y culturales" (McCausland, 1986, pág. 35) (García Ramírez, 2011, pág. 29).

El escenario escogido para el inicio de operaciones de TELECARIBE, fue el Festival de la Leyenda Vallenata, un hecho simbólico que buscaba ratificar la intención de apropiarse de un medio de comunicación, con el firme propósito de difundir unos símbolos y valores en favor de la unidad, ofreciendo a la región unas imágenes de sí misma, que hicieran posible imaginarla como una comunidad conocida, razón por la que el medio audiovisual entraría a competir con

expresiones culturales tradicionales como la música, la literatura y el humor, en la consolidación de las culturas y las identidades regionales (García Ramírez, 2011).

El Festival de la Leyenda Vallenata, era el punto de encuentro que desde el año 1968 llevaba congregando a los sentimientos de una comunidad que se expresaba a través de la música. El 28 de abril de 1986, la Región Caribe colombiana pudo ver y escuchar en directo las interpretaciones de sus juglares a través de la señal oficial de TELECARIBE, "y a partir de ahí, se encargó de constituirse en un referente para los caribeños, promoviendo la identidad, la cultura y la unión regional" (García Ramírez, 2011, pág. 13).

Lo que siguió en adelante para el canal, fue la aventura de un grupo de entusiastas que aprendieron en la marcha como realizar contenidos audiovisuales que lograran reflejar las intimidades de una región que, de acuerdo a Múnera (2008), se constituye inicialmente en "el producto de una geografía que establece divisiones naturales, reforzadas posteriormente por circunstancias de orden económico y sociocultural" (pág. 45)

Superadas las limitaciones técnicas y de cobertura, TELECARIBE experimentó una etapa de inestabilidad administrativa y financiera, que lo condujo al límite de la liquidación, episodios de corrupción y la falta de una planeación estratégica de largo plazo, llevó a períodos de interinidad gerencial entre los años 1996 y 2003.

Luego de estos años, y debido a problemáticas en la contratación y comercialización de la programación, la Junta Directiva de canal abrió una convocatoria de méritos para seleccionar al nuevo gerente, convocatoria que fue ganada por Edgar Rey Sinning (García Ramírez, 2011), quien asumió la gerencia del canal entre los años 2003 a 2009.

Se destaca este periodo administrativo en la historia de TELECARIBE, dada su recuperación y estabilidad administrativa, financiera y de producción, además del momento histórico que experimentaba la humanidad desde la mediación tecnológica, el boom de la

televisión por suscripción, la masificación del acceso a la red y el surgimiento de nuevas plataformas y modelos de consumo de audiovisuales. Este escenario, condujo a TELECARIBE a experimentar una modernización tecnológica y de infraestructura física, al igual que a insertarse en nuevas estéticas y narrativas que le permitieran captar la atención de nuevos y jóvenes espectadores, quienes contaban con múltiples opciones de consumo audiovisual, tanto lineal como bajo demanda.

Desde su fundación, TELECARIBE ha tenido numerosos gerentes encargados y en propiedad, así:

José Jorge Dangond Castro (1986-1990)

Jaime Abello Banfi (1990-1995)

Andrés Salcedo González (1995-1996)

Iván Ovalle Poveda (1996-1997)

Julio Farah Saker (1998-2001)

Luis Eduardo Ramos Rangel (2001-2003)

Edgar Rey Sinning (2003-2009)

Iván Barrios Mass (2010-2012)

Juan Manuel Buelvas Díaz (2013-2020).

Objeto específico de estudio: Serie Trópicos, el programa 'bandera' de TELECARIBE

Iniciadas las operaciones de TELECARIBE en abril de 1986, el reto seguido fue su sostenimiento administrativo, financiero y la consolidación de una parrilla de emisión, que diera respuesta a las demandas de contenidos, que representara a la Región Caribe colombiana desde diversos ámbitos de su cotidianidad. De acuerdo con García y Herrera (2011), TELECARIBE en sus inicios estableció un sistema de programación mixto, similar al implementado por los canales

públicos nacionales en ese momento, la parrilla se nutría con programas realizados por productoras privadas, espacios asignados a los socios y la producción propia.

En ese escenario de producción de contenidos audiovisuales desde las esferas público/privada, surgieron programas que se destacaron por el tratamiento intimista de historias, que develaron el asombro de un Caribe desconocido e hicieron una propuesta de estilo desde el retrato a una realidad subyacente, como materia prima de cada producto audiovisual. En ese sentido, los primeros formatos de TELECARIBE buscaron dar respuesta a las exigencias que impulsaron la creación de la televisión regional en Colombia; facilitaron la presencia de escenarios populares y realistas de la cotidianidad caribeña en la pantalla.

Tal es el caso de la serie Trópicos, un espacio de TELECARIBE que surgió en el año 1989, a través de la designación de recursos propios y de alianzas con otros sectores públicos, entre los que se destacan los convenios y asesorías del Sistema Regional de Participación, CORPES, Costa Atlántica, creado también en el marco de la política de descentralización nacional del gobierno de Belisario Betancur (1982-1986), que facilitó la creación del canal y el fortalecimiento del régimen departamental y municipal.

En sus inicios en el espacio Trópicos, se destacaron episodios con unidades temáticas sobre aspectos culturales del Caribe colombiano. La recurrencia del programa en la parrilla de emisión de TELECARIBE facilitó su transformación en una serie, dado que mantuvo la entrega de determinados capítulos, que, buscaron crear argumentos y explorar relatos audiovisuales sobre la realidad social, económica, medioambiental y cultural de la Región Caribe colombiana.

Así lo destacó Bayuelo (1992), en una nota de prensa publicada el 2 de diciembre de ese mismo año, al resaltar la participación del espacio televisivo en el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar, considerado el certamen más importante en el país, que reconoce la calidad y labor de los profesionales de la comunicación y el periodismo en Colombia.

En esa oportunidad, Trópicos logró siete nominaciones en diversas categorías del concurso, con los capítulos Wayúu: una cultura, un festival, del director Jaime Gómez; Techo de estrellas, del director Hugo González Montalvo y el documental Daniel Lemaitre: crónica, canto y olor del corralito, de la directora Marta Yances Peña.

Dada la crisis administrativa y financiera que sufrió TELECARIBE a finales de los años 90 e inicios del 2000, la permanencia de la serie en la parrilla de emisión fue interrumpida ante la falta de asignación de recursos para su producción. Solo hasta el año 2005, y luego de un proceso de estabilización administrativa del canal durante el periodo gerencial del sociólogo Edgar Rey Sining (2003 – 2009), Trópicos regresó a la pantalla con diecisiete nuevos capítulos, después de un receso de más de diez años.

En adelante, y frente al interés asumido por Rey Sinning en el rescate y fortalecimiento de la serie Trópicos, TELECARIBE garantizó la producción de nuevos contenidos, desde la ejecución de recursos financieros recibidos a través del FONTV, creado por el Estado a través del artículo 17 de la ley 182 de 1995, como una cuenta especial con el siguiente objetivo:

> [Lograr] el fortalecimiento de los operadores públicos del servicio de televisión y en la programación cultural a cargo del Estado, con el propósito de garantizar el pluralismo informativo, la competencia, la inexistencia de prácticas monopolísticas en el uso del espectro electromagnético utilizado para el servicio de televisión y la prestación eficiente de dicho servicio.

Frente a estas disposiciones normativas en el manejo de los recursos del FONTV, las nuevas temporadas de la serie Trópicos fueron adjudicadas en su mayoría, a través de convocatorias públicas, de esta forma, garantizaban la presencia de historias desde todos los departamentos de la Región Caribe colombiana.

Esta metodología en la asignación de recursos, y la búsqueda de una pluralidad de contenidos, posibilitó diversas prácticas y estilos de realización que, si bien se enmarcaron dentro del macro género de la *no ficción* audiovisual, fue un escenario integrador sobre las múltiples concepciones y experiencias de los realizadores de esta zona del país en las formas de confeccionar relatos audiovisuales.

Esta diversidad de estilos y retóricas audiovisuales, posibilitó la exploración de recursos narrativos, tratamiento audiovisual y características propias del documental televisivo en Colombia; considerado este, como una simbiosis entre el resultado de las formas propias del reportaje, y una aproximación a las estéticas y convenciones del documental cinematográfico. Se construyen los *Docurtajes*, es decir, realizaciones que no son reportajes estrictamente, pero tampoco alcanzan la categoría de documental cinematográfico.

Si bien las convocatorias públicas de Trópicos buscaban asignar capítulos a equipos de producción diferentes en cada uno de los departamentos del Caribe colombiano, las unidades temáticas sobre las que se provocaban historias, eran establecidas por la línea editorial del canal; es decir, que cada temporada guardaba un relato diferente por departamento sobre un mismo tema; siendo la cultura y la idiosincrasia Caribe, los aspectos de mayor preponderancia en los contenidos de la serie.

Sobre estos temas relacionados con la cultura, se destacan temporadas consideradas excepcionales, dada la asignación de un solo director a varios capítulos sobre un tema en específico, como el caso del proyecto Cantadoras en su patio (2007), del director Julio Charris Gallardo, quien abordó en diez episodios, una “expedición por las rutas fluviales y los contornos litorales del Caribe colombiano, descubriendo escenarios inéditos y sorprendentes protagonistas, tan desconocidos como talentosos, de ritmos ribereños tan tradicionales como la tambora, el bullerengue y el chandé” (Observatorio del Caribe colombiano, 2008) .

En esa misma línea temática sobre la cultura en el Caribe colombiano, también se resalta la temporada Gaita: cuando el indio quiso ser pájaro, bajo la dirección del periodista e investigador social David Lara Ramos, quien hizo un recorrido por los orígenes de la gaita como un instrumento ancestral de las comunidades indígenas en el Caribe colombiano, su evolución, y las experiencias de los juglares que se han dedicado a la exposición de este instrumento, a través de las agrupaciones de música gaita.

Dentro de este acervo audiovisual de la serie Trópicos, que ha retratado las semblanzas e intimidad sobre algunas realidades de la Región Caribe colombiana, llama la atención la temporada 2016, cuyo tema central convocado por TELECARIBE, fue "Una región de paz", con el objetivo de crear:

> […] un seriado de siete documentales orientado a la innovación televisiva desde los contenidos, la narrativa, lo audiovisual y donde la prioridad es la narración de historias relevantes y sugestivas de la región que cumplan con la misión y los objetivos del canal (TELECARIBE, 2016).

Para ese año, la línea editorial de la serie estuvo inclinada a proponer sobre la agenda, "historias de personas de la Región Caribe que directa o indirectamente hayan sido víctimas del conflicto armado y que a pesar de ese hecho se encuentren comprometidos con La Paz" (TELECARIBE, 2016).

Frente a este interés en particular de provocar relatos audiovisuales con una intención editorial específica, en el contexto en que se vislumbraba una salida negociada al conflicto armado colombiano, tras el proceso de paz y los acuerdos de La Habana, Cuba; firmados en 2016, entre el Gobierno de Colombia y las FARC, llama la atención sobre cuál fue el abordaje de los contenidos, desde su tratamiento, estilos y narrativas para explorar sobre las realidades relacionadas con el conflicto armado en Colombia y en específico en la Región Caribe.

Se escoge esta muestra porque representa la totalidad de los programas que corresponden con el periodo y el interés de la investigación. Esta muestra se considera representativa del contenido audiovisual producido por la televisión pública regional y se ubica dentro del marco normativo, que establece medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado por parte del Estado colombiano.

Este tipo de muestreo se corresponde con el denominado muestreo no probabilístico por conveniencia. Es una técnica que consiste en seleccionar una muestra de la población por el hecho de que sea accesible. Es decir, los individuos empleados en la investigación se seleccionan porque están fácilmente disponibles y porque sabemos que pertenecen a la población de interés, no porque hayan sido seleccionados mediante un criterio estadístico (Creswell, 2008; citado por Ochoa, 2015).

El periodo que define el interés de la investigación y establece lineamientos para la muestra está determinado por el contexto de desarme de algunos actores armados al margen de la ley, las iniciativas de construcción de paz desde el gobierno central y la creación e implementación de las leyes 975 de 2005 y 1448 de 2011, que son propuestas en esta investigación como marco normativo, teniendo en cuenta que facilitaron un escenario legal para la desmovilización de grupos armados al margen de la ley, y establecer medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado por parte del estado colombiano.

La tabla 3, da cuenta de las características de la muestra, señalando aspectos como el departamento, el título, el director de la obra audiovisual, la reseña y la duración de cada documental.

Vale recordar que todos los productos audiovisuales que la conforman, corresponden a la totalidad de la temporada 2016, lo que significa que fueron realizados y emitidos ese mismo año.

Tabla 3

Características de la muestra.

Departamento	Título / *Dirección	Síntesis del contenido / *Duración
Atlántico	*Sembrando por la paz*	Documental sobre los intentos de las víctimas de Cienaguita, municipio de Repelón, Atlántico, por reconstruir la vereda y sus vidas, luego de una incursión paramilitar en la que asesinaron a 5 miembros de la comunidad y forzaron el desplazamiento de más de 40 familias.
	*Jasser Molina Pérez	*25:10 minutos
Bolívar	*Los hijos de Manexka*	Documental sobre el desplazamiento forzado de comunidades del resguardo indígena Zenú, ubicado entre los departamentos de Córdoba y Sucre, y la conformación del Cabildo Indígena de Membrillal – CAIZEM, en un barrio periférico de la ciudad de Cartagena de Indias. Muestra la resiliencia social y cultural de esta comunidad.
	*Jorge Giraldo Calle	*24: 55 minutos
Cesar	*Héroes del Futuro*	Documental sobre la reinserción de un excombatiente de las AUC, hoy convertido en fundador y entrenador de la escuela de futbol *Héroes del Futuro* en la urbanización Nando Marín, en las afueras de la ciudad de Valledupar, Cesar, donde viven ciudadanos en extrema pobreza, víctimas del conflicto armado y desmovilizados de grupos armados al margen de la ley.
	*Jean Jurado	*25: 17 minutos
Córdoba	*El regreso: la vida después de la masacre*	Documental sobre el encuentro y ejercicio de perdón entre un victimario y una víctima de la masacre paramilitar de las AUC en El Salado, corregimiento de El Carmen de Bolívar (Bolívar). También muestra el regreso de las víctimas del desplazamiento forzado a su comunidad y la visita a los lugares del recuerdo y la memoria, como el cementerio, la cancha de futbol en donde ocurrieron los hechos victimizantes y la enseñanza de la historia a las nuevas generaciones y/o descendientes de las víctimas.

	*Melissa De la Hoz Pimienta	*25: 30 minutos
Guajira	*Seiamake*	Documental en lengua nativa sobre el profesor y el colegio en la comunidad *Seiamake* en Dibulla, Guajira; donde hubo desplazamiento por causa del conflicto armado.
	*Luis Fernando Malagón	*25: 27 minutos
Magdalena	*El retrato de un sentipensante*	Documental sobre la vida y obra de Alfredo Correa de Andreis, asesinado en un acto de sicariato en 2014, por parte del grupo paramilitar AUC, quien es recordado por sus aportes al estudio del conflicto armado y a la construcción de paz en territorios de la región. La narrativa se construye a partir de la lectura de textos del autor.
	*Julio Oyaga Martínez	*25:01 minutos
Sucre	*Tejedoras de paz*	Documental sobre la vida actual de un grupo de mujeres pertenecientes a la Red de Mujeres Tejedoras de la Memoria, todas ellas familiares de asesinados y desaparecidos en el conflicto. Estas mujeres han encontrado en el tejer un ejercicio para superar los estragos de la guerra y mantener vivo el recuerdo de sus seres queridos.
	*Julia Vélez Santos	*23:48 minutos

Técnicas e instrumentos

La técnica usada para la investigación es el análisis de contenido cualitativo (Hernández S., Fernández C., & Baptista L., 2014), es una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido de la información. Se escoge debido a que la misma responde a la necesidad de establecer procedimientos técnicos, capaces de probar hipótesis, partiendo de datos o información masiva no pre-estructurada. Con el análisis de contenido se examina la información de modo que se pueda obtener una descripción objetiva y cuantitativa de éstos.

Los instrumentos escogidos son líneas de tiempo y cuadros comparativos, utilizados para facilitar la organización y presentación de la información, como se hizo con las características de la ficción y no ficción, la historia de la televisión en Colombia, según ámbito conceptual y la descripción de la muestra.

También se utilizan guías de observación, la primera, utilizada para identificar cada documental objeto de análisis, mientras que las demás se corresponden con el tratamiento dispuesto para cada variable, construidas a partir de la operacionalización de cada una de ellas y aplicadas a todos los documentales de la muestra.

La Tabla 4, que se presenta a continuación, es una síntesis de todas las guías, se apreciarán de mejor manera en los anexos y cuyas partes analíticas se explican en la operacionalización de cada variable.

Tabla 4

Síntesis de las guías de observación.

SINTESIS DE OBSERVACIÓN SERIE TRÓPICOS – TEMPORADA 2016					
Guía 1 **Identificación del documental objeto de observación**					
Título		Departamento			
Director		Duración			
Síntesis del contenido					
Guía 2 **Observación Variable 1 - Modalidades de representación de la realidad**					
Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores por categoría define la subcategoría: 0 - 0,7 = baja; 0,8 - 1,4 = media; 1,5 y 2 = alta.					
Categorías	**Indicadores**	**Valoración**	**Sub Categorías**		
			Alta	**Media**	**Baja**
	Promedio				
Guía 3					

<table>
<tr><td colspan="5">Observación variable 2 - Construcción de narrativas</td></tr>
<tr><td colspan="5">Responda cada interrogante con base en sus observaciones sobre los elementos sugeridos para el análisis narratológico.</td></tr>
<tr><td>Segmentos estructurales de análisis</td><td colspan="2">Preguntas orientadoras</td><td colspan="2">Respuestas</td></tr>
<tr><td rowspan="2"></td><td colspan="2"></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="5">Guía 4
Observación variable 3 - Contextos de producción discurso-narrativos</td></tr>
<tr><td colspan="5">Describa los elementos del contexto que inciden significativamente en la construcción del discurso global, según cada una de las siguientes categorías.
Tenga en cuenta la descripción de los indicadores para cada categoría.</td></tr>
<tr><td>Categorías</td><td colspan="2">Descripción / Indicadores</td><td colspan="2">Resultados de observación</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="5">Guía 5
Observación variable 4 - Memoria Histórica</td></tr>
<tr><td colspan="5">Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte.
El valor promedio de los indicadores define la categoría: 0 - 0,7 = Literal; 0,8 - 1,4 = Literal - Ejemplar; 1,5 y 2 = Ejemplar.</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Indicadores</td><td rowspan="3">Valoración</td><td colspan="3">Resultados de observación</td></tr>
<tr><td colspan="3">Categorías / Tipos de memoria</td></tr>
<tr><td>Literal</td><td>Literal - Ejemplar</td><td>Ejemplar</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td rowspan="3"></td><td rowspan="3"></td><td rowspan="3"></td></tr>
<tr><td></td><td></td></tr>
<tr><td>Promedio</td><td></td></tr>
</table>

Operacionalización, Resultados, Análisis y Discusión en Torno a las Variables

La característica más común y básica de una variable es la de diferenciar entre la presencia y la ausencia de la propiedad que ella enuncia. Se le llama variables a las propiedades, conductas, características o cualidades de un fenómeno natural o social, que pueden sufrir cambios y son susceptibles de análisis, medición, manipulación o control dentro de una investigación. Se clasifican en cuantitativas y cualitativas, siendo las primeras discretas o continuas y las segundas dicotómicas o policotómicas. Las discretas únicamente asumen valores o cifras enteras, mientras las continuas permiten expresiones fraccionadas o con decimales. Las dicotómicas por su parte, contrario a las policotómicas, se presentan en sólo dos clases o categorías (Arias, 2012).

Según su grado de complejidad las variables pueden ser simples o complejas, dependiendo de la cantidad de dimensiones en las cuales se manifiestan y del número de indicadores que sirven para evidenciar sus comportamientos. En ese sentido, las variables simples se expresan en una sola dimensión y su comportamiento se mide o evidencia a partir de un solo indicador (Arias, 2012). Las variables complejas, en cambio, se expresan en al menos dos dimensiones y su comportamiento se percibe y describe según la presencia o ausencia de varios indicadores y de la cantidad de veces en que los mismos puedan evidenciarse (Cazau, 2006).

La operacionalización, por su parte, se refiere al ejercicio de investigación mediante el cual se define conceptualmente la variable, haciendo las precisiones teóricas correspondientes, a fin de evitar eventuales confusiones, producto de la polisemia. Cuando se trata de variables complejas, igualmente es necesario precisar conceptualmente sus dimensiones (Cazau, 2006).

En este paso también se identifican los indicadores y se construyen las categorías, las cuales pueden ser fijas o emergentes, entendidas como los niveles de medición o clasificación del

comportamiento de la variable, a modo de casilleros, de acuerdo con las evidencias arrojadas por los indicadores.

En lo que respecta a esta investigación, el análisis se hace sobre variables policotómicas y dicotómicas complejas, que, aunque se expresan en una sola dimensión, lo hacen a partir de varios indicadores. La finalidad es establecer la correspondencia entre, los postulados teóricos identificados en la investigación documental y la forma en que tales planteamientos aplican para la descripción conceptual de los productos audiovisuales que integran el corpus de análisis, en correspondencia con los objetivos descritos previamente.

La Tabla 5, muestra las variables de estudio, la tipología de cada una de ellas y los interrogantes que orientan su desarrollo analítico, según los objetivos específicos. Posterior a ello, se sigue con la conceptualización de cada variable, sus categorías o subcategorías, según el caso; así como con los resultados de observación y análisis, al igual que la discusión pertinente.

Tabla 5

Variables, tipologías y preguntas orientadoras.

Variable	Tipo de variable	Pregunta orientadora
Modalidades de representación de la realidad.	Policotómica compleja	¿Cómo se está representando la realidad en torno al posconflicto y la construcción de paz en el Caribe colombiano, desde el audiovisual?
Tipos de narrativas	Policotómica compleja	¿Cómo se están construyendo las narrativas en torno al posconflicto en el Caribe colombiano, desde el audiovisual?
Contextos de producción de narrativas	Policotómica compleja	¿Cuáles son las características del contexto que inciden significativamente en la construcción de algunas narrativas en torno al conflicto armado en el Caribe colombiano?
Tipo de memoria histórica	Dicotómica compleja	¿Qué tipo de memoria histórica en torno al conflicto armado en la Región Caribe colombiana, se está construyendo desde la

serie documental Trópicos de TELECARIBE, temporada 2016?

Consideraciones para el análisis fílmico y audiovisual

Se dice que una buena forma de acercarse al conocimiento es a través del significado de las palabras. El audiovisual se define como aquello "Que se refiere conjuntamente al oído y a la vista, o los emplea a la vez. Se dice especialmente de métodos didácticos que se valen de grabaciones acústicas acompañadas de imágenes ópticas" (Real Academia Española [RAE], 2019).

Bien podría decirse también que buena parte de los desarrollos tecnológicos experimentados por la humanidad, desde la revolución industrial hasta hoy, han sido puntos de inflexión en la historia y han modificado e influenciado, todos los aspectos de la vida cotidiana. Bien podría decirse porque con frecuencia, se suele presentar un supuesto distanciamiento entre inventos técnicos, sociedad y usos, como si no se tratara de un sinnúmero de relaciones complejas entre los tres aspectos, que a la postre, hacen inadmisible su separación (Williams, 1992; Brisset, 2011; Sandoval, 2013).

Según Williams (1992), haciendo uso de términos tan simples como invención técnica y sociedad -mundo- se puede llegar a conclusiones del tipo, "los inventos técnicos cambian la sociedad" o "la sociedad determina el uso de los inventos técnicos", ambas en extremo antagónicas, pues olvidan que "Una tecnología aúna un invento técnico con un uso determinado" (Sandoval, 2013, pág. 24) o que, como lo refiere Williams (1992, pág. 185) "(…) los inventos técnicos se dan siempre dentro de las sociedades y, (…) las sociedades son algo más que la suma

de relaciones e instituciones de las cuales los inventos técnicos han sido excluidos mediante una definición falsamente especializada"

Ahora bien, "Cada época se encarga de añadir o quitar prestigio a determinadas formas de expresión" (Martínez-Rodrigo, 2005, pág. 214). En ese orden de ideas, el siglo XX presenció un desarrollo tecnológico de significativa importancia, cuyo uso transformó sustancialmente las formas de percibir el mundo: la vida a través de la pantalla.

Desde su aparición, los medios audiovisuales han gozado de cierto prestigio por su gran eficacia para la difusión de mensajes, en buena medida, porque difícilmente alguien se atreve a cuestionar los 'valores' que presentan o sus formas de representación, debido a la enorme autoridad alcanzada ante la opinión pública (Martínez-Rodrigo, 2005).

De acuerdo con Brisset (2011), se estima que el 94% de la información que recibe el cerebro humano contemporáneo le llega por vías audiovisuales. El auge del audiovisual, explica el autor, se debe al poder resultante de combinar imágenes icónicas con imágenes acústicas que, al presentarse ante los espectadores, generan una sensación de contacto inmediato con una parte de la realidad, a modo de duplicado, como si se tratara de un reflejo especular (Brisset, 2011).

Tomando en consideración "(…) que el hombre es mucho más vulnerable al lenguaje audiovisual, de fácil asimilación e impacto súbito, que al meramente verbal, que exige comprensión conceptual y reflexión, procesos siempre lentos e inciertos" (Martínez-Rodrigo, 2005, pág. 217), cobra sentido hacer análisis sobre los productos audiovisuales, máxime cuando en la definición del término "Se dice especialmente de métodos didácticos que se valen de grabaciones acústicas acompañadas de imágenes ópticas" (RAE, 2019).

La tecnología audiovisual ofrece la posibilidad del prodigio escénico, indispensable para reconvertir míticamente los productos de consumo, que en sí mismos son inertes; la

> televisión construye una cultura de la importancia que se define por la aparición o la no aparición de los productos en el imaginario social (Martínez-Rodrigo, 2005).

El problema de fondo, es que la inmediatez que supone la fuerza irresistible de las imágenes como instrumento comunicativo, se presta para no pocas confusiones y ejercios abusivos del poder, en detrimento de las libertades y los intereses de la mayoría (Martínez-Rodrigo, 2005; Brisset, 2011). Lo que se proyecta en la pantalla, suele verse como la realidad misma y se olvida de los procesos de simbolización y operación social expresiva que median entre la producción de las imágenes, entendida como la codificación del mensaje por parte de sus emiroses, la circulación y el consumo, este último, como reconocimiento y re–significación por parte de las audiencias. Como señala Heath (1981), citado por Brisset (2011, pág. 36), "los significados circulan entre la ideología social, el espectador y la obra audiovisual"

> La televisión, por caso, es en parte un desarrollo técnico complejo (la captura de imágenes y sonido con aparatos especializados, la transmisión mediante ondas radioeléctricas y su recepción en aparatos), una suma de invenciones que hacen posible su infraestructura técnica, pero también es la realización de determinado tipo de contenidos y programas, una organización horaria específica y modos de consumo también determinados (Sandoval, 2013, pág. 25).

La importancia de analizar el audiovisual y sus procesos inherentes, reside en que los mismos representan un peligro para las libertades por su portentosa capacidad para seducir y engañar. Las posibilidades creativas que el audiovisual ofrece, así como su potencial comunicativo, están, mayoritariamente, a la merced y bajo el control de emporios comunicativos transnacionales, emparentados con macro instancias financieras movidas por intereses políticos y económicos, orientados a la instauración de procesos hegemónicos, globalizantes y de pensamiento único (Brisset, 2011).

En consonancia con lo anterior, el desconocimiento sobre el funcionamiento del audiovisual y sus procesos inherentes, convierte al espectador en presa fácil y lo deja expuesto frente al emisor audiovisual con intenciones de manipulación, quien se vale de los recursos técnicos a su alcance para el desarrollo de su fuerza manipuladora.

> El significado de los colores, de los planos, de la angulación, de los movimientos de cámara, de la voz en off, etc. permiten al emisor audiovisual actuar aún más audazmente en la emisión de mensajes agresivos, que absorban la atención y muevan el deseo del espectador sin que éste apenas sea consciente (Martínez-Rodrigo, 2005, pág. 214).

Precisamente, un profundo conocimiento técnico servirá de ayuda para distinguir y rechazar la manipulación de las realidades, pero ello no será suficiente. Se sabe que los productos audiovisuales emiten un mensaje y precisan de un apropiado desarrollo tecnológico para su realización, por lo que resulta "necesario considerar tanto los mecanismos por los que se materializa un producto audiovisual, como aquellos por los que se carga de significación, así como de qué modos podrá ser luego interpretado por su receptor" (Brisset, 2011, pág. 38).

En tal sentido, siguiendo con Brisset (2011), el cada vez más necesario análisis del audiovisual supone un reto mayúsculo en tanto que se trata de un objeto de estudio que simultáneamente es discurso, huella y producto estético. Discurso porque se trata de la expresión formal de un acto comunicativo, de naturaleza dinámica, susceptible de ser descrito a partir de regularidades y constituido por un conjunto de determinados elementos, estructurados cohesiva y coherentemente, a partir de una intencionalidad comunicativa; huella porque su materialidad se constituye en señal inequívoca de la existencia y acción humana; producto estético porque también se le juzga a partir de las sensaciones y niveles de placer o displacer que logra generar en el espectador.

El centro de este trabajo es el producto audiovisual en tanto discurso, entendido también como texto audiovisual, por tanto, como entramado sígnico (Barthes, 1971; citado por Brisset, 2011), constituido por bloques de significación (Eco, 1977; citado por Brisset, 2011), que requieren ser analizados desde lo denotativo y lo connotativo (Della Volpe, 1967; citado por Brisset, 2011). En cierta medida, las siguientes palabras resumen esta idea:

> Sin olvidar la precisión de Eco, de que todo texto se presenta ante su lector potencial como una cadena de artificios expresivos que aquel debe proceder a actualizar. Es decir, que se puede considerar que «todo texto es incompleto» puesto que plantea a su lector la necesidad de relacionar una expresión con un contenido (o sea, efectuar su actualización significativa), y además, se encuentra plagado de «elementos no dichos», espacios en blanco que deberán ser colmados si se quiere que el texto cumpla su cometido. Desde el punto de vista de la lectura de la imagen, un texto puede describirse como una unidad sintáctico/semántico/pragmática, que viene interpretada en el acto comunicativo por la competencia del destinatario y la imagen puede considerarse un texto heterogéneo; es decir, la base de un discurso visual. Finalizando con Hjelmslev, se puede considerar que «todo texto Visual está constituido por un sistema de la expresión y por un sistema del contenido, y ambos son inseparables» (¡y estructurados!) (Brisset, 2011, pág. 65).

En este tipo de análisis, el encuadre se convierte en el elemento significativo básico, ya que delimita un espacio que es todo el soporte de significación y en el que rigen las leyes de la composición. Es el en el encuadre donde aparecen los elementos significativos a partir de los cuales el emisor audiovisual codifica el mensaje y lo transmite a sus espectadores.

Es por ello que luego de la descripción de los referentes históricos y conceptuales, el análisis se hace sobre lo que dice el mismo texto audiovisual, procurando no hacer ningún tipo de especulaciones en torno a lo no dicho; pero reconociendo, a su vez, que "[…] el Análisis Crítico

del Discurso proporciona detallados y sistemáticos análisis de las estructuras y estrategias de texto y habla, y de sus relaciones con los contextos sociales y políticos" (van Dijk, 1999, pág. 25). Es decir, entendiendo los elementos de la muestra como textos audiovisuales, que merecen el análisis tal y como aplicaría a cualquier otro tipo de textos.

Variable 1: Modalidades de representación de la realidad en torno al posconflicto y la construcción de paz en el Caribe colombiano, desde el audiovisual.

Pensar en un trabajo de investigación en torno al audiovisual de no ficción, requiere tomar en consideración la taxonomía para la representación de la realidad propuesta por Bill Nichols, quien aparece como uno de los referentes académicos alrededor del tema y cuyo interés se centra en comprender la formas estéticas y discursivas en las que el cine documental trata de representar a la realidad. Para ello, sugiere que,

> El nexo entre el documental y el mundo histórico es el rasgo más característico de esta tradición. Utilizando las capacidades de la grabación de sonido y la filmación para reproducir el aspecto físico de las cosas, el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva. Propone perspectivas sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretaciones de los mismos (Nichols, 2001, pág. 11).

Para este autor, el cine documental es una filmación con grabación de sonido que reproduce el aspecto físico de las cosas con aparente veracidad, y desde esa posición, propone perspectivas sobre todo tipo de cuestiones, procesos y acontecimientos históricos; al tiempo que ofrece interpretaciones sobre los mismos. En otras palabras, el cine documental es una prueba del mundo y esta cualidad, legitima su utilización como fuente de conocimiento (Nichols, 2001).

Nichols (2001) considera el cine documental como un "discurso de sobriedad", es decir, pragmático y expositivo, alejado de la ficción, muy cerca del comentario sobre política, economía, ciencia, medio ambiente, asuntos exteriores, entre otros. De acuerdo con su postura, el

documental puede abordarse desde tres definiciones: desde el punto de vista del Realizador, desde el punto de vista del Texto y desde el punto de vista del Espectador.

Desde el punto de vista del realizador, el documental se produce por una comunidad de practicantes que comparten el objetivo común de representar el mundo histórico, en vez de mundos imaginarios. Los "documentalistas", como se autodefinen, constituyen una institución en la que los participantes construyen y reconstruyen, discursos e interpretaciones que, a su vez, funcionan como criterios diferenciales para definir qué debe decirse y que no dentro de los límites de la institución (Nichols, 2001).

Desde el punto de vista del Texto, el montaje del documental corresponde a una argumentación continua y única, según una lógica determinada. En el montaje de tipo "probatorio", se unen dos porciones de espacio y tiempo para dar la impresión de un argumento continuo, aunque esté construido por elementos dispares del mundo histórico.

En el documental tiene primacía la banda sonora, que está compuesta de varias formas de texto hablado, como son la voz en off, los comentarios y los testimonios. Entonces, el texto se construye a partir del sonido que articula el argumento, y las imágenes se sostienen como "pruebas" más no como elementos de una trama (Nichols, 1997).

Desde el punto de vista del Espectador, el documental trabaja sobre un conjunto de supuestos y expectativas asignadas al proceso de visionado del texto. Estos supuestos y expectativas, son producto de experiencias previas del individuo que causan predisposiciones o ideologías. El documental modifica o refuerza esas ideologías.

Frente al texto, el espectador desarrolla capacidades de comprensión e interpretación que le permite entender el documental visionado. Para cumplir ese propósito, el texto ofrece apuntes relacionados con el mundo histórico y la imagen es el referente proyectado sobre una pantalla.

Por su parte, el espectador crea hipótesis a partir de su patrón de inferencias, de esta forma asigna motivación o justifica la presencia de un sujeto u objeto en relación con el texto.

El documental es un cuerpo mutante que no se sitúa en un territorio fijo, “No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades” (Nichols, 2001, pág. 42). El autor sugiere que, en términos de su construcción práctica, desde donde se abordan las cuestiones que “quedan pendientes del pasado y las que plantea el presente” (Nichols, 2001, pág. XX) existen muchas posibilidades para el tratamiento de esas realidades.

> Surgen estrategias, toman forma de convenciones, entran en juego restricciones; estos factores funcionan con el fin de establecer las características comunes entre textos diferentes, de situarlos dentro de la misma formación discursiva en un momento histórico determinado. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes (Nichols, 2001, pág. 65).

En ese sentido, Nichols (2001) plantea seis modalidades de representación de la realidad, diferenciadas por el tratamiento que se hace del texto audiovisual, además de revisar criterios técnicos, narrativos y contextuales. De esta forma aparecen el documental Expositivo, de Observación, Participativo, Reflexivo, Poético y Performativo, que en el marco de esta investigación aparecen como categorías sobre las cuales se mide el comportamiento de la variable. Es decir, para la observación y el análisis se apeló a la definición de Nichols (2001), en relación con cada una de sus modalidades de representación de la realidad, y se identificaron los rasgos más sobresalientes de cada una de ellas.

En términos metodológicos, lo anterior equivale a decir que se definieron las categorías y sus indicadores, los cuales, a su vez, se valoraron con 0 -cero-, 1 -uno- o 2 -dos-, según su ausencia, presencia moderada o presencia fuerte, respectivamente.

Atendiendo a la posibilidad de hibridación de estas categorías, acorde con la mayor o menor presencia de los indicadores que las definen, se optó por una sub categorización para hablar de, por ejemplo, documentales baja, mediana o altamente expositivos que, a su vez, también podrían ser baja, mediana o altamente participativos.

En ese orden de ideas, el valor promedio de los indicadores por categoría define la subcategoría, así:

Entre 0,00 y 0,79 serían documentales bajamente -nombre de la categoría-.

Entre 0,80 y 1,49 serían documentales medianamente -nombre de la categoría-.

Entre 1,50 y 2,00 serían documentales altamente -nombre de la categoría-.

El anexo 2 de este documento, que aparece con el rótulo Diligenciamiento Ficha de Observación Parte 2, Resultados individuales de observación Variable 1 - Modalidades de representación de la realidad, se corresponde con el tratamiento definido para esta variable, aplicado a cada documental de la muestra.

La Tabla 6, presentada a continuación, condensa dichos resultados y da cuenta del comportamiento de la variable dentro de la totalidad de la muestra, entendida como un todo analítico.

Tabla 6

Resultados colectivos, observación Variable 1 - Modalidades de representación de la realidad.

Documental	**Categoría**					
	Expositivo	**Observación**	**Participativo**	**Reflexivo**	**Poético**	**Performativo**
Atlántico / *Sembrando por la paz*	1,20	1,75	0,25	1,33	0,33	0,00

Bolívar / *Los hijos de Manexka*	0,40	1,50	0,50	1,67	0,33	0,00
Cesar / *Héroes del Futuro*	0,80	1,25	0,50	1,67	0,33	0,00
Córdoba / *El regreso: la vida después de la masacre*	1,60	0,50	0,25	1,33	0,33	0,00
Guajira / *Seiamake*	1,40	1,75	0,00	2,00	0,33	0,50
Magdalena / *El retrato de un sentipensante*	1,60	0,00	0,25	1,33	0,67	0,00
Sucre / *Tejedoras de paz*	1,60	0,25	0,00	1,33	0,33	0,00
Promedios globales	**1,23**	**1,00**	**0,25**	**1,52**	**0,38**	**0,07**
Sub categorías						
Alto 1,5 a 2,0				**X**		
Medio 0,8 a 1,4	**X**	**X**				
Bajo 0,0 a 0,7			**X**		**X**	**X**

Resultados, Análisis y Discusión Variable 1: Modalidades de representación de la realidad.

Todo texto se concibe con la intención de comunicar algo a alguien (Díaz R., 1999). La variable modalidad de representación de la realidad, se refiere al tipo de documental de acuerdo con su propósito comunicativo, en el entendido de que ningún texto -incluyendo el texto audiovisual (Brisset, 2011)- existe por fuera de la red de referencias que le sirve para dotarse de significado; por el contrario, está enmarcado en una situación comunicativa concreta, que permite configurar un horizonte de expectativas y un contexto para su comprensión, donde entra en

relación con otros tipos de textos o géneros, para alcanzar sentido y poder ser interpretado conforme a una serie de competencias, presupuestos y marcos de referencias (Díaz R., 1999).

La representación de la realidad es la característica inmanente del cine documental, consiste en la grabación de imágenes y sonidos en procura de indagar por la realidad y plantear discursos sociales para representar historias particulares y colectivas desde diversas formas de producción. Su propósito comunicativo, orienta y estructura su construcción y puesta en escena, tanto a nivel formal como a nivel semántico, por lo que atendiendo a la Taxonomía de las modalidades para la representación de la realidad propuesta por Nichols (2001), aplican las categorías de Expositivo, Observacional, Participativo, Reflexivo, Poético y Performativo, tomando como referencias los indicadores que él propone para su definición.

No obstante, tal y como se preveía desde el momento en que se empezó la operacionalización de la variable, ninguno de los documentales de la muestra se corresponde con una modalidad pura de representación de la realidad. En este caso, la propensión es más hacía la hibridación que hacía la pureza, con lo que no se niega que dentro de cada documental, exista cierta tendencia hacia una modalidad específica.

Modalidad Expositiva. Esta plantea que el documental se dirige al espectador directamente, por medio de intertítulos y voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. La argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual y busca la persuasión, asume el hilo conductor del relato audiovisual, mientras que las imágenes se tienen que adaptar a la narración del comentarista.

El documental expositivo es el más cercano al conocimiento epistemológico, se encuentra en conformidad con conceptos y categorías aceptadas, reconocidas y dominantes. Asimismo, el

texto expositivo toma forma en torno a la solución de un problema o enigma, buscando establecer una conexión lógica de causa – efecto entre secuencias y sucesos (Nichols, 1997).

Esta forma narrativa, hace uso de una estructura semejante a la de un filme clásico de ficción, que comúnmente se hace en tres actos para plantear el problema, debatirlo y resolverlo. Aquí también prima la palabra y la presencia de un narrador, a menudo omnisciente, "que ilustra al público sobre la cuestión y deja escuchar a especialistas, para al final emitir una conclusión que tiene fuerza de verdad revelada" (Bustamante, 2013, pág. 166). Otra característica puede ser la presencia de actores sociales o expertos, que le brindan validez al tema tratado en el relato audiovisual.

De acuerdo con ello, la observación permite señalar la existencia de tres documentales altamente expositivos, entre ellos las realizaciones del equipo de producción del Departamento de Córdoba -*El regreso: la vida después de la masacre*-, Sucre -*Tejedoras de paz*- y Magdalena -*El retrato de un sentipensante*-, siendo este último, quizás, el más expositivo entre todos ellos.

Los tres se caracterizan por la presencia de estéticas y recursos narrativos de la modalidad expositiva, al establecer entrevistados que validan la construcción del discurso y llevan el hilo conductor de la historia, mientras que las imágenes, soportan o ilustran la voz de los entrevistados que orientan el relato.

El documental, *El regreso: la vida después de la masacre*, construye un discurso sobre hechos asociados al conflicto armado, vividos por la comunidad de El Salado, en el Municipio de El Carmen de Bolívar, Bolívar. En la confección de este episodio, las imágenes cumplen una función de soporte e ilustración de los testimonios expuestos por los actores sociales, quienes tienen una representación desde dos perspectivas: la de un grupo de ciudadanos que dan cuenta de hechos y acontecimientos del mundo histórico, desde sus experiencias y vivencias sobre lo narrado; mientras que el otro grupo social, está conformado por expertos que conocen de esos

acontecimientos vividos por el primer grupo, pero lo hacen desde una perspectiva de análisis de esas vivencias del primer grupo.

El montaje, privilegia una continuidad retórica en el manejo del espacio y el temporal del relato y se centra en la argumentación de unas ideas, dirigiéndose al espectador de manera directa sobre la argumentación del mundo histórico.

El documental *Tejedoras de paz*, por su parte, se dirige al espectador directamente, por medio de entrevistas a familiares de personas desaparecidas en el marco del conflicto armado en el Departamento de Sucre, establece una conexión lógica de causa – efecto entre conflicto – violencia – victimas – ausencia – dolor – duelo, sumado al hecho de que, en medio de las voces de los actores sociales protagonistas del discurso, aparece un experto en temas de víctimas y conflicto armado, quien brinda elementos académicos y jurídicos, que, valida la información suministrada por los protagonistas y facilita su comprensión.

En lo que respecta al documental *El retrato de un sentipensante*, se trata de un relato en el que se construye un discurso sobre la vida y obra del sociólogo e investigador Alfredo Correa De Andreis, en su confección, las imágenes cumplen una función de soporte e ilustración de los testimonios expuestos por los actores sociales. Su montaje privilegia una continuidad retórica frente a la condición espacio-temporal del relato y se centra, en la argumentación de unas ideas en torno a la vida de su protagonista, dirigiéndose de manera directa al espectador. También cuenta con una especie de narrador protagonista, cuya voz en off va dando cuenta del hilo narrativo, a la par de que muestra su admiración por el personaje de la historia y los motivos para producir el documental, a modo de homenaje.

Así mismo, atendiendo a las posibilidades de hibridación e 'impurezas' señaladas anteriormente, las realizaciones del equipo de producción del Departamento de La Guajira, con el documental *Seiamake*; del equipo realizador por el Departamento del Atlántico, con el

documental *Sembrando por la paz* y del Departamento del Cesar con la obra audiovisual *Héroes del Futuro*, entrarían en la subcategoría de documentales medianamente expositivos; mientras que la producción del equipo realizador por el Departamento de Bolívar, con el documental *Los hijos de Manexka*, estaría en la subcategoría de documentales bajamente expositivos.

Al respecto, en toda la muestra se observa una relación lógico formal de causa y efecto en torno a los acontecimientos de la realidad representada, donde se señala la violencia dentro del conflicto armado como la causante de hechos de victimización, de los cuales, a su vez, se desprenden acciones de resiliencia en medio del duelo.

Así mismo, se podría afirmar que el grueso de documentales de la muestra, recurre al montaje lineal de los acontecimientos, con excepción de la producción magdalenense, donde el modo de representación no permite apreciar una temporalidad específica.

Es decir, mientras que en el grueso de la muestra se describe una acción concreta, con principio y fin, en el documental *El retrato de un sentipensante*, se procura más por la presentación de la persona, vida y obra de Alfredo Correa de Andreís, así como al vacío que produce su ausencia, para lo cual es suficiente con actores sociales que validen la información, quienes terminan configurados como expertos sobre el tema, por el grado de cercanía con el personaje o el nivel de conocimiento de su obra.

Modalidad de Observación. Siguiendo a Nichols (2001), la modalidad de observación surgió en oposición a la modalidad expositiva, bajo la tutela de realizadores que consideraban a esta última como logocéntrica y autoritaria, especialmente en cuanto a la presencia o intervención del realizador. La modalidad de observación, por su parte, se caracteriza por capturar y darle tratamiento a largas tomas de registro y sonido directo, donde el documentalista aparentemente desaparece y los actores sociales fingen ignorarlo.

En su afán por reducir la intervención del realizador, en este tipo de producciones se descartan elementos como el voice over, o voz en off, los sonidos ajenos a la escena, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas. El manejo del texto se caracteriza por el trato indirecto, los personajes no le hablan a la cámara, sino que hablan entre ellos y el registro resulta siendo una descripción exhaustiva de lo cotidiano.

En relación con la muestra, dentro de esta categoría, en la sub categoría altamente observacionales, aparecen los documentales de Atlántico -*Sembrando por la paz*-, Bolívar -*Los hijos de Manexka*- y La Guajira -*Seiamake*-. Así mismo, en la sub categoría medianamente expositivo, se ubica el documental del Departamento del Cesar -*Héroes del Futuro*-; mientras que los documentales de Córdoba -*El regreso: la vida después de la masacre*- y Sucre -*Tejedoras de paz*-, aparecen en la sub categoría de bajamente observacionales. El documental de Magdalena –Retrato de un sentipensante- no tiene elementos que permitan ubicarlo dentro de alguna de esas sub categorías.

Los documentales de Atlántico, Bolívar y La Guajira, son altamente observacionales, en ellos hay largas tomas de registro y sonido, procurando mostrar la cotidianidad de los protagonistas y hacer una descripción exhaustiva de la vida en la comunidad, los ambientes, los paisajes y los residentes, al punto de registrar los desplazamientos por carretera y captar los detalles de hacerlo en una moto, para el caso del Departamento del Atlántico, o en transporte intermunicipal, como sucede en la producción de La Guajira. De igual manera, se registran escenas de trabajo en el campo e, incluso, la intimidad que podría suponer la ingesta de alimentos o su preparación. Los actores sociales se hablan entre ellos y, de hecho, los diálogos del documental *Seiamake* se hacen en lengua ‘Wiwa’.

Otros de los aspectos propios de la modalidad observacional, tienen que ver con la poca o nula presencia de entrevistas y las acciones de los actores sociales frente a la cámara, como si

esta no existiera al momento de la escena. En cuanto a las entrevistas, en *Seiamake*, ni siquiera existen y las secuencias que podrían considerarse como entrevistas en *Sembrando por la paz* y en *Los hijos de Manexka*, en realidad son escenas en las que los actores sociales reflexionan o intervienen frente a la cámara, sin que aparentemente estén mediando preguntas por parte de un entrevistador.

El documental del Departamento del Cesar *Héroes del Futuro*, es medianamente observacional, aunque un tanto difusa, se puede apreciar una apuesta encaminada a mostrar la cotidianidad de los actores sociales: la de un exintegrante del grupo paramilitar (AUC), convertido en entrenador de fútbol de un grupo de niños, buscando las posibilidades de salir adelante y convertirse en los *Héroes del Futuro* mediante la práctica del deporte.

Es medianamente observacional porque, pese a las largas tomas de registro y sonido, la presencia de los demás indicadores no es lo suficientemente fuerte para catalogarlo en la sub categoría de alta. Por ejemplo, aunque débil, el tiempo dedicado a entrevistas resulta significativo y la presencia del realizador no desaparece del todo, sino que se configura precisamente por la realización de las entrevistas y por detalles inducidos desde el montaje, como el hecho de que en el minuto nueve del tiempo en pantalla, aparezca una propaganda institucional del gobierno invitando a la desmovilización como alternativa a la guerra, acompañada de la imagen del excombatiente en su vida de reinsertado, cargando a su hijo, en una aparente coincidencia. En este caso, el aspecto significativo es que el documental se hizo en el marco de la firma de los acuerdos de paz, entre el gobierno nacional y las FARC en el año 2016, mientras que el uso de este tipo de propagandas hizo parte de la estrategia de lucha contra insurgente del gobierno de Álvaro Uribe Vélez, entre los años 2002 y 2010.

Los documentales de Córdoba, *El regreso: la vida después de la masacre* y de Sucre, *Tejedoras de paz*, son bajamente observacionales porque, si bien procuran mostrar la cotidianidad

de sus protagonistas en algunos pasajes de cada relato, la ausencia de otros indicadores de la categoría es recurrente y significativa.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, la cotidianidad que se intenta mostrar es la de una víctima y la de un ex jefe paramilitar, victimario en la masacre del corregimiento de El Salado, municipio de El Carmen de Bolívar, Bolívar, ocurrida en el año 2002. Sin embargo, pese a lo que señala el título, que pareciese encaminar al espectador en la idea de la descripción de dicha cotidianidad, el regreso sobre el cual se invierte más tiempo en pantalla es la descripción literal de un regreso al pueblo de donde las víctimas habían salido desplazados y a la forma como la gente vivió la experiencia de volver al lugar de los hechos.

En Tejedoras de paz, se procura la muestra de la cotidianidad de mujeres asociadas para acompañarse y brindarse apoyo mutuo, en medio del duelo por la desaparición forzada o el asesinato de sus seres queridos en medio del conflicto y para reclamar justicia ante las autoridades competentes. En el tratamiento a esas situaciones, la construcción estética de planos y secuencias se aleja de lo contemplativo de la forma observacional, al igual que la presencia de entrevistas de las protagonistas y de un experto, aleja la posibilidad estética y narrativa de la tipología de observación.

Modalidad Interactiva o Participativa. La modalidad interactiva o participativa se ubica en el extremo estructural opuesto a la modalidad de observación. En ella el realizador interviene de forma explícita, creando situaciones, pero permitiendo la acción espontánea de actores sociales. Es un proceso de intercambio y representación social basado en la conversación y en el interrogatorio.

En este tipo de documentales, el realizador participa de la conversación en el lugar de los acontecimientos y deja un registro en cámara, ya sea de forma monologal o dialógica, causando la sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local, que se deriva del

encuentro entre el realizador y el otro (Nichols, 1997). En esta categoría, el montaje guarda una continuidad lógica entre puntos de vista individuales, se renuncia al comentario global -voice over-, centrándose exclusivamente en la conversación entre el realizador y los actores sociales participantes.

En relación con la muestra, la observación y el análisis permiten señalar que cuatro de sus siete elementos aparenta no puntuar en ninguno de los indicadores de esta categoría y se podría decir, que los tres restantes tienen atisbos en tanto que se aprecia que algunas escenas son recreadas con el fin de generar la sensación de realidad, cuando realmente se trata de simulaciones de realidad, como el caso descrito previamente en torno a la propaganda para la desmovilización de combatientes en el producto audiovisual del Departamento del Cesar.

Modalidad Reflexiva. Como forma para la representación de la realidad, la modalidad reflexiva hace hincapié en el encuentro entre el realizador y el espectador, en un escenario donde se conduce al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto, y de la relación del texto con aquello que representa. El énfasis se hace sobre las conclusiones a las que pueda llegar el espectador, luego de apreciar e interpretar la pieza audiovisual, en relación con las propiedades y posibilidades que el propio texto le ofrece.

Se le considera una modalidad reflexiva por la manera como dirige nuestra atención a los placeres de la forma, haciéndonos reflexionar sobre los problemas abordados del mundo histórico. En palabras de Nichols (2001), “mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico” (pág. 93).

En ese sentido, la muestra se mueve entre las subcategorías de documentales altamente reflexivos y documentales medianamente reflexivos. Así, en el primer grupo se ubican Bolívar, *Los hijos de Manexka*, Cesar -*Héroes del Futuro*- y La Guajira, *Seiamake*, siendo este último el

más reflexivo de la muestra. En la subcategoría de los documentales bajamente reflexivos, aparecen Atlántico, *Sembrando por la paz*, Córdoba, *El regreso: la vida después de la masacre*-, Magdalena, *El retrato de un sentipensante* y Sucre, *Tejedoras de paz*.

En ellos, la construcción del relato le brinda importancia al elemento discursivo, con la intención de apelar a un estado de conciencia del espectador, en torno a la situación expuesta de los actores sociales y a como les cambió la vida, después de los sucesos de violencia que padecieron.

Unos más que otros, todos tienden a la pretensión de comprometer al espectador con la realidad de las víctimas y sus duelos, pero también, con los procesos de resiliencia que ellas vienen adelantando para superar la tragedia. Esta pretensión también se hace en función de los victimarios, quienes se muestran como víctimas de las circunstancias, antes y después de la guerra, pero también como personas de bien, que en la vida civil pueden ser útiles a la sociedad.

Los hijos de Manexka y *Seiamake*, son documentales altamente reflexivos, que muestran las formas de afectación de la violencia a las comunidades indígenas asentadas en el territorio del Caribe colombiano, y la procura de estas por conservar sus tradiciones, a partir de la convivencia cotidiana y el trabajo colectivo de un grupo de personas en condiciones similares, aún en medio de las negociaciones que debe hacer con el 'hombre blanco' y la institucionalidad que lo representa. Es decir, se trata de productos audiovisuales en los que más que hablar del mundo histórico, se aprecia el interés por mostrar las representaciones que algunas comunidades, indígenas en este caso, hacen del mundo histórico mediante sus vivencias y puntos de vistas.

Héroes del Futuro, también es un documental altamente reflexivo porque su narrativa enmascara una cierta búsqueda de empatía para con el protagonista, un excombatiente del grupo paramilitar (AUC), que no sólo abandonó las armas y optó por el fútbol como herramienta para la transformación social, sino que diariamente lucha en contra de las condiciones de precariedad y

de las adversidades para sacar adelante a sus *Héroes del Futuro*. En síntesis, se trata de una alegoría al arrepentimiento, al perdón, la expiación de culpas y el sufrimiento, condiciones necesarias para la entrada al paraíso.

Algo similar ocurre en *El regreso: la vida después de la masacre*, un documental medianamente reflexivo, en donde se representa la actual vida de civilidad de Uber Enrique Banquez Martínez, exjefe del Bloque Héroes de Montes de María de las extintas Autodefensas Unidas de Colombia, AUC, conocido en la guerra con el alias de 'Juancho Dique', quien luego de ser uno de los hombres más poderosos y temidos en la Región Caribe colombiana, hoy se muestra como una persona de bien, dedicada a su familia, a la academia y a sacar adelante una microempresa, que se vio forzado a la guerra producto de las circunstancias.

De igual manera, aunque desde la otra orilla, algo parecido podría decirse en torno a la representación que se hace de las víctimas en todos los documentales de la categoría, ya sean altamente reflexivos o medianamente reflexivos. En síntesis, la invitación es a que el espectador reflexione sobre la condición de las víctimas, sus procesos de duelo y sus múltiples maneras de ser resilientes.

Modalidad Poética. En ella, la construcción del relato audiovisual se centra en los aspectos estilísticos y técnicos, por encima de la propia representación de la realidad; se sacrifican las convenciones del montaje en continuidad, dejando de lado las pretensiones de que se entienda el espacio y el tiempo donde ocurren las acciones (Villanueva Baselga, 2015). Esta modalidad apela a una propuesta artística que busca generar emociones y sensaciones en el espectador, a partir de la construcción de imágenes y sonidos con cargas simbólicas y estéticas. Citando a Nichols (2001),

> [busca] sugerir formas alternativas de conocimiento a parte de la transmisión tradicional de información, la argumentación sobre una idea o concepto o la

> presentación de proposiciones que necesitan una solución. De este modo, los actores sociales que presenta, pocas veces aducen complejidad psicológica o una visión específica del mundo (pág. 192)

En relación con la serie documental Trópicos, de TELECARIBE -temporada 2016-, se trata de una muestra compuesta por documentales bajamente poéticos, pese a que en todos ellos se puedan apreciar elementos tendientes a generar emociones y sensaciones en el espectador y una apuesta por la construcción de un discurso de paz, resiliencia y reconciliación, a partir de un abordaje estético de la forma y el tratamiento de la imagen y sonido.

Modalidad Performativa. Esta es la última modalidad de representación de la realidad desde el lenguaje audiovisual que Nichols (2001) sugiere, y la describe como una forma para referirse a temáticas relacionadas con el cuerpo y las lógicas que despojan las subjetividades de lo objetivo, indicando que "los significados son subjetivos y fenomenológicos". Para él,

> La experiencia y la memoria, la implicación emocional, el contexto o cuestiones como el valor o las creencias, juegan un papel importante en nuestra comprensión de los aspectos del mundo más habitualmente planteados por el documental: el marco institucional –gobiernos e iglesias, familias y matrimonios-, y prácticas sociales específicas –amor y guerra, competición y cooperación- (Nichols, 2001, pág. 200).

Respecto a la muestra, ninguno de los documentales que la conforman se ubica dentro de la categoría Modalidad Performativa.

Variable 2: Narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano

Las sociedades crean narraciones para dar sentido a sus experiencias de vida y, en ese sentido, el audiovisual es la forma de narración más persuasiva que actualmente existe. Las

narrativas, por su parte, son las formas como se construyen los diferentes relatos sobre acontecimientos particulares, inciden significativamente en la construcción de visiones de mundo y podrían convertirse en hegemónicas o no, dependiendo de sus niveles y mecanismos de difusión, así como de sus índices de aceptación.

Estudiar las potencialidades del audiovisual para la construcción, difusión e instauración de narrativas, requiere adentrarse en la descripción, explicación o evaluación de sus contenidos, para lo cual es necesario revisar analíticamente todos y cada uno de sus elementos constitutivos, en tanto forma y contenido.

En su Modelo de análisis de estructuras narrativas en el cine de no-ficción, Sergio Cobo Durán (2015), siguiendo los postulados de Carl R. Plantinga (1996), señala que la narrativa en los textos de no-ficción, estructura los mundos proyectados por el relato mediante un modo asociativo, un modo categórico y otras formas retóricas.

El modo asociativo, está compuesto por el conjunto de elementos y relaciones que establecen y estructuran el hilo conductor del relato, a partir de las diferentes conexiones dentro de la trama y la forma y los detalles que permiten esas conexiones.

El modo categórico, lo constituyen el catálogo de diferentes elementos, susceptibles de un 'análisis funcional', que explica la utilidad de cada uno de los elementos presentados en el texto, como de un «análisis casual», que está determinado por la relación causa-efecto entre los distintos elementos.

Las otras estructuras retóricas, permiten la distinción entre argumentación y persuasión. La argumentación se basa en el desarrollo de un proceso lógico formal que apela a la razón; la persuasión, en cambio, se surte mediante un proceso que apela mucho más a lo emocional. Entre esas otras estructuras retóricas, aparecen las Estructuras narrativas formales, las Estructuras dramáticas y de representación y las Estructuras abiertas.

En cuanto a las Estructuras narrativas formales, una película que incluya cualquier tipo de referencia cronológica, emplea una estructura narrativa en su composición, siendo lo más habitual que las estructuras del cine de no-ficción compartan las mismas composiciones estructurales que los textos de ficción: un inicio, un desarrollo y un final.

Plantinga (1996), citado por Durán (2015), concluye que la decisión intencional de elegir determinadas estructuras, frente a otras posibles, está condicionada por las prácticas que han sido más habituales durante la historia del cine de no-ficción. Es habitual que en la ficción se concluya con una victoria o una derrota del protagonista, la consecución o no de los objetivos, pero la conclusión sirve como resumen o síntesis de lo anteriormente mostrado. Los textos de no-ficción, también utilizan este tipo de estructuras.

Respecto a las Estructuras dramáticas y de representación, hay que considerar que en el cine de no-ficción hay una estructura pensada y decidida por el realizador, que consiste no solo en ordenar cronológicamente los hechos, sino que el realizador también considera valores dramáticos que le den más fuerza al texto de acuerdo a sus intenciones retóricas.

Las Estructuras abiertas, por su parte, Plantinga (1996) según Durán (2015), en la mayoría de los casos las relaciona con problemas del realizador para concluir la obra, ya sea un viaje, un experimento sociológico o por una decisión propia condicionada por mejorar el conocimiento sobre el tema tratado.

Tomando lo anterior como referencia, para el manejo de esta variable se recurre a la metodología de categorías y subcategorías derivadas del análisis de segmentos estructurales de información presentes en cada uno de los documentales de la muestra, de acuerdo con la propuesta para el análisis narratológico del audiovisual sugerida por Lauro Zavala (2014).

En este caso, se trata de una guía para ver cine que el autor define como un mapa que se limita a mostrar todo aquello que existe en el camino, que se emprende al momento de ver y

analizar una película, aclarando que es el espectador quien traza su recorrido y decide su propio destino, optando por los elementos que a la postre le resultan más significativos para su experiencia.

La guía invita a resolver un total de 24 preguntas, 2 por cada segmento estructural de información o código cinematográfico, tal y como aparecen en la Tabla 7.

Tabla 7

Guía para el análisis narratológico.

Segmentos estructurales de análisis	**Preguntas orientadoras**
Condiciones de Lectura (Contexto de Interpretación)	a) ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película?
	b) ¿Qué sugiere el título?
Inicio (Prólogo o Introducción)	a) ¿Cuál es la función del inicio?
	b) ¿Cómo se relaciona con el final?
Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)	a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?
	b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?
Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)	a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?
	b) ¿Qué función cumplen los silencios?
Edición (Relación secuencial entre imágenes)	a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?
	b) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?
Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)	a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?
	b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?
Narración (Elementos estructurales de la historia)	a) ¿Qué elementos permiten entender la historia?
	b) ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?
Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)	a) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la película?
	b) ¿Hay elementos visuales o ideológicos del film noir en esta película?
Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)	a) ¿Existen relaciones intertextuales explícitas?
	b) ¿Existen relaciones intertextuales implícitas?
Ideología (Perspectiva del Relato o Visión del Mundo)	a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad?

	b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?
Final (Última secuencia de la película)	a) ¿Qué sentido tiene el final?
	b) ¿Cómo se relaciona con el resto?
Conclusión (del análisis)	a) ¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?
	b) Comentario final: Enfatizar algún elemento del análisis, como respuesta informada a la pregunta: ¿Qué me pareció la película?

En aras de facilitar mucho más el ejercicio de ver y analizar una película, Zavala (2014) también propone 120 elementos susceptibles de análisis, entre los que el espectador escogerá los más significativos para dar respuesta a cada uno de los interrogantes.

Para el caso que convoca este documento, tales elementos se van introduciendo en la medida en que se presentan los resultados al responder cada interrogante, en algunos casos de manera independiente y en otros, juntando las dos respuestas en una sola.

> El diseño de esta Guía presupone la existencia de una gran multiplicidad de perspectivas posibles al ver una película. Cada espectador interpreta los elementos que existen en la película, y que han sido construidos con el empleo de códigos y las rupturas de estos códigos. Desde esta perspectiva de análisis, el cine dice más acerca de sus espectadores que acerca de sus personajes (Zavala, 2014, pág. 38).

Ahora bien, es cierto que Zavala no define ni conceptual ni teóricamente ninguno de los Código Cinematográficos que integran su guía para ver cine; sin embargo, es precisamente esa falta de definición lo que se antoja como sencillo e interesante para el análisis de esta variable, la responsabilidad de llenar estos vacíos recae sobre quien está frente a la pantalla.

Y se antoja sencillo porque se presupone que toda persona, medianamente alfabetizada, podría estar en condiciones de reconocer estos Códigos y expresar su punto de vista, aun

desconociendo el lenguaje cinematográfico. Y he ahí también la razón por la inclinación en favor del concepto de Segmentos Estructurales de Información y no de Códigos Cinematográficos.

Un código supone un conjunto de elementos dispuestos para ser organizados de manera sistemática, siguiendo cierto tipo de reglas y patrones de comportamiento, cuyo resultado organizativo es susceptible de ser interpretado semánticamente, lo que a su vez, implica que se requiere un conocimiento mínimo en torno a tales reglas y patrones, a fin de que la interpretación esté acorde con el contexto comunicativo.

Hablar de segmentos estructurales de información, por su parte, amplia el espectro de posibilidades para la aplicación del modelo de análisis narratológico propuesto por Zavala (2014), porque con ello se reafirma la idea de que cualquier espectador podría realizar dicho análisis, en tanto podría hacerse con altos o bajos niveles de conceptualización, acorde con los conocimientos del espectador y las sensaciones y emociones que le producen ciertos fragmentos de la obra o la obra en su conjunto.

Es decir, es el espectador quien, desde su universo interpretativo, y a partir de su experiencia directa con el texto audiovisual, define cuáles son los aspectos de la obra que le resultan significativos y susceptibles de análisis. No obstante, es preciso aclarar que el análisis de esta variable no consiste en un ejercicio azaroso, caótico o desestructurado; por el contrario, la guía en sí misma es una gran herramienta para trazar el recorrido analítico, el cual se complementa con definiciones y teorías que irán sirviendo de soporte y se irán procurando de acuerdo con las circunstancias.

La presentación de los resultados se hará siguiendo la estructura analítica de categorías y subcategorías, siendo los 12 segmentos estructurales de información las categorías de la variable, mientras que los 24 interrogantes, definen las subcategorías. Los resultados y conclusiones, a su

vez, tal y como se expresó con antelación, se presentan de manera independiente o agrupada, según lo exija la redacción del documento.

Resultados, Análisis y Discusión Variable 2: Narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano

¿Cómo se están construyendo las narrativas en torno al posconflicto en el Caribe colombiano, desde el audiovisual? Esta es la gran pregunta que orienta el análisis de esta variable, de la cual se intenta ofrecer una respuesta lo más aproximada posible a continuación.

Para ello, apelando a la economía procedimental, se recurre a una breve explicación de cada segmento estructural de información, definidos previamente como las categorías de análisis de la variable, para inmediatamente proceder con las respuestas a los interrogantes, los cuales dan cuenta de las respectivas sub categorías.

Condiciones de Lectura (Contexto de Interpretación). Se refiere al conjunto de factores situacionales que inciden directamente en la posible interpretación del texto audiovisual y terminan condicionando la experiencia de ver la película. Los interrogantes que se desprenden de este punto son ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película? y ¿Qué sugiere el título?

La interpretación se hace en el ámbito profesional, desde una perspectiva crítico analítica, a través de la aplicación de un diseño metodológico sobre el análisis de contenidos. Aquí se establecieron fases como la selección de la muestra y su desglose, así como la aplicación de las técnicas de observación.

La observación se hizo en un espacio de trabajo íntimo, a través del uso de artefactos tecnológicos como un equipo de cómputo, con la posibilidad de uso de software para la reproducción de archivos audiovisuales, y un procesador de textos para el diligenciamiento del instrumento de observación.

Cada episodio se apreció dos veces y en momentos diferentes. La primera observación se hizo como una aproximación a los contenidos del relato y para una primera interpretación de su estructura narrativa; la segunda se realizó para diligenciar la ficha de observación y, eventualmente, reafirmar o controvertir la primera interpretación.

Tratándose de una investigación a cuatro manos, cada investigador realizó su ejercicio analítico de manera independiente, para posteriormente cruzar la información y consolidar resultados.

¿Qué sugiere el título? El título es el nombre; se refiere a la palabra o al conjunto de palabras que se utilizan para designar algo y diferenciarlo del resto de sus semejantes. El título o nombre no es el algo en sí mismo, pero le confiere identidad y existencia social, con lo que se facilita la interpretación y construcción de significados, ya que a partir de ellos es que los seres humanos realizan hipótesis e inferencias.

Sembrando por la paz, del Departamento del Atlántico, es un juego de palabras que sugiere la puesta en pantalla de procesos y actividades encaminadas a la búsqueda o consolidación de la paz, vista como algo que se cultiva y se cosecha. Es una alusión directa a las condiciones socioeconómicas de sus protagonistas, acostumbrados a las labores del campo.

Los hijos de Manexka, del Departamento de Bolívar, señala la relación del pueblo Zenú con su deidad ancestral, creadora de vida y soporte de los seres sobre la tierra.

Héroes del Futuro, del Departamento del Cesar, afirma la existencia de seres que se están formando para luego servir a la sociedad, mediante acciones apreciadas como loables y de admiración.

El regreso: la vida después de la masacre, del Departamento de Córdoba, señala la existencia de una serie de acontecimientos, los dos primeros ligados de manera inmediata a través de una relación de causa-efecto y un tercero, posterior a los dos primeros, pero condicionado por

ellos. El primer acontecimiento es la masacre, que derivó en el desplazamiento forzado. El regreso supone una serie de expectativas respecto a cuáles y cómo serán las reacciones de las personas que se reencontrarán con su pasado, el cual se vio afectado por los dos acontecimientos previos.

"Seimake", del Departamento de La Guajira, es una palabra indígena usada para designar a la comunidad Wiwa, representada en el mismo documental. En este caso, el título sugiere un retrato de esa comunidad.

El retrato de un sentipensante, es precisamente el título del documental del Departamento del Magdalena, sugiere la descripción biográfica de una persona con características intelectuales y humanas excepcionales, cuya vida y obra ameritan una exposición en detalles, dado su nivel de entrega a la ayuda y solución de problemas en su entorno, desde los postulados teóricos propuestos por el sociólogo Orlando Fals Borda, con la teoría de la investigación-acción participativa, y el concepto del ser "Sentipensate", para definir al Ser Caribe, desde el uso de las emociones y la razón en la toma de decisiones sociales.

Tejedoras de paz, del Departamento de Sucre, da cuenta de la existencia de mujeres que construyen paz desde su día a día, ligado al oficio artesanal del tejido de telas. En la misma línea del título del documental de Atlántico, hay una alusión directa al oficio de las protagonistas.

La conclusión es que, ceñidos a la idea del documental como representación de la realidad, ninguno de los títulos deja abierta la posibilidad para que el espectador se aventure a especular respecto a lo que encontrará dentro de cada película. Pese a que podría considerarse que *Sembrando por la paz* y *Tejedoras de paz* tienen menos literalidad, por tratarse de juegos de palabras donde se construyen relaciones semánticas a partir de las cotidianidades y anhelos de los protagonistas, en todos los casos se apela a títulos objetivos y literales, con referencia directa a los contenidos del texto fílmico.

Inicio (Prólogo o Introducción) y relación con el final. El prólogo o la introducción de un texto audiovisual es una porción de metraje, también conocida como secuencia de apertura, en la que se señalan los aspectos significativos sobre los que se desarrollará el relato, se establecen principios de estilo y sustancia que regirán la presentación de tales contenidos. La secuencia de inicio, define las primeras impresiones del espectador y condiciona o determina la apreciación e interpretación de la película como un todo. En este caso, los interrogantes a responder son ¿Cuál es la función del inicio? y ¿Cómo se relaciona con el final?

En el documental *Sembrando por la paz* que representa al Departamento del Atlántico, su inicio plantea el eje estructural sobre el cual se desarrolla la historia, que es la visita y pernoctada de Silvio García Sabalza en la vereda La Cienaguita, del Municipio de Repelón, Atlántico, en donde las extintas Autodefensas Unidas de Colombia – AUC, cometieron una de las peores masacres en ese departamento. Silvio, es uno de los sobrevivientes de esa masacre, quien, junto con cuarenta familias, se vieron forzados a desplazarse de la vereda y abandonar sus proyectos de vida. Después de 16 años, decide regresar al territorio donde ocurrieron los hechos victimizantes, para volver a pasar una noche con familiares y amigos.

El inicio se utiliza para contextualizar el relato, señalando las motivaciones de los acontecimientos a describir y el tiempo presente del protagonista, apelando al recurso de meta texto audiovisual, en la modalidad de texto escrito y texto radiofónico; así como a metáforas visuales.

El meta texto audiovisual en la modalidad de texto escrito, se utiliza para introducir el antecedente cronológico sobre hechos del pasado que guardan relación con el tiempo presente de la historia. La modalidad de texto radiofónico, por su parte, sirve para dar cuenta de un nuevo amanecer en la vida del protagonista, lo que se complementa con metáforas visuales, tales como la imagen de la salida del sol y la imagen de una mujer barriendo el frente de su casa, actividad

típica de un amanecer en el Caribe colombiano. Todo ello se refuerza con la muestra del protagonista en esa cotidianidad y su voz en off dando cuenta de tales acontecimientos.

El inicio guarda relación con el final a través de un recital de súplica del protagonista, cuya voz en off aparece recitando una plegaria para que cese la violencia contra la población civil, en tanto que, el cierre del capítulo hace referencia a la organización social que ha emprendido la comunidad de la vereda "La Cienaguita", para exigir y seguir suplicando el respeto por sus derechos sociales, económicos, culturales y políticos, además de la referencia al perdón y a la esperanza en un ser supremo (Dios), quien es motivo recurrente a lo largo de la historia.

En el documental *Los hijos de Manexka*, que representa al Departamento de Bolívar, aparece un crédito de entrada para situar al espectador en el contexto espacio-temporal de la comunidad representada y en lo que, luego se evidenciara como hilo conductor del relato.

Ahí se pone de presente la violencia de la que han sido víctima los pueblos indígenas de América Latina, causada por agrupaciones interesadas en arrebatarles sus territorios, ricos en biodiversidad y recursos naturales; se puntualiza en que el documental trata sobre un cabildo asentado en las afueras de la ciudad de Cartagena de Indias, conformado por desplazados de diferentes comunidades indígenas de los departamentos de Sucre y Córdoba, quienes además comparten el interés por preservar sus tradiciones ancestrales, en medio de las dinámicas propias de la ciudad.

Al final, se muestra un ritual de pagamento que busca llevar alegría a una nación enferma y sumida en una profunda violencia; con lo que se establece el vínculo inicio final, ya que de entrada se advierte sobre un interés colectivo por conservar las tradiciones, lo cual se consolida a través de una movilización cultural que involucra a la deidad mencionada, Manexka.

En lo que respecta al documental *Héroes del Futuro*, por el Departamento del Cesar, el inicio muestra imágenes que dan cuenta de las condiciones de pobreza y marginalidad en la que viven los protagonistas del relato, pero también, sus luchas y deseos de avanzar en medio de la miseria, de las demagogias y de las violencias estructurales.

En la primera imagen, aparecen los niños del equipo de futbol *Héroes del Futuro* recibiendo una charla técnica, de donde llama la atención la presencia de un niño con el pie derecho calzado con un botín especial para la práctica de este deporte, mientras que el otro pie lo calza con otro tipo de zapato. La imagen es muy poderosa en tanto que ese es el único niño que tiene, al menos un zapato, para la práctica del deporte, con lo que inmediatamente se describen las condiciones en la que los niños se entrenan. Pero la imagen también es una alegoría a lo que las piernas representan para 'gambetear' la pobreza.

Así mismo, se muestra al entonces presidente Juan Manuel Santos, dando un discurso en la inauguración de un proyecto habitacional, donde habla de los beneficios que este proyecto traerá al territorio y a sus habitantes; lo cual se contradice con las imágenes e información de contexto, por ejemplo, la situación de inseguridad en la zona, la cual se brinda mediante la inserción de gráficos y que termina siendo un motivo recurrente dentro del documental.

Todo ello brinda posibilidades de ir anticipándose a la historia, incluso a las conclusiones de la misma, pues todo aparece de forma bastante explícita sin que se logren generar mayores expectativas respecto a los contenidos del relato. La relación principio – fin, es absoluta, en tanto que el final es bastante predecible: gente sorteando las adversidades que conlleva la pobreza.

En el documental *El regreso: la vida después de la masacre*, que, si bien es presentado en la temporada 2016 como el capítulo asignado a un equipo de producción del Departamento de Córdoba, la historia es sobre los hechos victimizantes vivido por la comunidad del corregimiento de El salado, en el Municipio de El Carmen de Bolívar, Bolívar. El planteamiento general del

relato, gira en torno al encuentro de las víctimas con su pasado desde dos situaciones: la primera, es la visita al corregimiento de El Salado, (El Carmen de Bolívar, Bolívar), por parte de un grupo de habitantes del corregimiento que fueron víctimas del desplazamiento forzado a causa del conflicto armado, esta situación de rencuentro, se entiende como un escenario simbólico que propone rememorar la memoria de los caídos. La segunda situación hace referencia al encuentro entre Olivia Medina y Uber Banquéz, víctima y victimario. Bánquez, conocido en el contexto del conflicto armado como *'Juancho Dique'*, era el comandante del frente Canal del Dique, del Bloque Héroes de Los Montes de María de las AUC, grupo armado ilegal perpetrador de la masacre de El Salado en el año 2000.

En la introducción se ilustra el contexto urbano donde habitan los dos protagonistas -víctima y victimario-, en contraste con sus recuerdos de infancia en el campo. Ahí se presenta un antecedente cronológico que brinda información sobre los episodios de violencia, en una relación de causalidad. Por ejemplo, Bánquez describe como la falta de oportunidades en los contextos rurales influyeron en la búsqueda de ingresos económicos en los grupos armados.

Se relaciona con el final a través de la conexión estructural entre el planteamiento del relato, que expone la intención de un ejercicio de perdón entre un victimario y una víctima del conflicto armado, y la consecución del ejercicio a manera de reflexión sobre el hecho violento sobre el que se construye la historia.

El documental *Seiamake*, realizado en el Departamento de La Guajira, inicia con una dramatización de los acontecimientos previos a lo narrado en el documental. Ofrece un recurso de flashback para referirse a la infancia del protagonista y establecer su condición de víctima del conflicto armado colombiano. En ese contexto de infancia fue víctima de una mina antipersonas, sembrada por actores del conflicto armado en su territorio. Se relaciona con el final, por la consecución y transformación de la idea inicial del protagonista de servir a su comunidad a través

de una escuela etnoeducativa, que brinde educación a los niños y las niñas del resguardo, en quienes se ven reflejadas las condiciones de violencia y vulnerabilidad que el mismo protagonista vivió cuando niño, ya no por las acciones de los violentos sino por el abandono estatal.

El inicio del documental "Retrato de un sentipensante", del Departamento del Magdalena, tiene una función estructural, a manera de epígrafe, se expone el siguiente texto, de la autoría de Alfredo Correa De Andreis, protagonista de la historia. "El lenguaje que dice la verdad, es el lenguaje Sentipensante, el que es capaz de pensar sintiendo y sentir pensando". Sobre esta base discursiva, se plantea una postura que es desarrollada a lo largo del relato y guarda relación con el final, teniendo en cuenta que se articula el siguiente texto: "Bienvenidos todos los conflictos, salvo aquellos que exterminan a su propio adversario", fragmento sustraído de los postulados del autor, y se interpreta como el resumen de su postura ideológica y la esencia del contenido expuesto en el relato.

Este inicio se conecta con el final a través del recurso de insert de texto, sobre la exposición de fragmentos de la obra del protagonista, quien planteó una postura conceptual sobre el conflicto armado y termina siendo la base argumentativa sobre la que se desarrolla el relato.

El inicio del documental *Tejedoras de paz* del Departamento de Sucre, es un prólogo narrativo, basado en imágenes de las mujeres víctimas, integrantes del colectivo que lleva el mismo nombre, tejiendo y conversando en el espacio utilizado colectivamente para tal fin; mientras que en la secuencia final, aparecen entrevistas a nuevas integrantes del colectivo retratado, con lo que se representa la continuidad del esfuerzo del colectivo por conseguir verdad, justicia y reparación integral, tal y como se establece en la Ley.

El inicio cumple la función de presentar personajes principales y plantear el eje estructural sobre el cual se desarrolla la historia, que es la lucha de un grupo de mujeres por la

reconstrucción de la memoria de familiares desaparecidos en el Departamento de Sucre, en el marco del conflicto armado colombiano.

Se relaciona con el final a través de la conexión de actividades que exponen la lucha contra el olvido, por ejemplo, la construcción de artesanías con mensajes para recordar a los desaparecidos y después estos objetos se conectan con procesos y actos simbólicos como la exposición de dichas artesanías en los espacios públicos y la realización de plantones y marchas.

En toda la muestra seleccionada, los inicios de los documentales cumplen la función de presentar personajes principales y el planteamiento de las historias; relacionándose con los finales a través de la conexión estructural de la narrativa clásica inicio + desarrollo + final, complementándose con el uso de bloques temáticos que vinculan avances y conclusiones del discurso expuesto.

En síntesis, se trata de documentales con una relación inicio – fin marcada y definida, donde las imágenes de entrada no generan mayor expectación, sino que, por el contrario, permiten anticiparse y construir hipótesis con altas probabilidades de acierto, con lo que los finales también resultan ampliamente predecibles.

Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica) y Sonidos (Sonidos y silencios en la banda sonora). ¿Cómo son las imágenes en cada uno de los documentales de la muestra? ¿Cuál es la perspectiva de la cámara? ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes? ¿Qué función cumplen los silencios? Serán las preguntas a responder para atender a las categorías de imagen y sonido dentro del análisis de esta variable.

El diccionario de la RAE (2019), quizás el más consultado dentro del habla hispana, señala que los términos imagen y sonido provienen de las expresiones latinas imāgo y sonĭtus, respectivamente, y los define como Figura, representación, semejanza y apariencia de algo y

como sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire.

Para el guionista y productor español José Luís Borau, quien casualmente falleció ocupando la Silla B dentro de la RAE, la imagen es tan consustancial a la condición humana que sin ella no podríamos comprender cuanto nos rodea ni actuar en consecuencia (2003, pág. 31). Según él, las imágenes son los recuerdos inmediatos y lejanos del ser humano, definen su experiencia vital y se constituyen como un sistema de creencias e ideas que, a su vez, es la base del conocimiento y la reflexión.

En lo que se refiere a la imagen cinematográfica, Pulecio (2008) señala que su comprensión sólo es posible mediante el estudio del papel que ocupa el espacio dentro de los elementos del cine. En ese sentido, habla de un Espacio arquitectónico, de un Espacio cinematográfico y de un Espacio pictórico, para afirmar que este último,

> Es la imagen cinematográfica proyectada sobre la pantalla, [la cual] por móvil y fugitiva que ella sea, se percibe y se aprecia como una representación, más o menos fiel, de la realidad del mundo exterior (pág. 174).

La imagen es representación de la realidad y el cine es imagen en movimiento; pero la imagen cinematográfica va más allá de una reproducción mecánica de ese mundo real, incluso en el documental, cuya pretensión es captar la realidad misma.

Más que representar la realidad, la imagen cinematográfica propende por interpretarla, comentarla y evocar los aspectos y circunstancias que determinan su condición argumental. Se trata de una corta y compleja figuración en la que se abrevia un acontecimiento y se sugieren y describen personajes, situaciones o acciones que se antojan como interesantes desde la perspectiva del realizador (Borau, 2003).

Por tanto, para que ese espacio pictórico del que habla Pulecio (2008) se constituya en imagen cinematográfica, siguiendo con Borau (2003), es menester procurar quintaesenciar los acontecimientos por encima de su reproducción mecánica.

> Por sí sola, la cámara permite presenciar una acción al haberla reproducido físicamente, pero ello no basta para que llegue a ofrecernos una imagen del hecho en cuestión (Borau, 2003, pág. 32).

Hasta ahí sólo se estaría hablando de un plano cinematográfico y, en consecuencia, se requiere que este último reúna una serie de cualidades para alcanzar el valor de imagen cinematográfica.

¿Cuáles son esas cualidades? Para Borau (2003), además de interpretar y presentar sintéticamente la realidad, la imagen cinematográfica ha de ser *Ordenada* porque debe aparecer justo en el momento en que le corresponde dentro de la secuencia. *Oportuna* porque no debe ni adelantarse ni retrasarse en relación con los ritmos y tiempos de la narración; *Adecuada* en el sentido de que debe responder a los contextos del *espectador ideal*, aquel para quien fue concebido el texto -fílmico- (Eco, 1987), lo que significa que debe estar acorde con sus condiciones y capacidades de lectura e interpretación, sin que ello implique que se debe desatender la intriga dentro de la trama; y *Entonada*, lo que significa que debe corresponderse con el género de la película.

Así mismo, la imagen cinematográfica tiene dos componentes: uno visual y uno sonoro, que se complementan según sus alcances e intenciones comunicativas. De acuerdo con las pretensiones de la imagen cinematográfica de describir o representar la realidad, el componente sonoro, que incluye los diálogos, sonidos y silencios, llega hasta donde no lo hace el componente visual, llenando los vacíos descriptivos de este último, por lo que la imagen cinematográfica

también debe ser *Armónica*, lo que significa que la presencia de ambos elementos debe ser proporcional en relación con ellos mismos y sus funciones. Es decir, en la medida en que,

> […] ambos elementos ocupen la proporción adecuada en cada momento, en cada plano, siempre con subordinación de la banda sonora al contenido visual, prioritario en el cine, y por supuesto, sin que los dos coincidan en su propósito, lo cual daría lugar a una redundancia insufrible. En otras palabras, no podemos recibir información oral de lo que ya nos ha entrado por los ojos. Sólo lo que éstos no puedan deducir por sí mismos justificará el complemento sonoro (Borau, 2003, pág. 33).

Por último, la imagen cinematográfica debe ser *Funcional* a la trama, al argumento, a la intención comunicativa, a la película misma…, lo que significa que debe serle útil; debe ser *Definitoria* o resolutiva, porque ha de valerse de sí misma para exponer la idea que quiere expresar; y debe estar dotada de *Riqueza* -técnica, estética y argumentativa- en el sentido en que debe decir más de lo que se ve a simple vista, de la mejor manera posible, valiéndose de todos los recursos que se tengan a disposición.

En el Lenguaje cinematográfico la secuencia es el conjunto de la película y la imagen es el fragmento. En tal sentido, cada elemento tiene que ser funcional al sentido estético de la película. Cada imagen, es decir, eso que se captura, tiene que estar en función de los planos, las secuencias y de la narración. Y en eso debe corresponder a la estética general: composición, color, movimientos de cámara, lugar desde donde se hace la toma...

En el cine, cada toma, cada plano, cada secuencia, debe tener una composición estética, debe funcionar como una obra en sí misma, de modo que la apreciación de un fotograma permita inferir la estética general de la película. En síntesis, la imagen cinematográfica es *Funcional*, porque debe estar subordinada a lo general y *Definitoria*, porque en sí misma debe tener una estética.

Atendiendo a las preguntas iniciales, en todos los documentales de la muestra, exceptuando *El retrato de un sentipensante*, del Departamento del Magdalena, los encuadres y ángulos de cámara denotan cercanía e intimidad entre los grupos documentados, con lo que se busca un seguimiento narrativo de la cotidianidad a través de la variedad de planos, tonos cálidos y fríos, fuera de campo pronunciado; mientras que las perspectivas de las tomas recurren a mostrar a los personajes en ámbitos de normalidad, no exponen inferioridad o superioridad desde los ángulos de encuadre.

En los casos donde hay entrevistas, aspecto que predomina en *El retrato de un sentipensante*, las imágenes guardan principios básicos de encuadre y exposición, que suministran información básica en la ilustración del contenido, el cual es guiado por los testimonios. Se evidencia que las imágenes son propuestas desde la técnica de cámara emplazada, guardando distancia narrativa con los personajes.

Aunque en el documental *Seiamake*, del Departamento de La Guajira, se aprecien tomas compuestas, siguiendo las normas básicas del encuadre y la exposición, con un tratamiento de la fotografía y del color, tipo cine; se hacen tomas y seguimientos tipo *over the shoulder* del protagonista y se utiliza el blanco y negro en tomas de apoyo, en general, en toda la muestra, no se aprecia mayor preocupación por una propuesta fotográfica y de color, que permita establecer un discurso visual.

En toda la muestra, el diseño sonoro busca acompañar situaciones concretas, complementando las acciones e interacciones entre los personajes. En *Sembrando por la paz*, *Los hijos de Manexka* y *Seiamake* predomina el sonido ambiente. En este último, además, las narraciones y los diálogos se hacen en lengua Wiwa, y se finaliza con el himno nacional de Colombia en la misma lengua, lo que le da cierta riqueza argumentativa en la medida en que la

trama gira en torno a un reclamo por la inclusión de la comunidad que, siendo víctima del conflicto armado, también es víctima del abandono estatal.

Los documentales de la muestra, también se caracterizan por el hecho de que sus bandas sonoras apelan a cuadros emotivos como la alegría, la tristeza y la esperanza, presentan dos grandes variaciones que guardan relación estructural con las imágenes y el momento dramático. La primera, se compone de fragmentos de música incidental para referirse a episodios del conflicto armado y nutrir las cargas simbólicas que se construyen a partir del apoyo de las imágenes, testimonios y diálogos. La segunda, se compone de fragmentos de música folclórica -gaita o fandango- de la Región Caribe colombiana -o de canciones tradicionales de la comunidad Wiwa, en el caso de *Seiamake*-, para referirse a momentos de alegría y satisfacción de los personajes e ilustrar momentos esperanzadores en relación con el futuro de la comunidad retratada. Los silencios apoyan los momentos de reflexión de los personajes, buscan generar descanso en la trama del audiovisual.

En general, aunque de manera muy limitada, las imágenes de toda la muestra cumplen con los principios de oportunidad, adecuación, entonación, armonía, funcionalidad y definición, que deberían estar contenidos en la imagen cinematográfica según Borau (2003). Así mismo podría señalarse que *Sembrando por la paz*, *Los hijos de Manexka* y *Seiamake*, son los de mayor riqueza técnica, estética y argumentativa, sin que ello signifique que los demás naden en la pobreza o estos últimos naveguen en la opulencia.

Edición (Relación secuencial entre imágenes). De acuerdo con el *Diccionario de cine*, de Eduardo Russo (1998), las palabras edición y montaje, que provienen del inglés *editing* y del francés *monter*, aluden a la *operación técnica que consiste en seleccionar y empalmar los planos de un film*, y al *principio organizador de todo film, en cuya estructura hay distintos puntos* [sic] *de vista ópticos* (pág. 22).

Russo (1998) insiste en que las visiones en torno al concepto de montaje siguen siendo muy restringidas o muy amplias, dependiendo de los autores que se han aventurado a definir el concepto. Para él, por ejemplo, autores como Bordwell y Thompson, se inclinan más por la versión restringida, en la que el concepto se acerca más a la perspectiva técnica, mientras que Aumont, Bergala, Marie y Vernet, están más cerca de la idea en la que el montaje es la piedra angular del texto fílmico.

Y es precisamente en medio de ese debate donde surgen voces como la de Konisberg (2004), quien en el *Diccionario técnico Akal de cine,* define el montaje de la siguiente manera:

> Totalidad del proceso de unir la película hasta que la obra alcanza su forma definitiva, lo cual incluye seleccionar y dar forma a los planos, disponer en un orden planos, escenas y secuencias, mezclar todas las bandas de sonido e integrar la banda de sonido definitiva con las imágenes. El término «corte» a veces se usa como sinónimo del de montaje, pero es demasiado limitado, ya que sólo transmite una idea mecánica de cortar la película en fragmentos y recomponerlos, sin ninguna sugerencia acerca de las cualidades técnicas, dramáticas y artísticas que se necesitan para que la película avance con eficacia y forme una entidad coherente y completa. (págs. 327 - 328)

Como se aprecia, se trata de una definición en la que se conjugan la operación técnica y el proceso creativo, donde se deja claro, además, que el montaje no se debe limitar al proceso técnico. No obstante, resulta curioso que en otros apartes de su *Diccionario técnico Akal de cine,* el autor caiga en la trampa de presentar ambos conceptos como sinónimos o deba valerse de uno de ellos para presentar la definición del otro.

En dicho diccionario se introducen acepciones para términos como *edición lineal*, *edición no lineal*, *edición off line* y *edición on line*, todas ellas desde una perspectiva meramente técnica, como operaciones que se realizan en función del montaje y en razón de los equipos técnicos con

los que se cuenta al momento de dicha operación. Sin embargo, para cada uno de esos asertos se remite al concepto de montaje, llegando a definir la *edición no lineal* como el "Montaje electrónico y digital que permite un «acceso aleatorio» a cualquier escena, en cualquier orden, sin tener que moverse a través de la película secuencialmente…" (Konigsberg, 2004, pág. 183).

Pese a estas diferencias conceptuales, quizás producto del gobierno de Hollywood sobre la industria del cine y de la televisión, la tendencia es a usar el término edición para señalar el proceso que conjuga ambas operaciones y que, tiene como resultado la película misma, acabada, lista para la exhibición. En síntesis, entendiendo que en un escenario especializado podrían existir diferencias conceptuales entre ambos términos, se asume que, dentro del lenguaje cinematográfico y en términos muy generales, editar es hacer montaje. Y es precisamente esta línea conceptual la que orienta el análisis de esta variable.

En ese sentido, el documental *Sembrando por la paz* del Departamento del Atlántico, tiene un montaje paralelo, sitúa el relato entre los hechos victimizantes perpetrados por las Autodefensas Unidas de Colombia – AUC, en contra de la comunidad de la vereda La Cienaguita, Municipio de Repelón, Atlántico (31 de diciembre del año 2000); y un viaje simbólico a ese pasado desde el tiempo presente del protagonista de la historia, Segundo García Sabalza, a quien presentan como sobreviviente de esos hechos.

En la construcción del relato audiovisual, los realizadores hacen una articulación formal de información contextual, a través de la inserción de gráficos sobre fondos negros, que buscan detener la atención del espectador sobre situaciones del pasado que guardan relevancia con el presente, y la ubicación espaciotemporal de situaciones representadas por los personajes.

También existe una articulación conceptual, desde la ilustración de contenidos, a partir del uso de archivos audiovisuales, fotografías y recortes de prensa, para referirse en términos del recurso de flashback a los hechos violentos que son expuestos.

El relato transcurre de forma lineal, describe una consistencia de tiempo de un día y una noche, que transcurre entre el Barrio Bicentenario de la ciudad de Cartagena de Indias, Bolívar, lugar en donde vive el protagonista; y su travesía hasta los sitios del recuerdo, en dónde comparte con otros sobrevivientes de la masacre, también víctimas del desplazamiento forzado, quienes han retornado y nuevamente están establecidos en el territorio.

En el documental *Los hijos de Manexka*, por el Departamento de Bolívar, se evidencia un montaje lineal, la historia se cuenta como una secuencia de hechos posteriores al establecimiento en el territorio ocupado, la organización comunitaria y la gestión para el reconocimiento y apoyo por parte de las autoridades.

El entramado de imágenes y sonidos, explora momentos y situaciones cotidianas en un estado de aparente naturalidad de los personajes, dentro y fuera de su entorno comunitario; en donde desarrollan un proceso de reconstrucción territorial a través del Cabildo Indígena Zenú de Membrillal – CAIZEM, en la ciudad de Cartagena de Indias, Bolívar. Las imágenes transmiten cercanía e intimidad entre el equipo realizador y los actores, usando técnicas del documental de observación como la cámara emplazada y tomas largas que narran una situación secuenciada.

Las imágenes también buscan generar descripción de momentos dramáticos y del entorno, a través de la exploración de planos de detalles, diversidad de ángulos en las tomas, la riqueza visual y simbólica en la construcción de los encuadres.

La captura y exposición de imágenes, describen procesos de transferencia de conocimiento entre viejas y nuevas generaciones, como las habilidades en los tejidos con caña flechas, creación de sombreros vueltiaos, realización de cultivos de pancoger, entre otras actividades de la cotidianidad comunitaria. La intencionalidad de los realizadores, es evidenciar un proceso que ha sido gradual al interior de la comunidad, y es nutrido con testimonios de los

líderes del proceso, que buscan reivindicar un discurso de lucha y resistencia por la tenencia de la tierra desde cualquier lugar del país.

El documental *Héroes del Futuro*, por el Departamento del Cesar, evidencia un montaje de continuidad lógica, expone en orden cronológico el manejo espacio-tiempo, organiza la trama principal de principio a fin y gira entorno a la preparación el equipo de fútbol infantil *Héroes del Futuro*, para disputar un certamen con el mejor equipo de su categoría en la ciudad, el Valledupar F.C.

Las imágenes están organizadas de forma secuencial y construyen situaciones dramáticas de forma lineal, en la lógica inicio + desarrollo + final. No extrapolan los tiempos de las situaciones dentro de la historia, sino que se complementan entre ellas.

Entre secuencias, las imágenes exponen una construcción discursiva en paralelo, que muestra diversas facetas del protagonista. Por un lado, se hace énfasis en su rol de líder del equipo de fútbol que dirige y por otros, aunque en menor medida, se exploran sus roles como padre de familia, como excombatiente desmovilizado y su proceso de reincorporación a la vida civil luego de pertenecer al grupo paramilitar Autodefensa Unidas de Colombia – AUC.

La confección de la obra, integra una articulación formal a través del uso de textos sobre fondos negros, brindando información relevante sobre los protagonistas y el contexto de la trama principal. Ejemplo de ello, es lo que ocurre en el minuto 02:18, donde se indican las condiciones de inseguridad que vive la comunidad de la Urbanización Hernando Marín, escenario natural de la comunidad documentada, señalando las cifras de hurtos, homicidios y casos de violencia intrafamiliar reportados en el año 2016.

Los gráficos son integrados en forma de *insert* a las secuencias de imágenes, para indicar relación del espacio y el tiempo con el transcurso de la trama principal. Así mismo, se utiliza el

recurso del archivo audiovisual para ilustrar y referirse a situaciones específicas del pasado que guardan relación con el tiempo presente, y la historia documentada.

En el documental *El regreso: la vida después de la masacre*, listado por el Departamento de Córdoba, se aprecia el montaje de dos historias paralelas, de víctima y victimario, relacionada con los hechos victimizantes cometidos por las Autodefensas Unidas de Colombia - AUC, en el año 2000, en el corregimiento El Salado, de El Carmen de Bolívar. En este montaje se establece una consistencia de tiempo y espacio a partir de la construcción testimonial del relato; se propone secuencialidad lógica y cronológica en el manejo del mundo histórico, con relación al tiempo presente de los personajes. Se apoya en la ilustración de contenidos discursivos por medio de archivos y en la construcción de imágenes de recurso, que ayudan a exponer las situaciones de los personajes.

En ese orden de ideas, las tomas guardan poco tiempo en pantalla, cumplen la función de ilustrar los testimonios, con la excepción de un fragmento del inicio o intro, que ilustra un contexto urbano a partir del uso de recurso estéticos como *timelapse* e *hiperlapse*, con imágenes postales de la cotidianidad de ciudades como Cartagena y Montería.

En el documental *Seiamake* del Departamento de La Guajira, el montaje es elíptico y lineal, cuenta la historia omitiendo los hechos ocurridos entre los grandes momentos del relato: desplazamiento – retorno – solicitud de conformación de escuela – respuesta e inicio del colegio en exteriores – gestión en Riohacha – construcción de la escuela y clase en el aula.

La sucesión de imágenes, guarda un orden lógico de acuerdo a las situaciones que derivan de la gestión del personaje principal, quien busca formalizar una escuela en su comunidad. Recurre a la articulación de recursos como el *flashback* y tonos de color en blanco y negro, para referirse al mundo histórico del protagonista.

El montaje del documental *El retrato de un sentipensante*, del Departamento del Magdalena, privilegia una continuidad retórica frente a la condición espacio-temporal del relato, se centra en la argumentación de unas ideas y se dirige al espectador de manera directa sobre la argumentación del mundo histórico.

Las tomas guardan poco tiempo en pantalla, cumplen la función de ilustrar los testimonios de los participantes con el acompañamiento de recursos gráficos, que, ilustran la lectura de fragmentos de la obra del protagonista ausente (Alfredo Correa de Andreis).

En el caso del documental del Departamento de Sucre, *Tejedoras de paz*, el montaje es completamente lineal, en una articulación formal y conceptual que resulta coherente con el documental expositivo, desde la palabra hablada se guía la historia y las imágenes ilustran el discurso expuesto. Entre secuencias, las imágenes también exponen una construcción discursiva en paralelo, en este caso, mostrando las diversas actividades del grupo de mujeres organizadas a través de la "Red de Mujeres Tejedoras de la Memoria", y ciertas acciones del gobierno departamental en pro de las víctimas sucreñas.

Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática). La trama de una película está conformada por una serie de secuencias conectadas según un patrón organizativo del guion y cumple un propósito comunicativo. Esas secuencias se componen de una subestructura denominada escenas, definidas a su vez, como aquella acción unificada, generalmente sucedida y grabada en una misma locación y en un mismo periodo de tiempo, que se presenta ante el espectador desde uno o varios planos (Russo, 1998; Konigsberg, 2004).

Son varios los aspectos significativos dentro de la escena, entre los que destacan el espacio, los atuendos y elementos identitario de los personajes. Otro de esos aspectos, también podría ser la música o ambientación sonora; sin embargo, teniendo en cuenta que la guía para el análisis narratológico (Zavala, 2014) sobre la que se viene trabajando, reserva un espacio para el

estudio del sonido, el énfasis se hace en torno a ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia? y ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?, que son las preguntas propuestas por la guía.

Para el documental *Sembrando por la paz,* del Departamento del Atlántico, la construcción de las escenas y secuencias del relato, transcurren en los escenarios naturales de los personajes. Están asociadas a una dimensión simbólica que se construye a partir de la develación de objetos, lugares y momentos que evocan recuerdos y sugieren un contexto de los hechos victimizantes, por ejemplo, la presencia de objetos personales abandonados, sugieren el desplazamiento forzado que vivió la comunidad; la presencia de lápidas, simbolizan la efigie a través de la exposición permanente de una cruz por cada habitante sacrificado por el grupo armado ilegal (AUC), que perpetró la masacre en la noche del festejo de despedida de fin de año, en contraste con la demostración a partir de fotografías familiares; de cómo era el transcurso de la vida antes de los sucesos violentos.

Esta comparación del antes y la demostración del ahora, contrasta con el abandono estatal, la destrucción física de los lugares sociales de la comunidad, como la escuela, la alberca comunitaria, los sitios de encuentro y reunión, además de las condiciones de pobreza en que se encuentran los sobrevivientes. Se expone un reclamo sobre la destrucción del tejido social de la comunidad de la Vereda La Cienaguita (Repelón, Atlántico), y la insistencia de las víctimas por mantener los recuerdos y el deseo de volver a reconstruir la vida comunitaria en el que consideran su terruño.

Entre los elementos que permiten identificar a los personajes, se destacan atuendos y herramientas para labrar la tierra tales como machetes, palas, etc. También hay elementos que demuestran limitaciones de recursos económicos, como, por ejemplo, los utensilios de cocina

desgastados de los campesinos retornados, espacio recurrente en el relato alrededor del compartir de comida y bebidas.

En el documental *Los hijos de Manexka*, del Departamento de Bolívar, la construcción de las escenas y secuencias del relato, transcurren en los escenarios naturales de los personajes, asociados a una dimensión simbólica que se construye a partir de la descripción de objetos, lugares, interacciones y prácticas que definen el territorio de la comunidad indígena Zenú.

Los elementos que permiten identificar a cada personaje, son los atuendos de uso personal que identifican formas y prácticas culturales de la sabana caribeña, tales como el sombrero vueltiao, artesanías, mochilas y manillas que identifican aspectos característicos de la comunidad indígena Zenú, al igual que las herramientas de trabajo relacionadas con el labrado de la tierra, como machetes, palas, barretón, etc.

Para el caso del documental *Héroes del Futuro*, del Departamento del Cesar, la historia ocurre en dos escenarios. El primero es el espacio natural del barrio donde habitan los personajes; descrito como un ambiente hostil por los conflictos sociales, económicos y la desigualdad social que permea a la comunidad del sector -Urbanización Hernando Marín, en la periferia de la ciudad de Valledupar-. El segundo es el escenario institucional, en donde suceden situaciones propias del proceso de reincorporación del excombatiente Wilmer Gutiérrez, quien se enfrenta a las limitaciones económicas de subsistencia de él y su familia, además de la falta de una política de deportes, niñez y juventudes que le ayuden a encauzar su liderazgo por mantener su proyecto de ocupación del tiempo libre de un grupo de niños del sector, para prevenir que estos sean presa fácil de fenómenos de riesgos como la drogadicción y el pandillismo.

Los personajes en general, se asocian a implementos deportivos, como es el caso del protagonista y líder del grupo -Wilmer Gutiérrez-, a quien se le puede identificar por el silbato, un cronómetro, vestimenta deportiva, aptitud o carácter fuerte, con voz de mando sobre sus

alumnos. Al niño Andrei Zabaleta, sobre quien se hace distinción desde el tiempo en pantalla dedicado, en relación con los demás niños del equipo de fútbol. A este se le puede identificar con elementos asociados al deporte del futbol y el estudio, guayos de futbol, balón, camisetas, cuadernos, lápices, etc.

En el documental *El regreso: la vida después de la masacre*, por el equipo realizador del Departamento de Córdoba, muestra la construcción de las escenas y secuencias en los escenarios naturales de los personajes, brinda un contexto de su mundo presente, enfatizando en las acciones que realizan para reconstruir sus proyectos de vida. Así mismo, existen escenas asociados a una dimensión simbólica, construida a partir de la develación de objetos, lugares y momentos que evocan recuerdos y sugieren un contexto de los hechos victimizantes.

Por ejemplo, en el minuto 06:56 transcurre la visita de Olivia Medina al cementerio de El Salado, corregimiento de El Carmen de Bolívar. Lo hace en compañía de su hijo, a quien le ilustran los hechos victimizantes ocurridos en el mundo histórico. La presencia de la cruz y de lápidas, simbolizan las vidas sacrificadas en el marco del conflicto armado.

En cuanto a los elementos de identidad de los personajes, tanto a la víctima como al victimario, protagonistas de la historia, se les puede identificar con una aptitud de superación de los episodios violentos que marcaron sus vidas, de sanar el pasado y emprender nuevas y mejores formas de vida.

Igual que en la mayoría de los documentales de la muestra, en la obra *Seiamake* del Departamento de La Guajira, los acontecimientos también suceden en los escenarios naturales de los personajes: sus casas, patios, lugares comunes. No obstante, constantemente se hace referencia a la presencia del protagonista en otros espacios, lo cual se antoja como significativo para demostrar la gestión que el protagonista ha adelantado para lograr el cometido de construir

una escuela en su comunidad. Esos otros escenarios son instituciones públicas, vinculadas al trámite realizado por el protagonista.

En cuanto a los elementos identitarios, los rasgos físicos y las vestiduras permiten reconocer al grueso de participantes como indígenas de la etnia Wiwa, incluyendo al protagonista. También se le identifica por el uso de muletas, expone la limitación física provocada por el hecho victimizante que sufrió en el mundo histórico, en donde perdió una pierna al pisar una mina antipersona.

En la obra *El retrato de un sentipensante*, del Departamento del Magdalena, la historia transcurre desde múltiples escenarios, especialmente en escenarios populares y rurales, que buscan exponer comunidades en contextos de vulnerabilidad. Los entrevistados presentan sus relatos y argumentos en sus escenarios naturales, por ejemplo, desde la intimidad de sus viviendas o lugares de trabajo.

La presencia de comunidades vulnerables y escenarios populares, guarda una dimensión simbólica con la historia, teniendo en cuenta que las dinámicas sociales de esos contextos, fueron objeto de análisis del protagonista.

Por último, el documental del Departamento de Sucre *Tejedoras de paz*, muestra la historia en tres espacios, los primeros son escenarios de intimidad de las víctimas, lugares donde persisten los recuerdos de los desaparecidos como suelen ser los rincones de las casas. En este primer grupo también están los sitios de encuentros de las mujeres perteneciente a la organización retratada, lugares en donde reflexionan sobre las tragedias personales y sociales que ha dejado el conflicto armado; pero también está el taller en donde elaboran sus artesanías y demás elementos simbólicos que dan cuenta de sus actos de resistencias individuales y colectivos en contra del olvido.

El segundo grupo lo conforman los espacios públicos como plazas, calles y demás escenarios en donde se exponen los objetos y artesanías, que comunican mensajes del recuerdo de los desaparecidos, ya sean fotos, nombres de las víctimas, velas, entre otros.

El tercer grupo lo integran los escenarios y lugares institucionales, donde se muestra un intento de la administración local por dar respuesta a la demanda de las víctimas, como es el caso de la inauguración y funcionamiento del Centro para la Atención a las Víctimas en la ciudad de Sincelejo, Sucre.

Los personajes, a su vez, también se pueden establecer en relación a tres categorías: desaparecidos, tejedoras de memoria y funcionarios públicos.

Los desaparecidos no están físicamente, pero son protagonistas en tanto que, el relato ocurre alrededor de ellos, quienes aparecen en fotografías, albunes familiares, recortes de prensa y reconstrucciones orales que les dan vida. A las integrantes de la "Red de Mujeres Tejedoras de la Memoria", se les puede identificar con elementos construidos artesanalmente para recordar a los desaparecidos y mantener su memoria, telares y bordados, velas, carteles, vallas, pendones… en donde se exponen los nombres de las víctimas, sus fotos e imágenes alusivas a su memoria.

La institucionalidad aparece representada en cabeza de funcionarios o personas que fungen como expertos en el tema de víctimas y reconstrucción de memoria, a quienes se les pueden identificar con un discurso enmarcado en la norma, procesos y procedimientos, espacios físicos demarcados como de atención al público, logos, banderas y atriles.

A manera de conclusión, se aprecia un interés y una intencionalidad por mostrar a los protagonistas en las cotidianidades de sus escenarios naturales, recalcando que el devenir de la vida cotidiana de tales personajes se manifiesta en escenarios de intimidad como el hogar, pero también de exposición pública como suele suceder con la institucionalidad. Así mismo, se aprecia el interés por presentar el distanciamiento que existe entre los protagonistas y los funcionarios

públicos, para quienes los primeros aparecen como ciudadanos de segunda, como ‘las víctimas’ revictimizadas.

Narración (Elementos estructurales de la historia). Para la RAE (2019), el término *narración* designa la “Acción o efecto de narrar”, donde *narrar* es el acto de contar o referir lo sucedido, ya sea un acontecimiento o una historia, que puede ser real, imaginaria o la conjugación de ambos.

En la forma fílmica, sin embargo, teniendo en cuenta que la historia ocurre frente a los ojos del espectador, más que contar los hechos, la narración se entiende como una voz complementaria, que añade contexto e información relevante para comprender la historia, siendo más frecuente en documentales y películas educativas.

Generalmente, dicha voz pertenece a una persona neutral e informada, generalmente anónima, que funge como experto en el tema y ofrece información complementaria para facilitar la comprensión del relato, aunque no vaya en sintonía con las imágenes en pantalla. En algunos caso, especialmente en el cine de ficción, esta voz deja de ser anónima y adquiere cuerpo en alguno de los personajes (Konigsberg, 2004).

No obstante, es menester precisar que otras voces ven y definen la narración desde una perspectiva diegética, no como un recurso discursivo complementario, sino como la historia en sí misma, conformada por elementos estructurales del tipo inicio, desarrollo y final, siendo esta la forma clásica de todo texto narrativo.

Dentro de esas voces parece estar ubicado Zavala (2014), quien, pese a no señalar cómo entiende el concepto de narración, deja ver su inclinación por la perspectiva diegética, en tanto que sugiere tomar en consideración los elementos estructurales de la historia para su análisis, preguntando ¿Qué elementos permiten entender la historia? y ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?

En el documental *Sembrando por la paz*, del Departamento del Atlántico, la forma en que se presenta el relato, conserva una postura lineal que desarrolla la trama de acciones desde un orden lógico (antecedentes-contexto-presente-proyección), y establece un orden cronológico en el foco de la historia, al exponer el relato en la equivalencia de un día y una noche, posibilitando la transformación del personaje principal, en el cambio de rol y escenarios; pasa de ser un habitante de una barrio en la periferia de la ciudad de Cartagena de Indias, a ser un líder social, que apoya procesos de recuperación territorial y reparación a las víctimas del conflicto armado, en una comunidad del Departamento del Atlántico.

En el documental *Los hijos de Manexka*, del Departamento de Bolívar, se conserva una estructura narrativa clásica (inicio - desarrollo- final), expone de forma lineal unas situaciones que evidencian momentos y prácticas socioculturales al interior de la comunidad objeto del relato (Cabildo Indígena Zenú de Membrillal – CAIZEM). La historia de su proceso de reconstrucción territorial, se entiende por la presencia de elementos narrativos, que sugieren ciclos de violencia vividos por este grupo social; además de la extrapolación de fragmentos de su cotidianidad, que guardan cargas simbólicas y pueden aproximarse a la cosmovisión que la comunidad busca proteger, por medio de la transferencia del conocimiento entre generaciones y el desarrollo de prácticas sociales en un escenario no propio, que habita y limita con otras cosmovisiones sociales y culturales, que se muestran invasivas frente a una minoría que subsiste de los recuerdos, los imaginarios y de la informalidad laboral en un contexto de industrialización.

Para el documental *Héroes del Futuro*, del Departamento del Cesar, el orden lógico y cronológico se establece exponiendo el relato en la equivalencia de un mes aproximadamente, tiempo suficiente para que el personaje principal se muestre en sus diferentes facetas, según los distintos escenarios de su vida, luego de su reinseción a la vida civil, siendo entrenador de un

equipo de futbol infantil, padre de familia, trabajador informal en un taller de autos y gestor de ayudas económicas y sociales para su proceso de reincorporación.

Respecto a los efectos en el espectador, este documental merece unos comentarios específicos, ya que como ningún otro, logra generar empatía con el protagonista, el ex-paramilitar Wilmer Gutiérrez, quien a través del fútbol intenta evitar que los niños de su comunidad repitan historias como las que él vivió durante sus años de combatiente, en tanto que se describen las vicisitudes que padecen muchos excombatientes luego de acogerse a la desmovilización y reintegrarse a la vida civil, quienes enfrentan limitaciones económicas y falta de apoyo a sus procesos personales o colectivos, mientras se les condena a vivir en los círculos de pobreza y violencia que persisten en la periferia de las ciudades, y permean sobre la construcción de nuevos ciudadanos.

Los documentales *El regreso: la vida después de la masacre*, del Departamento de Córdoba, *Seiamake*, del Departamento de La Guajira y *El retrato de un sentipensante*, del Departamento del Magdalena, también conservan la estructura narrativa clásica (inicio, desarrollo y final), momentos que aparecen abiertamente marcados y podrían denominarse como macro actos.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, dichos actos se resumen del siguiente modo:

Acto I. Se hace la presentación de personajes (víctima y victimario), y planteamiento de la trama principal, que gira en torno al encuentro de una de las víctimas de la masacre de El Salado (Bolívar) con su pasado, y la reflexión de un excomandante paramilitar sobre sus actuaciones en el marco del conflicto armado y las acciones para resarcir el daño causado a sus víctimas y a la sociedad en general.

Acto II. Olivia Medina (víctima), visita a su pueblo en un encuentro simbólico con sus paisanos, para rememorar a sus parientes fallecidos en los hechos de violencia perpetrados por el grupo amado ilegal AUC; mientras se prepara para tener un encuentro cara a cara con su victimario, el excomandante paramilitar "Juancho Dique", a quien tiene que hacerle muchas preguntas por los hechos en donde fue asesinado su padre, familiares y amigos.

Acto III. Encuentro entre la víctima y el victimario en un ejercicio público de perdón y arrepentimiento, acompañado de las proyecciones de futuro de los protagonistas.

En *Seiamake*, del Departamento de La Guajira, además de los macro momentos señalados como Actos I, II y III, se abre con un prólogo desde donde se le otorga un poco de contexto a la historia, en el que se hace la presentación del protagonista y el origen de su condición física, producto de la explosión de una mina antipersonas cuando éste era apenas un niño, lo que conllevó a su salida del territorio. Para ello se recurre a la técnica del *flashback*.

De otra parte, en el Acto I se muestra el final de su educación en Santa Marta, su regreso al Municipio de Dibulla y su solicitud de apertura de la escuela para aprender la lengua "occidental", con lo que inicia la trama de la historia.

En el Acto II se muestra el paso del tiempo desde su regreso y solicitud, con una denuncia porque los niños indígenas reciben clase debajo de un árbol. El protagonista les entrega material educativo en lengua indígena y expresa su deseo de construir una escuela, por lo que va hasta la ciudad de Riohacha a presentar el proyecto a funcionarios públicos.

En el Acto III se muestran la escuela ya construida y los niños recibiendo clase sobre lengua, proceso de paz y valores.

En *El retrato de un sentipensante*, del Departamento del Magdalena, la estructuración se realiza de la siguiente manera:

Acto I. Se expone el planteamiento o argumento central sobre el cual se desarrolla la historia, además de la presentación del personaje principal y el inicio de sus acciones en el mundo histórico que son objeto del relato.

Acto II. Desarrollo del legado del protagonista, madurez de la propuesta teórica sobre el "Ser Sentipensante", impacto de los trabajos de intervención del protagonista (Alfredo Correa De Andreis).

Acto III. Reflexiones sobre la obra de Alfredo Correo De Andreis, con lo que se logra acercar al espectador, ya que se muestra la memoria del protagonista como algo digno de ser emulado, con lo que de paso se genera la tristeza por su pronta partida.

En *Tejedoras de paz,* del Departamento de Sucre, la secuencia lógica y cronológica, se hace al exponer la trama alrededor de la preparación de acciones para visibilizar el poco avance en el esclarecimiento de las desapariciones forzadas, encuentro de restos humanos, aplicación de justicia y atención a las víctimas.

En ese orden de ideas, la estructura narrativa de la totalidad de los documentales de la muestra, conserva la forma clásica de contar una historia (inicio - desarrollo- final), también se evidencia que la construcción del guion es abierta, procurando mantener distancia de la estructura narrativa aplicada al macrogénero de ficción, lo que se constata en una casi nula presencia de tácticas que busquen producir efectos emocionales en el espectador, como la confección y uso de recursos narrativos con estrategias de seducción, sorpresa, suspenso o tensión.

En cuanto a los efectos producidos en el espectador, podría decirse que el universo de la muestra, logra acercar al espectador a los acontecimientos violentos vividos por las víctimas en el mundo real, mostrando las afectaciones que produjeron tales sucesos en sus proyectos de vida y en los de sus comunidades; pero también le acerca a una idea resiliente y esperanzadora, en una búsqueda por reponerse de la tragedia, desde esfuerzos individuales y colectivos, pese a los

constantes escenarios de revictimización y de violencia estructural del que siguen siendo víctimas.

Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales). En el contexto de la producción audiovisual, existen modos de identificar y describir las convenciones estéticas, formalismos íntimos, circunstancias históricas e intereses creativos de los autores, quienes han definido e inspirado formas de generar nuevos conocimientos a partir de sus creaciones. Tales maneras de caracterizar las obras audiovisuales, se definen a través de grupos macros o géneros creativos, lo que en palabras de (Nichols, 2001), se agrupan por sus similitudes en vez de sus diferencias.

A su vez, esas macroestructuras que integran normas, códigos y convenciones creativas, se subdividen por subjetividades, que a la vez, guardan coincidencia entre gestores que tienen encuentros en sus visiones, objetivos, estilos y formas al hacer creativo.

En ese sentido, el análisis busca comprender cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la muestra, al igual que indagar por los elementos visuales o ideológicos del film noir, un género cinematográfico que se define por el abordaje de temáticas relacionada con cualquier forma de violencia en sociedades carentes de valores o refrentes sociales.

Teniendo en cuenta las anteriores delimitaciones conceptuales, la observación arrojó que la muestra en general, conserva una estructura narrativa clásica de contar una historia (Inicio, desarrollo, final), se evidencia una forma lineal de confeccionar los relatos que giran entorno a un personaje o grupo común, que construye una experiencia de vida en situaciones excepcionales.

Si bien, todos los relatos abordan temáticas relacionadas con el conflicto armado interno en Colombia, no hay presencia de un lenguaje que haga referencia a la violencia directa de los actores armados, desde el uso y construcción de imágenes explícitas, colores, composiciones o cualquier elemento expresivo, que busque describir de forma literal la naturaleza de cualquier tipo de violencia y la representación de una sociedad sin referentes, sumida en el pesimismo por

no establecer límites entre los valores y antivalores, como lo describen las obras dentro de la categoría del género del film noir.

Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales). La intertextualidad, vista desde el campo audiovisual, busca correlacionar y complementar discursos y formas creativas de nuevas obras con creaciones preexistentes. En definición de López Mora (2007), citado por (Jiménez Marin, 2012),

> […] la relación de dependencia de todo discurso con otros discursos o géneros discursivos, se muestran como una de las principales características de la publicidad, entendida como género semiótico, como lenguaje complejo en el que, se pone en juego cualquier medio de expresión existente", (pág. 4).

Por su parte Toni Sagarra (2001, pág 63), citado por (Jiménez Marin, 2012), define esta forma creativa como:

> […] una técnica parásita, que aprovecha para su beneficio el talento de los otros, reutiliza hallazgos, vampiriza ideas. No deja de ser lógico. En su afán por conectar con el consumidor, resulta más seguro, y también más cómodo, aprovecharnos de aquello que ya ha alcanzado el alma de nuestro público, (pág. 84).

Bajo esas aproximaciones, el interés por conocer si en la muestra ¿Existen relaciones intertextuales explícitas?, o en su defecto, ¿Existen relaciones intertextuales implícitas?, se encontró que la obra audiovisual *Héroes del Futuro*, del Departamento del Cesar, busca recursos o técnicas narrativas que se aproximan a la convergencia entre creaciones de otros autores y la referenciación de un relato con un discurso en el tiempo presente. El audiovisual, sugiere un sonido diegético al interior de un vehículo de servicio público, que hace referencia a las campañas de propaganda estatal que promueven la desmovilización de individuos alzados en armas.

Ideología (Perspectiva del Relato o Visión del Mundo). En este aspecto, la muestra busca conocer, ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad? y ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?

En los capítulos *Sembrando por la paz*, del Departamento del Atlántico; *Los hijos de Manexka*, del Departamento del Bolívar y *Tejedoras de paz*, del Departamento de Sucre, los relatos presentan una visión general sobre el impacto del conflicto armado en la población civil y sus implicaciones sociales, económicas, emocionales y morales que recaen sobre los ciudadanos que ostentan la categoría de víctimas del conflicto armado en Colombia. Como elementos ideológicos, enfatiza en la intimidad de un grupo de ciudadanos que intentan reconstruir sus proyectos de vida y de familia, de exigibilidad de derechos y preservar la memoria de la población, familiares y amigos caídos en las acciones violentas de los actores armados en el conflicto armado colombiano.

El audiovisual *Héroes del Futuro*, del Departamento del Cesar, presenta una visión general sobre la relación entre los círculos de pobreza-violencia, y las limitaciones que se pueden derivar de estos, en la realización de los proyectos de vida individuales y comunitarios.

Enfatiza en la intimidad de un ex-combatiente del grupo armado al margen de la ley AUC, quien intenta reconstruir su proyecto de vida y de familia depues de su proceso de desmovilización. La obra audiovisual enfatiza en la idea de persistencia y la necesidad de una segunda oportunidad a los seres humanos, expone al protagonista en un contexto proclive a nuevas violencias y carente de oportunidades para encauzar su proyecto de vida, con el que intenta enmendar los daños ocacionados en el marco del conflicto armado.

El regreso: la vida después de la masacre, documental referenciado por el Departamento de Córdoba, presenta una visión del mundo abordado (conflicto armado) desde dos posturas. Desde la experiencia de las víctimas y un victimario, enfatiza en el espíritu resiliente de la

comunidad de El Salado (Bolívar), y su postura de intentar reconstruir sus proyectos de vida y de familia, de exigibilidad de derechos y preservar la memoria de la población, de las familiares y amigos caídos en las acciones violentas de los actores armados en el conflicto colombiano.

Desde la postura del victimario, un excomandante paramilitar, quien se acogió a la ley de justicia y paz (Ley 975 de 2005), y busca dar a conocer su verdad sobre la conformación de los grupos paramilitares y reconocer sus actuaciones en el marco del conflicto armado, plantea la necesidad de una segunda oportunidad para enmendar errores y reconstruir los proyecto de vida en un contexto de legalidad.

La obra *El retrato de un sentipensante*, del Departamento del Magdalena, plantea una visión de réplica social de los buenos ejemplos de sus ciudadanos, para este caso es la vida y obra del docente e investigador social, Alfredo Correa De Andreis, de quien se analiza y se reflexiona en su actitud de vocación de servicio a la sociedad y el interés por la comprensión de los problemas sociales inmediatos.

Como elementos ideológicos adicionales, la obra busca reivindicar y potenciar sus alcances teóricos en las nuevas generaciones, proponen seguir sus pasos y aplicar su teoría sobre el conflicto armado, para superar las desigualdades sociales, la movilidad social, la garantía de derechos y superación de la confrontación armada en Colombia.

En la obra audiovisual *Seiamake*, del Departamento de La Guajira, el relato muestra el interés por la defensa de la tierra y el territorio, a través de la construcción discursiva y las acciones de sus protagonistas, evidencia un ejemplo de cómo hacerlo por medio del uso de herramientas legales desde la normativa occidental.

Final (Última secuencia de la película). En este aspecto del análisis de la muestra, se persigue comprender, ¿Qué sentido tiene el final de cada obra?, ¿Cómo se relaciona con el resto del contenido?

Para el capítulo correspondiente al Departamento del Atlántico, *Sembrando por la paz*, se exhibe en su última escena un mensaje escrito a mano sobre una ventana con la frase “Dios te bendiga”, acompañada del dibujo de una paloma que simboliza la paz, en paralelo al juego de un grupo de niños en una cancha de fútbol de tierra, mientras una niña anota un gol. Este final de la obra, se interpreta desde la ilustración de un contrato simbólico entre el proceso de perdón que han intentado experimentar las víctimas, y su deseo de ver crecer en paz a sus descendientes; el cambio de roles y la materialización de la paz desde el pronto relevo generacional.

Se relaciona con la disposición y actitud de vida de las víctimas, quienes a lo largo del relato, demuestran querer superar los episodios de violencia a los que fueron sometidos y buscan generar movilidad social en la comunidad.

En *Los hijos de Manexka*, del Departamento de Bolívar, su última escena vuelve a un punto de retorno de la primera imagen, una luz se apaga después de un ritual de pagamento, en donde, se busca sanar las heridas de la madre tierra y de una de las mujeres de la comunidad. Sugiere un cierre de ciclo y la posibilidad de una nueva luz de esperanza a una comunidad que está herida y cansada del sufrimiento ocasionado por la violencia social, política y económica a la que han sido sometidos desde hace muchos años. Se relaciona con la disposición y actitud de resistencia de la comunidad y el valor de la tierra para ellos. Demuestran su capacidad de adaptación, persistencia por sus costumbres y formas de vida en cualquier escenario en donde se encuentren.

Héroes del Futuro, del Departamento del Cesar, en su última escena recrea una actividad de siembra de arboles por parte del Wilmer Jiménez (protagonista) y los niños que conforman su equipo de fútbol *Héroes del Futuro*, luego de la derrota que sufrieron ante el equipo Valledupar F. C. Se interpreta la situación desde un sentido simbólico, al sugerir la analogía de esperanza y persistencia del grupo de menores de edad y lo que estarían representando los árboles para los

seres humanos, una posibilidad de vida y de futuro; que estaría dando frutos en medio de un contexto hostil, luego del esfuerzo realizado por el grupo documentado.

Se relaciona con la disposición y actitud de vida de los protagonistas; para el caso del entrenador de futbol, expone un interés en querer superar la violencia de la que hizo parte como actor, intenta enmendar el daño causado, al querer evitar nuevos ciclos de violencia por medio de la formación deportiva de un grupo de niños en contextos de vulnerabilidad.

El regreso: la vida después de la masacre, del equipo realizador del Departamento de Córdoba, en su última escena, expone a un joven en una biblioteca leyendo la obra "El olvido que seremos", del escritor colombiano Hector Abad Faciolince, seguida la imagen, se muestra el siguiente texto: "la guerra es una masacre entre gentes que no se conocen, para provecho de gentes que, si se conocen, pero no se masacran", de Paul Valéry.

Este argumento visual, sugiere un contrato simbólico que guarda relación con la estructura de contenido, en tanto que el foco de la historia es la reflexión sobre los hechos victimizantes ocurridos en la masacre del El Salado (Bolívar), un episodio que marcó la vida de los habitantes de esta comunidad, y es considerado uno de los hechos de violencia con mayor crueldad por parte del paramilitarismo, en el marco del conflicto armado colombiano.

A lo largo del relato, tanto las víctimas como el victimario, consideran que estos hechos no aportaron a la solución de los problemas sociales, económicos y políticos de la sociedad, por lo que no se deben repetir, insisten en que las nuevas generaciones deben aprender de los errores de sus antecesores. Estos puntos de vistas de los protagonistas, se pueden sintetizar desde la carga comunicativa de la última imagen, pues en la figura del joven, se interpretan las posibilidades de futuro que la comunidad tiene en sus manos, mientras que la obra "El olvido que seremos", en sí es una obra que por sí sola invita a la reflexión sobre el conflicto armado colombiano, desde la intimidad y experiencia personal del autor, en donde se refiere además, a la descomposición

social, las luchas de la memoria contra el olvido y la necesidad de aprender de los errores de ese mundo histórico que negó posibilidades a muchas generaciones.

El retrato de un sentipensante, de Departamento del Magdalena, expone un final reflexivo que busca generar empatía con el protagonista. Muestra un retrato que centra su atención en la mirada, el efecto visual aplicado busca inmortalizar su rostro desde una postura icónica, que evoca al pensamiento crítico sobre los conflictos sociales y políticos. Se relaciona con la intención general del relato, que busca inmortalizar los aportes del protagonista a los estudios sociológico del conflicto armado y los conflictos sociales y políticos en el Colombia.

Seiamake, del Departamento de La Guajira, expone una secuencia final que muestra al profesor y alumnos interpretando el himno nacional en lengua nativa, con insertos de imágenes que describen las instalaciones del nuevo salón de clases. Sugiere que el protagonista cumple la promesa realizada al principio de la construcción de la escuela. Esta acción reafirma la premisa del documental que es la educación como acto de resiliencia, enmarcada dentro de un proceso de refuerzo de la identidad y construcción de ciudadanía.

Tejedoras de paz, del Departamento de Sucre, muestra en su última escena un plantón en la plaza pública, con el detalle de un telar que recoge figuras artesanales que buscan representar a los desaparecidos y la vida antes de los hechos victimizantes. Se interpreta la situación como un proceso permanente de construcción y lucha por parte de los familiares de desaparecidos, también víctimas del conflicto armado colombiano. Se relaciona con la disposición y actitud de vida de las víctimas, quienes, a lo largo del relato, demuestran querer superar los episodios de violencia a los que fueron sometidos, y buscan generar movilidad social en la comunidad.

Conclusión (del análisis). En este aspecto del análisis de la muestra, se condujo el resultado a partir del siguiente interrogante: ¿Cuál es el compromiso ético y estético de la

película?, al igual que el comentario final, enfatizando en algún elemento del análisis, como respuesta informada a la pregunta: ¿Qué me pareció la película?

Par el episodio *Sembrando por la paz*, del Departamento del Atlántico, se identificó un compromiso ético con las víctimas del conflicto armado, al construir relatos sobre los hechos victimizantes que padeció la comunidad de la Vereda Cienaguita, en el Municipio de Repelón, Atlántico, dentro de un marco de respeto a la dignidad humana, como principio de los Derechos Humanos de estos ciudadanos que fueron forzados a sustituir sus proyectos de vida, al destierro y desarraigo de sus costumbres asociadas a las actividades del campo y de apego a la tierra.

Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido con creatividad, posibilitando el desarrollo e hibridación de las formas expositivas y reflexiva del documental. Exploraron recursos como gráficos, ilustraciones, fotos familiares, archivos audiovisuales, fotos y registros de prensa, entre otros elementos narrativos que se integraron al relato en tiempo presente, desde donde se construyó el foco de la historia.

El capítulo *Los hijos de Manexka*, del Departamento de Bolívar, plantea un compromiso ético con las víctimas del conflicto armado y muestra respeto por las minorías étnicas que han sido revictimizadas desde los escenarios políticos e institucionales, en donde han intentado surtir apoyo en la garantía y restablecimientos de sus derechos, después de sufrir el desplazamiento forzado y la violencia en sus territorios. En la construcción del relato frente al mundo histórico de la comunidad, los realizadores demuestran respeto a la dignidad humana del grupo retratado, sugieren símbolos y matices que no exponen a las víctimas y priorizan en sus fortalezas y apuestas como grupo organizado.

Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido desde un escenario simbólico y creativo, al tratar de documentar el difícil escenario de un mundo histórico cargado de violación a los derechos humanos de una comunidad, que, reclama dignidad

para sus vidas y sus descendientes. Desde un punto de vista narrativo, exploraron estilos propios del documental de observación, técnica que posibilita formas y herramientas acordes para retratar una comunidad, que, defiende la paz y la tranquilidad en sus formas de vida. Esta tipología narrativa y estética, también permite la contemplación de los personajes, de situaciones cargadas de simbolismos, le apuesta a una construcción de imágenes poéticas, limpias, compuestas en la comunicación de sus objetos de documentación.

El episodio *Héroes del Futuro*, del Departamento del Cesar, plantea un compromiso ético con los excombatientes que depusieron las armas y desean aportar en la construcción de la paz desde sus contextos inmediatos y cotidianos, al develar las vicisitudes de un excombatiente, en su búsqueda por evitar nuevos ciclos de violencia en las futuras generaciones por medio del deporte; mientras subsiste y resuelve las dificultades económicas de su familia. El compromiso estético de la obra audiovisual, se sitúa en la construcción de imágenes y secuencias cargadas de simbolismos, interpelan realidades complejas como la miseria y la pobreza, la inseguridad, la violencia y otros tópicos que afectan sobre todo, a los derechos de los niños, niñas y adolescentes. Sin embargo, ellos son expuestos con respeto y dignidad desde esos contextos hostiles.

Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido desde la creatividad, posibilitando el desarrollo e hibridación de las formas expositivas y reflexiva del documental. Exploraron recursos audiovisuales como gráficos, ilustraciones y archivos audiovisuales, para ser integrados al relato en tiempo presente, desde donde se construyó el foco de la historia.

El capítulo *El regreso: la vida después de la masacre*, del equipo realizador del Departamento de Córdoba, plantea un compromiso ético con las víctimas del conflicto armado, al construir relatos sobre los hechos victimizantes que padeció la comunidad del corregimiento El

Salado (Bolívar), en donde también se le dio la posibilidad al victimario de contar su verdad y confeccionar una obra audiovisual con los aportes de ambos puntos de vistas.

Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido desde la creatividad, posibilitando el desarrollo de las formas expositivas del documental. Exploraron elementos como gráficos, ilustraciones, fotos familiares, archivos audiovisuales, fotos y registros de prensa, entre otros recursos narrativos que se integraron al relato en tiempo presente.

El retrato de un sentipensante, del Departamento del Magdalena, muestra un compromiso ético con la memoria del sociólogo e investigador, Alfredo Correa De Andreis, quien hizo aportes importantes al estudio y comprensión del conflicto armado en Colombia. Exponer sus contribuciones al campo de la sociología, como su ampliación a la tesis sobre el "Ser Sentipensante", amplía las posibilidades de que sus referentes sigan contribuyendo en la comprensión del comportamiento social de los habitantes del Caribe colombiano, con relación a los conflictos sociales que surgen por la desigualdad social, y los aportes de la cultura en los escenarios de mediación y resolución de conflictos.

Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido desde la creatividad, posibilitando el desarrollo de las formas expositivas del documental. Exploraron elementos como gráficos, ilustraciones, fotos familiares, archivos audiovisuales, fotos y registros de prensa, entre otros recursos narrativos que exponen el mundo histórico y se integraron al relato en tiempo presente de la historia.

Seiamake, del Departamento de La Guajira, el mensaje que el documental entrega, hace reflexionar al espectador sobre la importancia de la paz y la reconstrucción del tejido social, moviliza un mensaje reconciliador que tenga en cuenta la historia reciente para construir una sociedad en paz.

Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido desde la creatividad, posibilitando el desarrollo de las formas observacionales del documental. Exploraron recurso como la cámara participativa en algunas situaciones, lo que permite el acercamiento de la historia con el espectador.

El episodio *Tejedoras de paz*, del Departamento de Sucre, plantea un compromiso ético con las víctimas del conflicto armado, al visibilizar un proceso de organización, gestión y exigibilidad de justicia y derechos de los familiares de desaparecidos en el Departamento Sucre. Demuestra el esfuerzo de las víctimas por reconstruir la memoria de los desaparecidos en el marco del conflicto armado colombiano, al diseñar y ejecutar estrategias de visibilización de los hechos victimizantes, recordación de los desaparecidos y exigir justicia y respuesta en la búsqueda de los restos humanos.

El compromiso estético de la obra audiovisual, se surte de una apuesta por explorar imágenes que transmiten cercanía con las víctimas, muestran la profundidad del dolor desde una perspectiva de reflexión sobre las tragedias sufridas en el pasado, los aprendizajes y apuestas por transformar el futuro con dignidad humana y la garantía de derechos.

Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido desde la creatividad, posibilitando el desarrollo e hibridación de las formas expositivas y reflexiva del documental. Exploraron elementos como gráficos, ilustraciones, fotos familiares, archivos audiovisuales, fotos y registros de prensa, entre otros recursos narrativos que se integraron al relato en tiempo presente, desde donde se construyó el foco de la historia.

Variable 3: Contextos de producción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano

Las modalidades de representación de la realidad propuestas por Bill Nichols conforman la base para el análisis del *texto* o discurso tal como se presenta en los diferentes tipos de

documentales descritos anteriormente. La propuesta para el análisis narratológico sobre los códigos cinematográficos de Lauro Zavala, ayuda a comprender las narrativas audiovisuales alrededor de la construcción de paz en la región. Pero para comprender cabalmente el contenido de un discurso, es necesario comprender tanto su estructura interna como la información que es obtenida del *contexto.* La construcción teórica del contexto, indica que todo discurso establece una relación indisoluble con la situación en que se emite.

Para el teórico Teun van Dijk, se presentan conexiones entre contexto y discurso, y analiza la relación específica que se establece entre las conversaciones y los contextos sociales en que se generan. A propósito, Van Dijk (1997a) señala que "tal contexto será entendido como una abstracción de la situación social real en la que la gente habla" (pág. 108), lo que para el caso de los productos audiovisuales, se entenderá como la “situación social real” que se percibe en la pantalla.

La teoría del contexto explica cómo los participantes son capaces de adaptar la producción y la recepción/interpretación del discurso, a la situación comunicativa-interpersonal-social en la que se encuentren.

Pero para dicho procesamiento -producción/comprensión- del discurso, necesita una interfaz sociocognitiva. Van Dijk (1997a) plantea que los componentes de dicha interfaz, conectiva entre discurso y contexto, son la cognición social y la memoria: "la relación que se establece entre estructura social y estructura discursiva no es una relación directa sino indirecta, la cual pasa a través de una especie de interfaz denominada cognición social" (pág. 22).

Para lograr la cognición social el individuo recurre a un modelo mental, que se define como una representación individual, subjetiva, de un evento/situación en la memoria episódica, que es parte de la memoria a largo plazo. Los modelos del contexto se forman a partir de experiencias cotidianas, “de este modo, toda la información que da forma a nuestros

conocimientos, ya sean estos culturales o sociales en general, integran modelos cuya información es relevante para interpretar los discursos producidos en situaciones concretas" (Brower, 2009, pág. 49).

Lo implícito de un discurso, "es lo que está en nuestros modelos, es el conocimiento que tenemos del mundo. Lo que se construye como modelo puede tener (…) razones sociales, políticas o culturales, como, por ejemplo, los temas o aspectos que la gente aborda en una discusión acerca de minorías étnicas, puede ser parte del modelo que este grupo posee." (van Dijk 2002; citado por Brower, 2009).

> van Dijk agrega que, estos *modelos* o *marcos,* no sólo contienen información neutra, sino también valores, actitudes y opiniones respecto a grupos, instituciones o sobre los miembros de la sociedad en general. De esta forma, un *modelo* contextual orienta de manera definitiva la producción discursiva de un individuo o de un grupo (Brower, 2009, pág. XX).

Los modelos del contexto sirven en general para que la gente (los participantes en una interacción o comunicación), tenga una representación más o menos adecuada y relevante de su entorno. Asimismo, los modelos controlan la producción y la recepción del discurso, de tal manera que la estructura del discurso (o su interpretación por el receptor) sea `adecuada' o 'apropiada' a la situación interpersonal y social, (van Dijk, 2001). Como afirma van Dijk "el modelo del contexto siempre está controlando todo lo que comprendemos, lo que decimos". (van Dijk 2002, citado por Brower, 2009).

Los modelos del contexto, se construyen a partir de estructuras "contextualizables" presentes en los discursos. Dichas estructuras constituyen "categorías". Esas categorías se dividen en categorías macro y categorías micro. Las primeras representan estructuras sociales globales de

la situación comunicativa relevante, y las segundas, representan las estructuras locales de la situación interactiva cara a cara (van Dijk, 2001).

Resultados, Análisis y Discusión Variable 3: Contextos de producción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano.

El contexto se entiende como el conjunto de circunstancias que rodean una situación y sin las cuales no se puede comprender correctamente el fenómeno objeto de estudio. Este manifiesta en varias dimensiones y su análisis alude directamente a la relación entre el discurso (texto audiovisual) y la situación en la que se produce; y cómo los elementos de esta última afectan dicha producción.

En lo que respecta a esta variable, en la búsqueda para responder a fondo el interrogante sobre cuáles son los factores externos que inciden de manera superlativa en la construcción de dichas narrativas, se identificaron tres tipos de contextos de producción a saber: Contexto de producción ejecutiva global, Contexto de producción audiovisual propiamente dicha y Contexto de producción discurso-narrativa.

El primero, denominado Contexto de producción ejecutiva global, está determinado por los términos de la convocatoria para la producción de la serie Trópicos, temporada 2016, cuyo objetivo fue “proponer a los jóvenes creadores que indaguen y propongan sus proyectos documentales bajo la temática "Una región de paz””. Dicha convocatoria, además, venía precedida por las leyes 978 de 2005 o Ley de Justicia y Paz y 1448 de 2011 o Ley de Víctimas y Restitución de Tierras; así como por la firma de los acuerdos de paz entre el gobierno nacional del presidente Juan Manuel Santos Calderón y la guerrilla de las FARC.

Estos antecedentes, se corresponden con preceptos y principios de la Constitución Política Nacional y comprometen a las entidades gubernamentales con la realización de acciones, que,

contribuyan con los principios de verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición para una paz estable y duradera.

Las consideraciones sobre este contexto, que también aplican para la serie documental Trópicos, incluyen la historia y actualidad del canal, su misión, su visión, sus objetivos, su parrilla de programación, sus órganos de dirección y demás elementos previamente descritos en la justificación de esta investigación y en la descripción de la población y muestra de análisis.

El segundo contexto, está ligado a las condiciones en las que se realiza la producción audiovisual propiamente dicha, consta de tres fases: preproducción, donde traza el plan a seguir y se preparan y reúnen las condiciones necesarias para el desarrollo del plan; la producción o rodaje, donde se lleva cabo el proceso de grabación; y posproducción, donde se realiza el proceso de edición y montaje. El mismo está determinado por quién o quiénes son los realizadores, su trayectoria y posibilidades de acceso, las locaciones para el rodaje, los tiempos y los equipos de producción, entre otros.

La importancia de considerar este contexto dentro del análisis radica en que, por ejemplo, la valoración objetiva sobre el qué, el cómo y el porqué de una obra audiovisual tendría que ser necesariamente diferente según las posibilidades de acceso para su realización; sin embargo, el análisis en ese sentido supera los límites y alcances de esta investigación puesto que implica una búsqueda que involucraría a los realizadores y su actitud y disposición para ello.

He ahí las razones por las que el análisis se centra sobre el tercer contexto, que para fines prácticos ha sido definido como Contexto de producción discurso-narrativa, únicamente a partir de lo que aparece en pantalla.

Para ello se insiste en considerar el documental como texto audiovisual, lo que significa que se trata de un producto terminado, resultado dotado de sentido, que refleja o da indicios de

los intereses de quienes estuvieron detrás de cámaras y de los factores que incidieron en dicho resultado.

La operacionalización de esta variable, se hace con base en las categorías para el estudio de la contextualización del discurso propuestas por Van Dijk (1999), de cuyo análisis emergen otras subcategorías.

Dominio. El dominio -domain en inglés-, es una categoría global que representa un 'sector' global de la sociedad, como la política, la educación o la salud. Todo evento comunicativo se relaciona, de una u otra forma, a un dominio social o institucional específico. Así, el discurso jurídico, por ejemplo, corresponde al dominio del derecho, y los discursos políticos corresponden a lo que conocemos como política.

Por otra parte, constituye una forma de expresar delimitaciones identitarias con sus consecuentes implicaciones en el ámbito del poder, y del ejercicio de la dominación de ciertos grupos sobre otros en un contexto mayor de la sociedad. Dentro de este ámbito más ideológico, los dominios pueden ser entendidos como "... sitios de dominación, lucha, conflicto e intereses. ... pueden estar ideológicamente protegidos por los grupos como 'su' dominio, en el cual otros grupos no deberían 'interferir'...". (van Dijk 1999, citado por Brower, 2009, pág. XX).

En *Sembrando por la paz*, del Departamento del Atlántico, aparecen sitios de dominación y lucha a través del territorio, los usos y aprovechamiento del suelo, huellas por la destrucción de la organización comunitaria a partir del uso de la violencia por parte de grupos armados. Existe un grupo definido dentro de la sociedad que son las víctimas, pero no aplica un dominio de parte de ellos sobre el ejercicio del poder y ejercen control sobre otro grupo social. Los hechos victimizantes que los condujeron a la categoría social de víctimas del conflicto armado, fue ejercido por un grupo armado que, sí ostentó en su momento dominio sobre el territorio, los bienes materiales y la vida de las personas en la comunidad.

En *Los hijos de Manexka*, del Departamento de Bolívar, el sector representado es una parte de la comunidad indígena en el Caribe colombiano, muestra el trabajo, la cultura y las creencias de los indígenas zenú. También la gestión para el restablecimiento de sus derechos. Se presenta el ejercicio de estas prácticas como un acto de resistencia y memoria.

En *Héroes del Futuro*, del Departamento del Cesar, se expone una experiencia particular, de un sujeto que hizo parte de una estructura armada al margen de la ley (AUC), que fue un sector "global", ejerció dominio sobre otros sectores de la sociedad. El actor seleccionado para este relato sobre historias de construcción de paz en la Región Caribe colombiana, establece una bifurcación en sus roles sociales, una como un sujeto que representa a excombatientes que necesitan insertarse en las dinámicas de la sociedad civil, y otro como influenciador de un grupo social, que son los niños a los que asiste como entrenador deportivo, escenario en el que busca establecer patrones de conducta a los menores de edad, en el marco de un contexto de riesgo como la drogadicción, violencia intrafamiliar, delincuencia común, pandillas, prostitución, entre otros flagelos que caracterizan al entorno en donde habitan, la Urbanización Nando Marín, un proyecto de viviendas de interés prioritario – VIP, que fue diseñado por el gobierno nacional para beneficiar a víctimas del conflicto armado, desmovilizados de grupos armados al margen de la ley y familias en condiciones de pobreza extrema.

Se deja entrever, que ciertos patrones de comportamiento como la disciplina militar, característica en las lógicas y formas de relacionamientos dentro de cualquier grupo armado, legal o ilegal, las aplica con el grupo de niños que instruye, como un mecanismo de aconductamiento para el logro de los objetivos en el entrenamiento físico del equipo deportivo.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del Departamento de Córdoba, se exponen dos experiencias particulares que entran en discusión en sitios de dominación, conflicto e intereses. La primera, corresponde al punto de vista de un sujeto que hizo parte de una estructura

armada al margen de la ley (AUC), que fue un sector "global", que ejerció dominio sobre un sector de la sociedad civil. La segunda experiencia, se sitúa desde el punto de vista del grupo social que fue objeto de dominio en el mundo histórico por el primer actor social; representa la historia de una de las víctimas. Si bien esas dinámicas de poder y dominio de un grupo sobre otro, se sitúan en un pasado reciente, y los actores sociales no entran en ejercicios de lucha y dominación dentro del relato; la historia se construye a partir de la revisión individual de esas prácticas y acciones de cada uno de los grupos opuestos en ese mundo histórico, en donde si hubo dominio de un grupo sobre otro.

En *Seiamake*, del Departamento de La Guajira, el sector representado es una parte de la comunidad indígena en el Caribe colombiano, muestra el desplazamiento por causa del conflicto y la resiliencia de los miembros de la comunidad indígena *Wiwa* al gestionar una escuela y comenzar la educación para adquirir el idioma y los principios de la nacionalidad.

En *Retrato de un sentipensante*, del Departamento del Magdalena, en términos generales, el relato plantea un escenario de lucha por la memoria del sociólogo Alfredo Correa De Andreis, de quien se exponen aspectos de su vida y obra, especialmente el análisis, interpretación y conceptualización del conflicto armado colombiano y los conflictos sociales en general.

En *Tejedoras de paz*, del Departamento de Sucre, el sector representado corresponde a las madres de víctimas del conflicto, desaparecidos por paramilitares y los procesos de duelo de las mismas.

El dominio representa un sector "global" de la sociedad, que constituye una forma de expresar delimitaciones identitarias, con sus consecuentes implicaciones en el ámbito del poder y del ejercicio de la dominación de ciertos grupos sobre otros. Dentro de este ámbito más ideológico, los dominios pueden ser entendidos como sitios de dominación, lucha, conflicto e intereses.

La observación permite evidenciar claramente la presencia de dos sectores globales de la sociedad, vinculados indirectamente con los hechos victimizantes en el marco del conflicto armado en la región: víctimas y victimarios.

Las víctimas aparecen como sujetos resilientes, aferrados a sus tradiciones y espiritualidad, que intentan mostrarse como responsables de sus destinos y capaces de llevar a cabo las acciones necesarias, tendientes a la transformación de sus realidades, pese a su evidente poca capacidad de agencia.

Los víctimarios, ya desmovilizados, se muestran como personas arrepentidas que intentan adaptarse de la mejor manera posible a la sociedad, en procura de expiar sus culpas a partir de acciones que podrían interpretarse como loables, a partir de su poca o mucha capacidad de agencia. Reconocen su participación en los hechos victimizantes, pero justifican sus acciones auto reconociéndose como víctimas de las circunstancias.

Participantes globales y tipo de evento comunicativo. La distinción entre estructuras macro y micro sugiere que, si hay participantes ‘locales’ de la interacción comunicativa, también podemos postular participantes ‘globales’, (Van Dijk, 2001). Dentro de esta interacción global es posible identificar el o los tipos de eventos comunicativos que se generan, pudiendo corresponder éstos a "... una conversación, una charla, una reunión, una lección o un debate parlamentario" (van Dijk 1999; citado por Brower, 2009, pág. 17).

En *Sembrando por la paz*, del Departamento del Atlántico, no hay elementos que permitan dilucidar la presencia de participantes globales. El tipo de evento es el reencuentro y visita al sitio del desplazamiento y la masacre (lugar simbólico)

En *Los hijos de Manexka*, del Departamento de Bolívar, la estructura es micro porque es una comunidad específica donde se presentan procesos comunicativos en los que una persona mayor de la comunidad transmite información a representantes de varias generaciones. El evento

es un diálogo intergeneracional sobre elementos culturales y políticos. La comunicación se da en diferentes momentos, diversos tipos de reuniones, donde habla un líder frente a un público receptor, y conversaciones cotidianas en los lugares de trabajo y permanencia. Al final del documental participan en un ritual orientado por un líder espiritual de la comunidad.

En *Héroes del Futuro*, del Departamento del Cesar, el mayor tiempo en pantalla está ocupado por participantes "locales" en la interacción comunicativa, las situaciones transcurren en ámbitos de lo cotidiano, con discursos informales sobre situaciones de las experiencias humanas alrededor del equipo de futbol *Héroes del Futuro*, que es la excusa (McGuffin) del episodio. Sin embargo, existen unos intersticios sobre la participación de participantes "globales", que guardan un discurso macro sobre el funcionamiento de la sociedad, como la presencia de Ex-presidente de la República, Juan Manuel Santos Calderón (2010-2018), en un acto formal de entrega de las primeras viviendas de la Urbanización Nando Marín, escenario natural de la historia y los personajes; en su alocución se refiere a los tópicos tratados en el documental, como la generación de espacios deportivos para mitigar los flagelos sociales que amenazan a los jóvenes y la familia, la construcción de paz a partir de acciones positivas en pro de los ciudadanos vulnerables, y las garantías de derechos como la vivienda y acceso a mínimos vitales.

El evento estructural es la preparación y encuentro deportivo del equipo *Héroes del Futuro* con el "Valledupar F.C", considerado este último, como el mejor equipo de fútbol de la ciudad en la categoría infantil. También existen otros tipos de eventos, como la gestión del protagonista para conseguir un espacio para el entrenamiento físico y las prácticas del equipo de fútbol que dirige, su interlocución ante la Agencia Colombiana para la Reincorporación – ACR, para lograr apoyo estatal a su iniciativa.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del Departamento de Córdoba, el mayor tiempo en pantalla está ocupado por participantes "locales" en la interacción comunicativa, las

situaciones se exponen desde ámbitos cotidianos, articulados con discursos formales sobre las experiencias del mundo histórico con relación al conflicto armado. No hay presencia de participantes globales.

El evento estructural es la preparación, encuentro y ejercicio de perdón entre un victimario y su víctima, además del reencuentro de esta última con sus coterráneos y la visita a los lugares del recuerdo y la memoria.

En *Seiamake*, del Departamento de La Guajira, los participantes locales son los protagonistas y la comunidad a la que sirve, y los actores globales están representados por funcionarios del gobierno que asignan la labor del profesor y los que gestionan la escuela. Los eventos están marcados por narración retrospectiva, gestiones institucionales y el desarrollo de una clase en exteriores y el desarrollo de una clase en un aula de clases.

En *Retrato de un sentipensante*, del Departamento del Magdalena, el mayor tiempo en pantalla está ocupado por participantes "locales" en la interacción comunicativa, las situaciones se exponen desde ámbitos de la cotidianidad del mundo histórico sobre el protagonista, quien está ausente en el tiempo presente por las actuaciones violentas del grupo armado ilegal Autodefensas Unidas de Colombia – AUC, quien asesinó al protagonista de la historia (Alfredo Correa De Andreis). La presencia de los participantes globales, se sugiere desde la interacción del protagonista con su contexto en el mundo histórico.

El evento estructural es la reconstrucción de momentos, hechos y acciones significativas del protagonista (Alfredo Correa De Andreis) en el mundo histórico, quien se destacó en la Región Caribe por su trabajo en pro de las comunidades desprotegidas, el estudio, interpretación, conceptualización de los conflictos sociales y su resolución desde las vías del dialogo, la concertación y el respeto a los derechos humanos.

En *Tejedoras de paz*, del Departamento de Sucre, se trata de participantes locales agrupados para dialogar y trabajar en procesos de reconciliación y memoria. La comunicación se da en entrevistas a los participantes del documental.

A modo de cierre del análisis de la subcategoría, la distinción entre estructuras macro y micro sugiere que si hay participantes `locales' de la interacción comunicativa, también podemos postular participantes `globales'. En ese orden, el corpus da muestra de dos actores globales siendo uno de ellos el Estado mismo, el cual se manifiesta a través de la presencia o evocación de algunas de sus instituciones. En la mayoría de los casos, aparece como un benefactor, pero en disputa, cuya gracia y favorecimiento dependerá precisamente de la capacidad de gestión de quien intente acceder a sus bondades.

Otro actor global plenamente identificable son las tradiciones de los pueblos indígenas Zenú y Wiwa, quienes representan el conjunto de tradiciones y prácticas culturales que se vieron fuertemente amenazadas por la presencia de actores armados ilegales en el territorio, muchas veces bajo la mirada cómplice o la intervención directa de actores estatales.

En resumen, se trata de una disputa entre lo que representan las instituciones del Estado y la lucha por parte de comunidades y pueblos ancestrales, que claman por la defensa del derecho a la tierra y al territorio.

Dentro de esta interacción global es posible identificar el o los tipos de eventos comunicativos que se generan, pudiendo corresponder éstos a una conversación, una charla, una reunión, una lección o un debate parlamentario.

Funciones. Las producciones discursivas cumplen diversas funciones en los contextos sociales desde los cuales se las concibe. Al igual que en el caso de la categoría "dominio", las funciones pueden ser específicas y particulares. Las funciones discursivas pueden tener una

finalidad más amplia, relacionada con el ejercicio del poder de un individuo sobre otro, o de un grupo social sobre otro grupo social.

En relación a la función de control sobre el contexto, van Dijk señala que "Los sujetos sociales más poderosos pueden controlar el discurso seleccionando el lugar, los participantes, las audiencias, los actos de habla, el tiempo, los temas, el género y los estilos". (van Dijk 2002, citado por Brower, 2009, pág. XX).

En *Sembrando por la paz*, del Departamento del Atlántico, no hay presencia de sujetos poderosos que puedan controlar el discurso, seleccionando el lugar, los participantes, las audiencias, los actos de habla, el tiempo, los temas, el género y los estilos.

En *Los hijos de Manexka*, del Departamento de Bolívar, no hay control del discurso en la medida que los personajes que aportan la información, representan un interés colectivo. El discurso se utiliza para la apropiación de los elementos identitarios por las generaciones actuales y futuras.

En el documental *Héroes del Futuro*, del Departamento del Cesar, no hay presencia estructural de sujetos poderosos, que puedan controlar el discurso de la interacción discursiva de los interlocutores, seleccionando el lugar, los participantes, las audiencias, los actos de habla, el tiempo, los temas, el género y los estilos.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del Departamento de Córdoba, de forma estructural no hay presencia de sujetos poderosos que controlen el discurso en la interacción discursiva de sus interlocutores; sin embargo, en el minuto (21:34) se sugiere a manera de sonido diegético, la noticia sobre el encuentro entre el ex comandante paramilitar ‘Juancho Dique’ con una de sus víctimas para pedirle perdón. El evento anunciado que es la escena cumbre del relato, ocurre en las instalaciones de un juzgado (minuto 22:25), un escenario mediado por la institucionalidad, que si bien podría interpretarse como un lugar neutro para las partes, representa

al aparato estatal, una figura que genera resistencia sobre la postura de las víctimas, quienes manifiestan que la tragedia experimentada en el mundo histórico, guarda relación con la ausencia de esa institucionalidad, y en circunstancias, por la connivencia de estas con la postura y las acciones del grupo victimario -AUC-.

En el documental *Seiamake,* del Departamento de La Guajira, se observa la presencia de una dinámica de poder en la acción de pedir permiso al papá para montar la escuela y solicitar una audiencia con los mayores de la comunidad. Esta función retrasa la apertura de la escuela varios meses.

En la obra "*Retrato de un sentipensante",* del Departamento del Magdalena, de forma estructural no hay presencia de sujetos poderosos que controlen el discurso en la interacción discursiva de los interlocutores que participan en el relato.

En el documental *Tejedoras de paz,* del Departamento de Sucre, la función es visibilizar las consecuencias del conflicto y las acciones de resiliencia de las personas que se vieron afectadas. Invita a las víctimas a organizarse en la búsqueda de la restitución de los derechos y el manejo del duelo personal.

En general no se aprecian sujetos sociales poderosos, que tengan la posibilidad de controlar el discurso y las condiciones del mismo. Incluso, Uber Banquéz Martínez, conocido como 'Juancho Dique' en sus épocas de combatiente y quien fuese un temido comandante, jefe de sicarios dentro de las filas de las AUC, que luego de su desmovilización ha confesado más de 560 crímenes, se aprecia como un sujeto disminuido socialmente, que vive como cualquier otro ciudadano del común, respetuoso de las normas y de las instituciones, en donde existen otros sujetos sociales con mayor posibilidades de controlar el discurso y los elementos a su alrededor.

Intenciones. Los actos comunicativos poseen un carácter intencional. En el proceso de interacción global, estas intenciones pueden entrar en un proceso de negociación, pueden ser

modificadas o simplemente anuladas. El manejo de las intenciones dependerá de las distintas estrategias que asuman los interlocutores en la dinámica comunicativa.

Las intenciones, entendidas como planes de acción, pueden orientarse hacia ámbitos de conocimiento específico o de acciones concretas y también pueden tener una base ideológica, queriendo, con ello, representar normas o valores para un grupo o sector de la sociedad. En síntesis, el discurso tiene como finalidad el mover a la acción y por tanto subyace a esta unidad comunicativa, un conjunto de intenciones que posibilitan los desarrollos contextuales mediante las diversas prácticas comunicativas. (Brower, 2009).

En *Sembrando por la paz*, del departamento del Atlántico, no se aprecian intenciones ampliamente marcadas o definidas, más que la de mostrar lo que ha sido la vida de los protagonistas del relato.

En *Los hijos de Manexka*, del departamento de Bolívar, la intención es mostrar el trabajo de los indígenas para construir un territorio colectivo apto para la subsistencia y el desarrollo en colaboración con las autoridades públicas.

En *Héroes del Futuro*, del departamento del Cesar, los hechos y situaciones representadas sugieren acciones que buscan establecer una base ideológica en los menores de edad que conforman el equipo de fútbol *Héroes del Futuro*; su entrenador, reafirma normas y valores frente al comportamiento de estos, con relación a los riesgos del entorno. Busca instaurar esquemas mentales que resistan a las conductas contrarias al buen comportamiento social, al uso de sustancias psicoactivas y de fidelización sobre las metas y propósitos de vida.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, se interpreta esta secuencia en particular, que la naturalidad del acto comunicativo se condiciona por la escogencia de este escenario.

En *Seiamake*, del departamento de La Guajira, la intención es mostrar el apoyo estatal y las acciones para integrarse a la sociedad colombiana en el proceso de paz, reflejadas en la educación occidental y la adquisición del idioma.

En *Retrato de un sentipensante*, del departamento del Magdalena, el relato expone planes de acción que se orientan a la reivindicación de la vida y obra del protagonista (Alfredo Correa De Andreis), quien hizo aportes importantes a la comprensión del conflicto armado colombiano desde el campo de la sociología. Con estas acciones concretas, se establece un discurso que busca representar y destacar valores como el respeto a la vida, la diferencia, la gestión de los conflictos por las vías pacíficas y la solidaridad con las personas en situación de vulnerabilidad, situaciones que fueron puestas en práctica por el protagonista, quien es mostrado como un ser humano ejemplar para la sociedad.

En *Tejedoras de paz*, del departamento de Sucre, la intención es mostrar las posibles formas de organización en el marco del restablecimiento de derechos de las víctimas.

En general, se podría decir que las intenciones, entendidas como los planes de acción, pueden orientarse hacia ámbitos de conocimiento específico o de acciones concretas y también pueden tener una base ideológica, queriendo, con ello, representar normas o valores para un grupo o sector de la sociedad.

Acción global. Esta categoría controla el uso de los conocimientos, la interpretación global de los tópicos y los objetivos sociales del discurso. Por ejemplo, en el nivel local un discurso parlamentario puede realizar varios actos de habla -micro o macro-, como afirmaciones, promesas o amenazas, u otros actos en la interacción -introducir, halagar, terminar, interrumpir, etc.-, pero en un nivel más alto de interpretación y representación, los discursos son instancias del acto global político de la legislación, de gobernar, de hacer oposición, etc. (Van Dijk, 2001; Brower, 2009).

En *Sembrando por la paz*, del departamento del Atlántico, no elementos discursivos o narrativos, que permitan identificar instancias legislativas o de gobierno; sin embargo, la permanencia o los retornos -aunque momentáneos- al lugar de donde se ha sido desplazado se constituye en acto de oposición y resistencia a la violencia y las fuerzas que motivaron tales desplazamientos.

En *Los hijos de Manexka*, del departamento de Bolívar, en el nivel local el discurso se revela el liderazgo ejercido por una persona mayor del grupo y la organización de la comunidad alrededor del proyecto. El líder comparte conocimiento cultural y político en espacios abiertos y cerrados, a nivel individual y grupal. En un nivel más alto de interpretación y representación, el discurso del documental revela el compromiso del gobierno nacional y organizaciones internacionales de trabajar con las comunidades indígenas para el desarrollo sostenible de éstas.

En *Héroes del Futuro*, del departamento del Cesar, desde la construcción discursiva del protagonista, la "acción global" se refleja en los diálogos, gestos, palabras, promesas e intenciones que establece a nivel "micro"; es decir, desde el escenario de las relaciones entre el protagonista con los niños (instructor-estudiantes), las dinámicas discursivas giran en torno a la relación mando-obediencia, al estímulo discursivo de superación de las necesidades del entorno a partir de la disciplina y el respeto a lo normado; mientras que el objetivo discursivo del protagonista, varía en los escenarios de gestión y de mediación institucional. Se establece un acto del habla "macro", al situarse en la acción política de exigibilidad de derechos por parte del protagonista, y de la aplicación normativa sobre el escenario "micro".

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, el relato expone planes de acción desde las experiencias representadas (víctima y victimario), si bien los intereses y acciones de los interlocutores fueron opuestos en el mundo histórico; en la construcción del relato se aprecian puntos de encuentro y objetivos en común. Las partes

manifiestan acciones concretas sobre la reconstrucción de un proyecto de vida en el marco de unos valores sociales, el restablecimiento y respeto a la dignidad humana.

En *Seiamake*, del departamento de La Guajira, en el nivel local el discurso se revela el compromiso o la promesa del protagonista de buscar la educación para los miembros de la comunidad. En un nivel más alto de interpretación y representación, el discurso del documental revela la disposición del gobierno a solucionar las necesidades educativas de la población indígena.

En *Retrato de un sentipensante*, del departamento del Magdalena, la acción global está dividida desde dos escenarios. En primer lugar, existe un discurso desde un nivel "local", que demuestra el uso y control del conocimiento sobre los tópicos tratados, expuestos a través de interlocutores que construyen un discurso desde la intimidad e interacciones personales con el protagonista (Alfredo Correa De Andreis). El segundo escenario se encuentra en un nivel más alto de representación e interpretación, se construye a partir de la confección de fragmentos de escritos y discursos pronunciados por el protagonista en el mundo histórico, sobre su análisis, interpretación y postura sobre el conflicto armado colombiano y los conflictos sociales en la Región Caribe.

En *Tejedoras de paz*, del departamento de Sucre, en el nivel local el discurso es dirigido por las mujeres madres de desaparecidos, muestra su forma de organización en la Red de Tejedoras, la gestión para la construcción de Parque de la Memoria y la inauguración del Centro de Atención de Víctimas. En un nivel más alto de interpretación y representación, el discurso presenta la posibilidad de esperanza y conciencia para la reconstrucción del tejido social.

De manera general, dentro de la muestra se aprecia que los protagonistas ejercen control sobre el uso de los conocimientos, la interpretación global de los tópicos y los objetivos sociales de sus discursos.

Escenario. Probablemente la categoría contextual más conocida y más obvia, es la del *Escenario*, con sus subcategorías de Tiempo y Lugar. Los hechos discursivos tienen un comienzo y un término. "Esto es, tienen un lugar en el tiempo, en días y fechas específicas, y con una duración específica relativamente estricta o variable."(van Dijk 1999, citado por Brower, 2009).

La categoría fecha y tiempo es descrita entonces, desde su tratamiento específico, pudiendo implicar, eventualmente, una relación de desigualdad basada en la edad, el género, la raza, la clase social o la educación de los participantes en la dinámica comunicativa. Por otro lado, los eventos comunicativos ocurren en lugares específicos. La categoría lugar también puede dar cuenta de la utilización del poder para su elección. De este modo, un individuo o grupo dominante, puede fijar el lugar de una conversación, con el fin de provocar determinadas reacciones en su interlocutor (Van Dijk, 2001; Brower, 2009).

En *Sembrando por la paz*, del departamento del Atlántico, desde la escogencia del sitio de la tragedia como locación y provocación del relato a partir de la visita de una de las víctimas y pernoctar en él, tiene implicaciones simbólicas por los significados de la noche en ese sitio, que se asocian por las víctimas como un espacio para el horror. La presencia de los lugares que implican las reparaciones y en donde ocurrieron los hechos, tienen implicancias sociales y simbólicas.

En *Los hijos de Manexka*, del departamento de Bolívar, la trama se desarrolla totalmente en espacios abiertos del territorio compartido, tierras de cultivo, cocinas comunitarias, potreros. Es el lugar donde transcurre la cotidianidad de la comunidad representada en el documental.

En *Héroes del Futuro*, del departamento del Cesar, la historia se desarrolla en el escenario natural donde transcurre la vida de los protagonistas, con algunas excepciones de contexto, como las oficinas de la ACR (Agencia colombiana para la Reincorporación), y el estadio deportivo en

donde se desarrolló el encuentro futbolístico entre el equipo documentado (*Héroes del Futuro*), y el equipo Valledupar F.C.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, se toma el conocimiento específico sobre el conflicto armado como un referente de no repetición. Por ejemplo, la víctima y el victimario emprendieron de forma individual y en escenarios diferentes, proyectos productivos y procesos de formación personal, con el objetivo de facilitar movilidad social a sus descendientes y cerrar círculos de violencia, presentes en contextos de desigualdad social.

En *Seiamake*, del departamento de La Guajira, la trama se desarrolla en Dibulla en el año 2013. Al principio de la historia el personaje llega allí proveniente de Santa Marta donde se preparó. Transcurren varios meses y comienzan las clases. Va a Rioacha y gestiona el colegio (2014) Luego regresa a Dibulla y se concluye la historia en la escuela construida.

En *Retrato de un sentipensante*, del departamento del Magdalena, el relato se construye desde la intimidad del protagonista, y los escenarios naturales de los interlocutores que describen la vida y obra del protagonista.

En *Tejedoras de paz*, del departamento de Sucre, la interacción se da en los lugares de residencia de las protagonistas, su lugar de reunión y espacios al aire libre como parques para realizar el plantón y calles para realizar las marchas.

Puede dar cuenta de la utilización del poder para su elección. Se plantean unas características que pueden construir el escenario a partir del Lugar, la Fecha o Tiempo de la acción comunicativa, de este modo, un individuo o grupo dominante, puede fijar el lugar de una conversación, con el fin de provocar determinadas reacciones en su interlocutor, los hechos discursivos tienen un comienzo y un término.

Soportes y Objetos Importantes. Algunos tipos de discurso necesitan de soportes materiales para cumplir con sus funciones más inmediatas y también con sus propósitos en plazos más largos. Los soportes pueden ser indicativos de propiedades ideológicas relevantes de la interacción o del dominio social, tal como las relaciones jerárquicas y la dominación. A partir de esta afirmación, se puede señalar que quienes controlan una sesión o reunión, generalmente se sientan al frente del grupo convocado y en ocasiones ocupan un lugar superior al del resto. Así, respecto a esta categoría contextual, se puede decir que el uso de mobiliario, uniformes o diversos objetos tienen implicancias sociales y simbólicas que es necesario conocer y comprender (Van Dijk, 2001; Brower, 2009).

En *Sembrando por la paz*, del departamento del Atlántico, no se aprecia la presencia de soportes u objetos importantes, más allá de las imágenes figuras religiosas que aparecen al inicio del relato, para denotar las creencias del protagonista, con lo que se puede afirmar que sus acciones de vida están mediadas por sus condiciones de fe.

En *Los hijos de Manexka*, del departamento de Bolívar, los elementos para el trabajo y la expresión étnica, como herramientas para el trabajo en el campo, artesanías de cuentas o tejidos vegetales como sombreros, collares y pulseras usados por los mayores y que los jóvenes aprenden a hacer; y fogatas o fogones, alrededor de las cuales se cocina, se conversa, se desarrolla el ritual.

En *Héroes del Futuro*, del departamento del Cesar, en el minuto (15:24), se sugiere a través de imágenes de recurso, la presencia institucional del estado colombiano, al transcurrir una escena dentro de las instalaciones de la Agencia colombiana para la Reincorporación, ACR, la exposición de logos, uniformes, tableros con insignias, carteleras con información institucional, y la exposición por parte del excombatiente Wilmer Gutiérrez, el desarrollo de acciones positivas en su proceso de reincorporación, quien además indica, las limitantes que vive en el desarrollo

del programa de formación deportiva a los menores de edad de su comunidad, y pide la mediación institucional desde la adquisición de implementos deportivos y la garantía de espacios para practicar con los menores de edad.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, el nivel "local" de la acción global, tiene más preponderancia en la historia que el nivel macro sobre el uso y control del conocimiento y tópicos tratados. Los discursos de la trama principal (Masacre de El Salado, Bolívar), suceden desde las experiencias individuales de los protagonistas, sobre los hechos victimizantes relatados. Desde el nivel "macro" de la acción global, hay una presencia reducida de testimonios, que interpretan y contextualizan el discurso principal sobre el conflicto armado; por ejemplo, en el minuto (03:25), se aprecia la intervención de un reconocido periodista en la Región Caribe (Fausto Pérez), quien describe y reconoce como miembro de la sociedad civil, la mascare perpetrada por el grupo armado ilegal AUC, en el corregimiento de El Salado, jurisdicción de El Carmen de Bolívar (Bolívar), en febrero del año 2000.

En *Seiamake*, del departamento de La Guajira, los bastones de mando, así como las mochilas o poporos para la coca y las vestimentas típicas de los indígenas diferencian a los mayores de la comunidad del resto de la población. Los libros y cuadernos en lengua nativa que entregan a los niños, al igual que la interpretación del himno nacional en lengua nativa, también permiten dimensionar los lugares de cada quien dentro del relato. Otra muestra de ello es que el personaje protagonista usa muletas para enfatizar su condición de víctima y magnificar su esfuerzo.

En *Retrato de un sentipensante*, del departamento del Magdalena, los soportes y objetos importantes son las obras y reflexiones académicas de Alfredo Correa de Andreis, el protagonista ausente, con lo cual se remarca la importancia de su legado. Lo mismo sucede con su memoria para quienes aún la conservan, pues el haber conocido y compartido con Correa de Andreis les

reviste de cierta importancia dentro del relato, pues se presentan como voces autorizadas para participar discursivamente dentro de la historia.

En *Tejedoras de paz*, del departamento de Sucre, aparecen objetos materiales de los desaparecidos y fotografías de infancia o del momento en el que se desaparecieron, los murales cosidos a mano, máquinas de coser y otros implementos para dicha actividad. Fotografías, altares y pendones usados en plantones y marchas.

Quienes controlan una sesión o reunión, generalmente se sientan al frente del grupo convocado, y en ocasiones ocupan un lugar superior al del resto. El uso de mobiliario, uniformes o diversos objetos tienen implicancias sociales y simbólicas.

Participantes. Dentro de la interacción social, los sujetos que participan en los eventos comunicativos cumplen determinados roles. Así, se distinguen varios tipos de participantes: participantes comunicativos, con un involucramiento en la producción del discurso como hablantes y oyentes; participantes interactivos, cuyos roles pueden ser como aliado, oponente, etc. En este caso, saber si el interlocutor es un oponente es crucial para la producción o la interpretación de una argumentación, lo cual se nota en las formas de cortesía para dirigirse a la gente, en la lexicalización, etc. También están los participantes sociales/políticos, con papeles sociales relevantes como género, etnicidad, edad, profesión, etc. Esa información controla las estrategias de cortesía, las formas de dirigirse a los interlocutores, las estrategias globales de auto representación negativa y la representación negativa de los otros (Van Dijk, 2001).

En *Sembrando por la paz*, del departamento del Atlántico, hay presencia de participantes interactivos, los interlocutores son aliados en la causa por recuperar la tierra y reconstruir el territorio desde las posibilidades de un retorno de las familias desplazadas y de tener garantías en materia de sus derechos sociales, económicos, culturales y políticos como una comunidad organizada que existió antes de la masacre y el desplazamiento forzoso. Existe una sinergia en el

discurso de los interlocutores, existe familiaridad en la comunicación y las formas de relacionarse.

En *Los hijos de Manexka*, del departamento de Bolívar, hay diversos participantes comunicativos, el líder habla ante una audiencia que escucha activamente o participa en conversaciones particulares con otros miembros de la comunidad. Otros miembros de la comunidad intervienen en la conversación, se da el intercambio de roles emisor – receptor. Todos los participantes tienen un rol político, pero el de mayor relevancia es el del líder de la comunidad.

En *Héroes del Futuro*, del departamento del Cesar, hay presencia de participantes interactivos, los interlocutores son aliados en el proceso enseñanza-aprendizaje de la disciplina deportiva, pero hay una marcada interlocución unidireccional desde el instructor hacia los aprendices, expone un discurso desde la óptica de un adulto hacia las prácticas y comportamientos, que un niño en proceso de formación "debería" asumir. También hay cambios en el rol participante del protagonista, cuando habita otros escenarios diferentes a su contexto natural, por ejemplo, en las oficinas de la ACR, utiliza una argumentación de gestión y favorecimiento a su causa como instructor de una escuela de futbol para niños, a diferencia en las relaciones mando-obediencia con los menores de edad, que transcurren en el escenario local.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, el relato transcurre en los escenarios naturales de los protagonistas de la historia (víctima y victimario), con una variación en la escena cumbre. El encuentro entre los interlocutores está mediado por una locación que representa a la institucionalidad del estado (juzgado). La selección de este escenario, se interpreta como un condicionante en el acto locutorio de los participantes.

En *Seiamake*, del departamento de La Guajira, solo hay un participante comunicativo que es el narrador. Este tiene una interacción con otros participantes cuando sale dictando clase en

presencia de los niños y niñas. Hay otros participantes sociales como el papá y otros miembros de la comunidad.

En *Retrato de un sentipensante*, del departamento del Magdalena, el rol de los participantes se interpreta desde dos grupos, el primero, son participantes comunicativos, quienes hacen aportes como hablantes, su discurso se limita a narrar acciones, hechos y situaciones vividas por el protagonista en el mundo histórico, el segundo grupo son participantes sociales/políticos, desde sus profesiones, representan diversos papeles relevantes en la sociedad, por ejemplo, el análisis e investigación del conflicto social y político, les permite representar una postura y un análisis de la vida y obra del protagonista (Alfredo Correa De Andreis), quien asumió un rol profesional en el mundo histórico, con relación a sus estudios sobre el conflicto armado, hechos que fueron determinantes para ser víctima del grupo armado ilegal AUC.

En *Tejedoras de paz*, del departamento de Sucre, hay participantes comunicativos con un alto involucramiento en la producción del discurso como hablantes y oyentes. Estos son los entrevistados, quienes construyen la historia con sus testimonios. También hay participantes interactivos y todos a su vez son participantes son aliados. Como participantes sociales/políticos están las madres protagonistas, quienes son actores políticos importantes, que participan permanentemente en actos de reconocimiento público de sus familiares desaparecidos y hacen ejercicios de recuperación de la memoria y toma de conciencia.

Participantes comunicativos (involucramiento en la producción del discurso como hablantes y oyentes), Participantes interactivos (rol de los interlocutores, como aliado, oponente, etc, Saber si el interlocutor es un oponente, es crucial para la producción o la interpretación de una argumentación, se nota en las formas corteses de dirigirse a la gente, en la lexicalización, etc.).

Participantes sociales/políticos (diversos papeles sociales relevantes de los participantes, como género, etnicidad, edad, profesión, etc.

Rol Profesional. Los roles profesionales están asociados a campos disciplinares concretos. Es el caso de los roles de profesor, juez, oficial de policía, etc. La ejecución de estos roles, se relaciona con contextos o situaciones comunicativas específicas y que se encuentran normadas y regladas desde las instituciones en que funcionan. En esta categoría contextual es posible observar con mayor claridad el eventual ejercicio del poder o del dominio comunicativo de los profesionales respecto de sus interlocutores (Brower, 2009).

En *Sembrando por la paz*, del departamento del Atlántico, no hay presencia de interlocutores formales, contextos o situaciones comunicativas específicas normadas y regladas desde las instituciones que puedan aplicar un ejercicio del poder o del dominio comunicativo de los profesionales respecto de sus interlocutores.

En *Los hijos de Manexka*, del departamento de Bolívar, tampoco hay presencia explícita de ejercicios de poder mediados por las profesiones de los participantes.

En *Héroes del Futuro*, del departamento del Cesar, en el minuto (02:00), aplica sobre la situación específica de los actos protocolarios de entrega Viviendas de Interés Prioritario – VIP, correspondientes al proyecto Nando Marín, en las afueras de Valledupar, Cesar. Si bien esta secuencia hace referencia a un contexto pasado, que se traspola al presente a través del recurso del archivo audiovisual, la figura del Presidente de la República, en ese momento Juan Manuel Santos Calderón (2010-2014, 2014-2018), representa un ejercicio de poder sobre desempleados, desplazados por el conflicto armado, excombatientes y víctimas del conflicto armado, quienes se beneficiaron con el proyecto de vivienda, hechos normados y reglados desde la institucionalidad, quien tiene el dominio comunicativo en ese acto comunicativo.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, el uso del mobiliario en la escena cumbre, donde se muestra el encuentro entre la víctima y el victimario (minuto 22:25), guarda implicaciones simbólicas. Se expone la bandera de Colombia en medio de los estrados judiciales, mientras el victimario le pide perdón a su víctima por sus actuaciones en el marco del conflicto armado, en especial el daño causado a su comunidad, su familia y ella en particular. Se interpreta esta situación, como un hecho de desagravio público y un ejercicio de reparación simbólica mediado por el estado, como está contemplado en la ley 975 de 2005, al establecer en su artículo 8, que "Se entiende por reparación simbólica toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a preservar la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, el perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas".

En *Seiamake*, del departamento de La Guajira, la presencia de sujetos controladores del discurso, a partir de su rol profesional, se hace evidente en el minuto 4:45, cuando el protagonista está recibiendo una charla sobre un proceso de selección y se escucha de fondo la voz de una funcionaria, que explica cómo se hará el proceso en mención. Las imágenes de las tomas de apuntes sobre lo que dice la funcionaria es significativa para dar cuenta de la importancia que le reviste a ese discurso.

En *Retrato de un sentipensante*, del departamento del Magdalena, la categoría aplica sobre la participación de los actores sociales que cumplen el rol de expertos, quienes buscan interpretar los aportes del protagonista (Alfredo Correa De Andreis), al análisis y comprensión del conflicto social y político de Colombia, además de sus estudios sobre la idiosincrasia Caribe.

En *Tejedoras de paz*, del departamento de Sucre, aparece un experto en temas de víctimas y conflicto que asesoró a las mujeres para conformar la red y les ha hecho acompañamiento

durante el crecimiento de la organización. En el segmento final aporta un testimonio que valida las acciones de las mujeres.

Está asociado a campos disciplinares concretos, la ejecución de estos roles se relaciona a contextos o situaciones comunicativas específicas, normadas y regladas desde las instituciones en que funcionan. Es posible observar el eventual ejercicio del poder o del dominio comunicativo de los profesionales respecto de sus interlocutores. Por Ej. El profesor, juez, oficial de policía, etc.

Afiliación. La categoría afiliación está ligada a los roles profesionales. Estos últimos "... no hablan 'por ellos mismos', sino como representantes de una organización o institución, y como representantes que, en principio, pueden ser reemplazados por cualquier otro miembro institucional" (van Dijk 1999, citado por Brower, 2009).

La observación permite señalar que no hay evidencias suficientes para concluir sobre la presencia de esta categoría en los documentales de los departamentos del Atlántico, Bolívar, La Guajira y Sucre.

En *Héroes del Futuro*, del departamento del Cesar, aplica al contexto de entrega de Viviendas de Interés Prioritario – VIP, el Presidente de la República ostenta el rol de primer mandatario de los colombianos, su acto locutorio sucede en función de una institucionalidad y un plan de gobierno, que, manifiesta la construcción de paz a partir de la satisfacción de necesidades básicas de los ciudadanos, y de brindar garantías a niños, niñas, jóvenes y adolescentes, a través de las oportunidades en su formación y crecimiento en contexto de paz y sano esparcimiento. Manifiesta la entrega de un complejo deportivo que busca reducir contextos de riesgos en los menores de edad. Este discurso que expone unos hechos, puede ser sustituido por otro mandatario con otros intereses políticos.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, los interlocutores principales se interpretan como participantes opuestos, con interpretaciones

diversas sobre el mundo histórico retratado, pero guardan puntos de encuentro desde la lexicalización sobre los aciertos en la no repetición de los hechos victimizantes, y la construcción de un proyecto de vida alejado de los contextos de violencia. También hay presencia de unos participantes sociales y políticos, quienes construyen un discurso desde sus roles en la sociedad. Por ejemplo, en el minuto (14:00), interviene una activista que apoya procesos e iniciativas de construcción de memoria a través del arte en la comunidad afectada por el conflicto armado.

En *Retrato de un sentipensante*, del departamento del Magdalena, aplica sobre la participación de los profesionales que analizan e interpretan la obra de Alfredo Correa De Andreis. Por ejemplo, la participación del sociólogo Edgar Rey Sinning, quien analiza el concepto “Sentipensante”, ampliamente expuesto y argumentado por la obra del protagonista, al igual que lo expuesto por Leonardo Romero, quien es mostrado como compilador y analista del trabajo de Alfredo Correa De Andreis, y analiza varios momentos y acciones del protagonista.

Está ligada a los roles profesionales. Estos últimos "... no hablan 'por ellos mismos', sino como representantes de una organización o institución, y como representantes que, en principio, pueden ser reemplazados por cualquier otro miembro institucional."

Pertenencia. La categoría pertenencia tiene que ver con una forma de afiliación, pero de carácter más general. Se puede ser miembro de grupos que no posean reglas institucionalizantes y que, por tanto, funcionen sobre la base de cierta informalidad. Por otro lado, se es hombre, mujer, blanco o negro y tal estado nos hace pertenecer a categorías sociales de carácter general. En tal sentido, el solo hecho de pertenecer a ciertos estados sociales permite que "... las personas de diferentes grupos... o categorías sean definidas y tratadas como tales...en el evento comunicativo: se les puede dar preferencia en la asignación de turnos, libertad en la selección de tópicos o estilo, pero también pueden ser discriminadas sólo porque son miembros de un grupo específico" (van Dijk 1999, citado por Brower, 2009).

En *Sembrando por la paz*, del departamento del Atlántico, aplica sobre el grupo representado, por la condición y reconocimiento por parte del estado como víctimas del conflicto armado, quienes se encuentran en proceso de reparación individual y colectiva, además adelantan actividades organizativas para gestionar acciones positivas por parte de la institucionalidad.

En *Los hijos de Manexka*, del departamento de Bolívar, aparece la pertenencia representada en la vida comunitaria, la colectividad; se promueve la historia y la memoria entre los jóvenes de la comunidad.

En *Héroes del Futuro*, del departamento del Cesar, aplica sobre la figura del protagonista, quien es reconocido por el estado como un excombatiente de un grupo armado al margen de la ley, en proceso de reincorporación a la vida civil.

En el minuto (09:11), se sugiere a manera de sonido diegético, una propaganda radial en la emisora Radio Guatapurí, que orienta un discurso por medio de una "cuña institucional", sobre los beneficios que trae la desmovilización de los combatientes de grupos armados al margen de la ley. Literalmente se entiende el siguiente texto, "…piénselo, hay otra vida, la desmovilización es la salida". Este sonido es contrastado con una escena del protagonista (Excombatiente), quien asume un rol de padre de familia y se muestra en imágenes de recursos una paternidad compartida, al hacer actividades domésticas y de cuido de su hijo menor de edad, lo alimenta con un biberón. Este contexto, deja expuesto el pasado del protagonista, y lo presenta como un modelo en la eficacia del programa gubernamental de desmovilización al que se refiere la propaganda radial, y al que se sometió el protagonista del relato.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, aplica sobre la participación de los actores sociales que cumplen el rol de expertos, quienes interpretan los acontecimientos del mundo histórico vividos por las víctimas y el victimario, y lo hacen desde una perspectiva estudiada. Por ejemplo, la participación del periodista Fausto Pérez (minuto

03:25), brinda una interpretación del contexto en el que sucedieron los hechos victimizantes relatados, interviene desde su rol como comunicador social.

En *Seiamake*, del departamento de La Guajira, aparece la pertenencia representada en la vinculación étnica e histórica de los actores del documental.

En *Retrato de un sentipensante*, del departamento del Magdalena, los interlocutores en general no son presentados como grupo social, pero puede aplicar la categoría de víctimas sobre los familiares del protagonista, quien pereció por acciones violentas del grupo armado ilegal AUC.

En *Tejedoras de paz*, del departamento de Sucre, las mujeres, aunque son de diferentes etnias y condición social, han desarrollado sentido de pertenencia y vinculación afectiva con sus compañeras de la red con las que comparten intereses e historias similares.

Es una forma de afiliación de carácter general. Se es hombre, mujer, blanco o negro y tal estado hace pertenecer a categorías sociales de carácter general. El hecho de pertenecer a ciertos estados sociales, permite que "... las personas de diferentes grupos... o categorías sean definidas y tratadas como tales...en el evento comunicativo: se les puede dar preferencia en la asignación de turnos, libertad en la selección de tópicos o estilo, pero también pueden ser discriminadas sólo porque son miembros de un grupo específico."

Los Otros Sociales. Muchas veces una conversación puede referirse a otras personas ausentes en el contexto. Se pueden considerar como participantes ausentes en el contexto. En tal sentido, la referencia a estos otros sociales puede producir modificaciones en la interacción global comunicativa dentro de un contexto, haciendo que otras categorías como los roles o el dominio adquieran una relevancia no prevista y que sólo se hacen más importantes, gracias a la referencia a esos otros no presentes en el contexto (Brower, 2009).

En *Sembrando por la paz*, del departamento del Atlántico, los otros sociales se representan a través de los seres humanos que perecieron en los hechos violentos que señala la comunidad (los muertos), quienes están ausentes, pero hacen parte de las dinámicas sociales e institucionales que los sobrevivientes gestionan desde el presente. También se consideran otros sociales, los sujetos realizaron las acciones violentas a nombre de una organización armada al margen de la ley, con directrices de mando y dominio territorial. Si bien los victimarios no se encuentran presentes en los escenarios donde transcurre la historia, esos hechos del pasado, guardan relación con el tiempo presente y permean el discurso de las víctimas; su presencia, se deja entrever en el miedo que aún persiste en la comunidad, sobre las posibilidades del retorno de esas acciones violentas, además de las secuelas que dejó la ruptura del núcleo familiar y el tejido social.

En *Los hijos de Manexka*, del departamento de Bolívar, aparecen representados por el Estado y sus políticas de desarrollo sostenible, que orientan el trabajo de la comunidad.

En *Héroes del Futuro*, del departamento del Cesar, los otros sociales en este relato, son las víctimas de las acciones violentas del excombatiente y el grupo armado ilegal al que perteneció (AUC), guardan presencia desde la construcción discursiva y manifestación pública de arrepentimiento frente a esas acciones, el protagonista manifiesta que las acciones que promueve en beneficio de los niños y niñas de su entorno inmediato, son una manera de resarcir el daño causado a la sociedad y una manera de prevenir que estos menores repitan su historia. Los otros ausentes y desconocidos, guardan relevancia en el rol participante del protagonista, al considerarse aliado de prevenir los riesgos en los menores de edad, a causa de flagelos como la drogadicción, el pandillismo, la delincuencia, entre otros.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, aplica sobre la participación del periodista Fausto Pérez (minuto 03:25), su interpretación del conflicto armado y de los hechos narrados, podrían ser reemplazados por otro experto.

En *Seiamake*, del departamento de La Guajira, aparecen representados por los funcionarios del gobierno y las instituciones que le entregan al protagonista los medios para que logre su cometido de enseñar la lengua y las normas nacionales en su comunidad.

En *Retrato de un sentipensante*, del departamento del Magdalena, se representa a través del protagonista (Alfredo Correa De Andreis), quien fue asesinado el 17 de septiembre de 2004, por parte del grupo armado ilegal AUC. Sobre su vida y obra se construye el relato.

En *Tejedoras de paz*, del departamento de Sucre, los victimarios que son representados como los causantes del sufrimiento y la tragedia de estas mujeres.

En un acto comunicativo se puede referir a otras personas ausentes en el contexto y pueden considerarse como participantes. La referencia a estos otros sociales, puede producir modificaciones en la interacción global comunicativa dentro de un contexto, haciendo que otras categorías como los roles o el dominio adquieran una relevancia no prevista y que sólo se hacen más importantes, gracias a la referencia a esos otros no presentes en el contexto.

Representaciones sociales. Los participantes en un evento comunicativo comparten o pueden compartir representaciones sociales, como determinados conocimientos, actitudes o formas de ver la realidad.

El conocimiento mutuo de un grupo que interactúa es fundamental en el sentido de poder lograr ciertas metas en conjunto, reafirmar expresiones de identidad y en general, desarrollar proyectos para el futuro. Muchas veces las diferencias marcadas sobre diversas representaciones sociales, impiden el desarrollo más productivo de grupos sociales que necesitan trabajar en comunidad para sacar adelante proyectos de bien común. (Van Dijk, 2001; Brower, 2009).

En *Sembrando por la paz*, del departamento del Atlántico, los participantes son personas víctimas del conflicto armado, comparten la condición de ser víctimas que configura una forma de ver la realidad sobre el conflicto armado, manifiestan ayudar a construir la paz y evitar que los hechos victimizantes no se repitan, manifiestan unas prácticas y costumbres sobre la vida las zonas rurales, manifiestan propósitos conjuntos de retornar y reconstruir el tejido social en la comunidad que se desintegró por los hechos violentos, proyectan mejoría en la calidad de vida, no se muestran diferencias profundas entre los interlocutores.

En *Los hijos de Manexka*, del departamento de Bolívar, en el video aparecen personas miembros de la población indígena que han sido víctimas del desplazamiento y el conflicto pero que asumen una actitud de resiliencia frente a la situación actual.

En *Héroes del Futuro*, del departamento del Cesar, En el minuto (02:00), aplica sobre la situación específica de los actos protocolarios de entrega Viviendas de Interés Prioritario – VIP, correspondientes al proyecto Nando Marín, en las afueras de Valledupar, Cesar. Si bien esta secuencia hace referencia a un contexto pasado, que se traspola al presente a través del recurso del archivo audiovisual, la figura del Presidente de la República, en ese momento Juan Manuel Santos Calderón (2010-2014, 2014-2018), representa un ejercicio de poder sobre desempleados, desplazados por el conflicto armado, excombatientes y víctimas del conflicto armado, quienes se beneficiaron con el proyecto de vivienda, hechos normados y reglados desde la institucionalidad, quien tiene el dominio comunicativo en ese acto comunicativo.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, la pertenencia aplica sobre los interlocutores principales, uno como víctima y el otro como victimario, ambos guardan esa categoría y reconocimiento por parte de la institucionalidad del estado y de la sociedad civil en general.

En *Seiamake*, del departamento de La Guajira, en el video aparecen personas miembros de la población indígena que han sido víctimas del desplazamiento y el conflicto pero que asumen una actitud de resiliencia frente a la situación actual.

En *Retrato de un sentipensante*, del departamento del Magdalena, los participantes comparten conocimientos sobre la vida y obra del protagonista, sus aportes son realizados en forma positiva, contribuyen a resaltar las actuaciones y el legado del actor social Alfredo Correa De Andreis, de quien se busca reivindicar su trabajo por las comunidades vulnerables y los aportes al estudio y comprensión del conflicto social y político de Colombia.

En *Tejedoras de paz*, del departamento de Sucre, el Estado que aparece como el ente que aporta los recursos para la construcción del parque y el centro de atención de víctimas que se encuentran gestionando.

Los participantes en un evento comunicativo comparten representaciones sociales, como determinados conocimientos, actitudes o formas de ver la realidad. El conocimiento mutuo de un grupo que interactúa, es fundamental para propósitos conjuntos, reafirmar expresiones de identidad y en general, desarrollar proyectos para el futuro. Las diferencias marcadas sobre diversas representaciones sociales, impiden procesos de grupos sociales que necesitan trabajar en comunidad.

Ideología. En cada una de las categorías mencionadas se puede observar la existencia de un discurso subyacente, que condiciona su funcionalidad dependiendo de ciertos intereses, valores, intenciones u objetivos. Ese conjunto de variables se activa como discurso o se mantiene anestesiado, dando forma a los contextos y características específicas de la interacción comunicativa global. En tal sentido, la descripción del modelo general de contexto puede ser vista como una reproducción discursiva de una ideología determinada (Brower, 2009).

Todos los eventos comunicativos se producen a partir del complejo conjunto de variables contextuales descrito anteriormente, que condicionan y en definitiva controlan el tipo de discursividad producida.

En *Sembrando por la paz*, del departamento del Atlántico, el grupo social (las víctimas), construyen un discurso de exigibilidad de derechos, de respeto a la vida y transmisión de saberes sobre la tierra.

En *Los hijos de Manexka*, del departamento de Bolívar, la ideología representada muestra a los indígenas como sujetos del derecho al territorio, a la seguridad alimentaria y la expresión de su cultura.

En *Héroes del Futuro*, del departamento del Cesar, el grupo social subyacente que son los menores de edad, está condicionado a la construcción de un discurso desde el protagonista (excombatiente), quien representa el rol que muchos desmovilizados asumen en la sociedad, y es la construcción de un nuevo proyecto de vida, a partir del resarcimiento de hechos negativos asociados al conflicto armado, al perdón de las víctimas, a la entrega de una nueva oportunidad por parte de la sociedad, y exponer una voluntad de cambio. Se recalca en la no repetición de su experiencia personal.

En *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, se representan a través de los seres humanos que perecieron en los hechos violentos que señala la comunidad (los muertos), quienes están ausentes, pero hacen parte de las dinámicas sociales e institucionales que los sobrevivientes gestionan desde el presente.

En *Seiamake*, del departamento de La Guajira, la ideología representada muestra a los indígenas como sujetos del derecho a la educación y el desarrollo de su cultura y su idioma dentro del territorio colombiano y amparado por el Estado.

En *Retrato de un sentipensante*, del departamento del Magdalena, a partir de la experiencia de los interlocutores y del conocimiento sobre la vida y obra del protagonista, se observa la construcción de un discurso que busca reivindicar el legado de Alfredo Correa De Andreis. Proponen seguir sus pasos y aplicar su teoría sobre el conflicto armado, para superar las desigualdades sociales, la movilidad social, la garantía de derechos y superación de la confrontación armada en Colombia.

En *Tejedoras de paz*, del departamento de Sucre, los participantes en un evento comunicativo comparten el deseo de honrar la memoria de sus seres queridos perdidos y que no desean que esto siga ocurriendo a los colombianos que habitan en un territorio tan diverso y con riqueza natural.

Se puede observar la existencia de un discurso subyacente que condiciona su funcionalidad dependiendo de ciertos intereses, valores, intenciones u objetivos. Ese conjunto de variables se activa como discurso o se mantiene anestesiado, dando forma a los contextos y características específicas de la interacción comunicativa global.

Variable 4. Memoria Histórica

Para comenzar, es necesario hacer una breve claridad entre historia y memoria. En primer lugar, la historia tiene una pretensión objetivadora y distante con el pasado, que le permite atenuar “la exclusividad de las memorias particulares” (Sánchez G. , 2004). La historia diluye estas memorias particulares, o así lo pretende, en un relato común.

La memoria, por el contrario, tiene un sesgo militante, resalta la pluralidad de relatos. Inscribe, almacena u omite, y, a diferencia de la historia, es la fuerza, la presencia viva del pasado en el presente (Todorov, 1995; Halbwachs, 1995; Sanchez, 2004)

De acuerdo con Maurice Halbwachs (1995), la memoria histórica es una elaboración colectiva de la idea o noción del pasado de una sociedad o un grupo. Se encuentra en un dialogo

interno permanente entre lo que se recuerda individualmente y lo que se selecciona de lo que recuerdan los demás, de acuerdo con unos lineamientos que son compartidos por los miembros del grupo, de manera inconsciente.

La memoria histórica depende de la existencia humana, tiene por soporte un grupo de individuos limitado en el espacio y el tiempo. Cada grupo conserva sus propios recuerdos del pasado, por lo que existen multiplicidad de memorias que conforman un mosaico de diferentes narrativas. En cada uno de estos grupos, el contenido de la memoria histórica son un conjunto de hitos, se distinguen figuras y fechas para crear conciencia de la identidad del colectivo a través del tiempo, para establecer un vínculo con las semejanzas de los tiempos actuales con el pasado.

En síntesis, la memoria histórica es el relato sobre el pasado de un grupo social visto desde adentro, durante un periodo que no supera el de la vida humana. Se construye como un tejido donde cada grupo aporta una cosmovisión en constante actualización sobre el pasado colectivo de un grupo que los contiene y unifica, por ejemplo, el Estado-Nación (Halbwachs, 1995).

Por otro lado, a partir de los planteamientos de Todorov (1995), se entiende que la memoria histórica es la representación individual o colectiva del pasado, construida a partir de la interacción entre la supresión -olvido- y conservación -recuerdo- de determinados rasgos de sucesos del pasado; ya que, siendo la memoria una elaboración humana y al mismo tiempo siendo imposible para el ser humano recordar todos los detalles, en la memoria se conservan solo algunos, mientras que otros son inmediata o progresivamente marginados y olvidados (Todorov, Los abusos de la memoria, 1995).

Para Todorov (1995), no se considera “memoria” cuando la selección de elementos que deben ser conservados se realiza por instituciones “superiores” o el poder central, es decir,

cuando por medios legales o tradicionales se les niega a las víctimas de un suceso negativo contar su versión, y se prioriza la de los victimarios.

En las palabras del autor:

> Ninguna institución superior, dentro del Estado, debería poder decir: usted no tiene derecho a buscar por sí mismo la verdad de los hechos, aquellos que no acepten la versión oficial de pasado serán castigados. Es algo sustancial a la propia definición de la vida en democracia: los individuos y los grupos tienen el derecho de saber, y por tanto de conocer y dar a conocer su propia historia no corresponde al poder central prohibírselo o permitírselo (Todorov, 1995, pág. 14)

Los regímenes totalitarios tratan de controlar la memoria por considerarla un repositorio de conocimiento e información de carácter subalterno o de resistencia al poder dominante; por lo que buscan la supresión de la memoria como estrategia para derrumbar las bases de la identidad y controlar el discurso de dominación sobre una población desarraigada.

En los casos de rememoración de hechos problemáticos del pasado reciente, la memoria permite retomar los recuerdos conflictivos y clarificarlos a partir del relato de los agentes involucrados. En ese sentido, nada debe impedir la recuperación de la memoria, porque cuando los sucesos son de naturaleza excepcional o trágica, los sujetos o comunidades tienen el derecho y el deber de acordarse, de dar su testimonio. De la misma forma, los sujetos o comunidades tienen el derecho a olvidar, por la crueldad inherente en someter a alguien a que recuerde permanentemente hechos traumáticos de su pasado (Todorov, 1995).

Sin embargo, no todos los recuerdos son igualmente admirables. Entra en juego lo que el individuo considere “bueno” o “malo”. Siguiendo esos criterios ambiguos, las personas o los

grupos pueden aferrarse a un recuerdo y mantener resentimiento o animadversión, o bien pueden usar los sucesos para analizar el pasado y usarlas para dejar lecciones para el presente y el futuro.

En uno u otro caso Todorov plantea que la memoria puede usarse de forma “literal” o de forma “ejemplar”. La memoria “literal” es la recuperación de un segmento doloroso del pasado individual o del grupo de pertenencia, que es preservado en su literalidad, permaneciendo intransitivo, inmodificable. Este tipo de memoria extiende el trauma inicial a todos los instantes de la existencia (Todorov, 1995).

La memoria “ejemplar” se basa en el mismo acontecimiento singular, pero lo usa como un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes, de tal forma que el suceso se constituya en un ejemplo, una lección. Analizada a fondo, la memoria literal es potencialmente peligrosa, pues mantiene vigentes los conflictos; mientras que la memoria ejemplar es liberadora, ya que permite el cierre de ciclos, la superación de conflictos de antaño y la búsqueda de la justicia (Todorov, 1995).

En América Latina, el tema de la memoria histórica irrumpió con el ocaso de las dictaduras del Cono Sur, y se extendió luego a las sociedades posbélicas centroamericanas que generaron diferentes estrategias de duelo, de olvido y de reconciliación, o de simple reconocimiento de la verdad de lo que pasó (Sánchez G. , 2004).

La memoria histórica en Colombia se compone de las representaciones que nos hacemos de nuestro conflicto y frente a nosotros mismos como nación. Asimismo, alude a la pluralidad de relatos, trayectorias y proyectos que se tejen en relaciones específicas de poder que afirman, suprimen o subordinan a determinados actores. En tercer lugar, se refiere a los símbolos, a las iconografías, a los monumentos, a los mausoleos, a los escritos, a los “lugares de memoria” que pretenden perpetuar la presencia, o la vida de personas, hechos, colectividades (Sánchez G. , 2004).

En Colombia la memoria se encuentra bajo amenaza constante de suprimirla, suplantarla, profanarla o desfigurarla. Pero contra tales intentos se han desencadenado también múltiples exigencias de reparación: jurídicas, simbólicas, políticas e incluso financieras a las víctimas (Sánchez G. , 2004).

Todorov advierte sobre la importancia de conservar viva la memoria del pasado:

> […] no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas. El racismo, la xenofobia, la exclusión que sufren los otros hoy en día no son iguales que hace cincuenta, cien o doscientos años; precisamente, en nombre de ese pasado no debemos actuar en menor medida sobre el presente (Todorov, 1995, pág. 37).

En Colombia la memoria sobre el conflicto interno reciente se conserva en diferentes instituciones y medios de comunicación, siguiendo lineamientos jurídicos. Pero la elaboración de la memoria histórica es imposible en el contexto de recrudecimiento de los hechos violentos relacionados con el conflicto.

Resultados, Análisis y Discusión Variable 4: Memoria Histórica

Si la memoria se advierte como la constitución gigantesca del almacenamiento material de aquello que nos resulta imposible acordarnos y que podríamos necesitar recordar (Nora, 2009), la memoria histórica se refiere al relato que confiere sentido general a un periodo, el cual encuentra su fundamento en huellas y vehículos de reconocimiento del pasado, y las cuales son el producto de estrategias de dotación de sentido (Antequera G., 2011).

La memoria es algo que puede transmitirse entre grupos o actores y que contiene interpretaciones diversas sobre hechos del pasado, cuya contraparte es el olvido.

La variable Memoria Histórica se operacionaliza tomando como referencia las categorías de memoria literal y memoria ejemplar propuestas por Todorov (2000), a partir de la presencia o

ausencia de los principios de verdad, justicia, reparación integral, garantías de no repetición y de no revictimización, preceptuados por la Ley, los cuales se convierten en indicadores de las categorías de literalidad y ejemplaridad.

En este caso, dichos indicadores se identifican y describen con base en la existencia y el conocimiento previo sobre sentencias judiciales, investigaciones académicas y periodísticas, acciones gubernamentales, actos de memoria, entre otros.

Una mirada a la Tabla 8 ayudaría a comprender lo que viene en comento.

Tabla 8

Operacionalización variable Memoria Histórica.

Indicadores	Categorías	Descripción
- Verdad - Justicia - Reparación integral - Garantías de No repetición + Revictimización	Memoria literal	Cúmulo de información almacenada de aquello que nos resulta imposible acordarnos y podríamos necesitar recordar. Memoria a secas, supedita el presente al pasado y no permite avanzar en los procesos de reconstrucción social.
+ Verdad + Justicia + Reparación integral + Garantías de No repetición - Revictimización	Memoria ejemplar	Es información potencialmente liberadora, porque permite mirar al pasado en aras del presente y aprovechar las lecciones de injusticia para no repetirlas. La difusión de la información salva vidas, lo que define a la memoria como información para difundir.

En el mismo sentido, la Tabla 9 presenta los resultados del análisis de la muestra, según los criterios previamente definidos, para inmediatamente proceder con la explicación de tales resultados.

Tabla 9

Resultados Observación Variable 4, Memoria Histórica

Parte 5 **Observación variable 4 - Memoria Histórica**										
Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores define la categoría: 0 - 0,79 = Literal; 0,8 - 1,49 = Literal - Ejemplar; 1,5 y 2 = Ejemplar.										
Departamento / Documental	**Valoración Indicadores**					**Promedio valoración Indicadores por documental**		**Categorías de análisis por individuo**		
	Verdad	Justicia	Reparación	Garantías de no repetición	Garantías de no revictimización			Memoria Literal	Literal - Ejemplar	Memoria Ejemplar
Atlántico / *Sembrando por la paz*	2	1	1	1	2	**1,40**			X	
Bolívar / *Los hijos de Manexka*	1	1	1	1	2	**1,20**			X	
Cesar / *Héroes del Futuro*	2	0	0	0	0	**0,40**		X		
Córdoba / *El regreso: la vida después de la masacre*	2	2	2	1	1	**1,60**				X
Guajira / *Seiamake*	2	0	2	1	2	**1,40**			X	
Magdalena / *El retrato de un sentipensante*	2	0	2	1	2	**1,40**			X	
Sucre / *Tejedoras de paz*	0	1	1	1	1	**0,80**			X	
Promedio valoración de indicadores por muestra	**1,57**	**0,71**	**1,29**	**0,86**	**1,43**	**Promedio valoración de la muestra**	**1,17**		X	

Categorías de análisis por indicador de la muestra	Memoria Literal					
	Literal - Ejemplar		X	X	X	X
	Memoria Ejemplar	X				

Como lo muestran los resultados, el grueso de la muestra se mueve en el rango definido como memoria literal – ejemplar, a excepción del documental *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, que está mucho más cercano a la idea de memoria ejemplar definida previamente, mientras que el documental *Héroes del Futuro*, del departamento del César, está por debajo de la media, siendo un producto de memoria netamente literal.

Se parte de la base de que todo producto audiovisual es un objeto de memoria en sí mismo, porque permite, como ningún otro producto, captar y almacenar fragmentos de la realidad.

Desde esa perspectiva, la realización de documentos fílmicos sobre aspectos asociados al conflicto armado se convierte en una urgencia, en aras de constituir un gran archivo histórico con productos audiovisuales que funcionen como fuentes de información, que estén a la mano para toda aquella persona interesada en estudiar y comprender lo acontecido en medio de la guerra.

Para el caso que se estudia en este trabajo, la muestra se mueve en marco de la memoria literal porque, allende a que se trate de un objeto de memoria en sí mismo, no da cuenta de un ejercicio sanador y resiliente, que conlleve el mejoramiento de las condiciones sociales, políticas, económicas, culturales, ambientales, etc., de los sujetos protagonistas de cada uno de los

documentales de la muestra, para un goce efectivo de derechos y la certeza de que jamás tendrán que padecer las angustias del pasado.

Por el contrario, como sucede en muchas ocasiones, se corre el riesgo de caer en la sobre exposición de las víctimas, quiénes en su afán por lograr que se les garantices ciertas mediadas de reparación pueden terminar siendo conducidas a escenario de revictimización y de *porno miseria*.

En la muestra también hay evidencias de una construcción de memoria ejemplar en la medida en que la misma confección de la obra audiovisual invita al reconocimiento de los hechos victimizantes por parte de la ciudadanía que tenga acceso a la muestra, quienes también podrán apreciar las historias de vida de las víctimas, en las voces de quienes padecieron los estragos de la guerra, quienes encuentran en la producción audiovisual la posibilidad de contar su verdad en torno a los hechos de los que fueron víctimas.

La construcción del texto audiovisual establece una relación de respeto a la dignidad humana y entra en concordancia con el marco normativo (Ley 975 de 2005 y Ley 1440 de 2011), que establece mecanismos no judiciales para la reconstrucción de la verdad y preservación de la memoria histórica de las víctimas, sin poner en riesgo a las víctimas, testigos o representar un riesgo a la seguridad de la comunidad en donde se desarrolló el documental.

En el caso concreto de *El regreso: la vida después de la masacre*, del departamento de Córdoba, se presenta el cumplimiento de lo postulado en el artículo 8 de la Ley 975 de 2005, donde se indica que “La satisfacción o compensación moral consiste en realizar las acciones tendientes a restablecer la dignidad de la víctima y difundir la verdad de lo sucedido”, hecho que se puede apreciar con los testimonios Uber Banquez, ex comandante de una de las estructuras paramilitares de la región, quien expone el contexto de su participación en los hechos victimizantes y contribuye construir la verdad sobre lo sucedido.

En el mismo sentido, en el artículo 44 de la Ley 975 de 2005, en donde se contemplan los actos de reparación, se establece que se debe hacer por parte del victimario, “El reconocimiento público de haber causado daños a las víctimas, la declaración pública de arrepentimiento, la solicitud de perdón dirigida a las víctimas y la promesa de no repetir tales conductas punibles”. Esta disposición normativa se puede apreciar en la escena cumbre del relato, minuto (22:43), en donde el victimario manifiesta su reconocimiento y arrepentimiento en los hechos de violencia que causaron daño a las víctimas de la masacre de El Salado, y le pide perdón a Olivia Medina, la víctima que asiste en representación de muchas otras víctimas anónimas.

Conclusiones

En este capítulo se decantan los aspectos más relevantes que han resultado del análisis de cada producto audiovisual estudiado en virtud del contexto arriba planteado y de las categorías de análisis definidas.

En el marco general del problema de investigación, se planteó la necesidad de tomar como objeto de estudio al Canal de Televisión Regional del Caribe colombiano, TELECARIBE, y analizar la temporada 2016 de la serie audiovisual Trópicos, desde la perspectiva de estudio de los aportes de ésta, a la construcción de memoria histórica en la Región Caribe colombiana.

A continuación, la Tabla 10 presenta una relación entre los objetivos de la investigación y el diseño de metodológico desde su operacionalización, para facilitar la comprensión de los resultados en virtud del cumplimiento del objetivo central de la investigación.

Tabla 10

Relación de Diseño Metodológico

Relación de diseño metodológico

Objetivo general de investigación: Analizar los aportes a la construcción de memoria histórica desde la serie audiovisual Trópicos, de TELECARIBE, temporada 2016; y su contribución en las narrativas de paz y reconciliación en la Región Caribe colombiana.				
Objetivo específico	**Variable**	**Tipo de variable**	**Pregunta orientadora**	**Postura teórica**
Clasificar los documentales de la serie Trópicos de Telecaribe, de acuerdo con la teoría del audiovisual de no ficción como representación de la realidad.	Modalidades de representación de la realidad.	Policotómica compleja	¿Cómo se está representando la realidad en torno al posconflicto y la construcción de paz en el Caribe colombiano, desde el audiovisual?	Teoría de representación de la realidad (Bill Nichols).
Describir las lógicas discursivas del lenguaje audiovisual, mediante las cuales se construyen narrativas en torno a la construcción de paz en el Caribe colombiano.	Tipos de narrativas	Policotómica compleja	¿Cómo se están construyendo las narrativas en torno al posconflicto en el Caribe colombiano, desde el audiovisual?	Modelo de análisis narratológico del audiovisual (Lauro Zavala)
Describir las características del "contexto" que inciden significativamente en la construcción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano.	Contextos de producción de narrativas	Policotómica compleja	¿Cuáles son las características del contexto que inciden significativamente en la construcción de algunas narrativas en torno al conflicto armado en el Caribe colombiano?	Modelo de análisis de contexto (Teun van Dijk)
Identificar el tipo de memoria histórica presente en las narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano.	Tipo de memoria histórica	Dicotómica compleja	¿Qué tipo de memoria histórica en torno al conflicto armado en la Región Caribe colombiana, se está construyendo desde la serie documental Trópicos de	Esta variable se operacionaliza desde la referencia de memoria literal y memoria ejemplar propuestas por Tzvetan Todorov. Los conceptos generales se

			Telecaribe, temporada 2016?	apoyan desde los puntos de encuentros en las posturas teóricas de Pierre Nora (Los lugares de la memoria) y Maurice Halbwachs (Memoria colectiva)

Modalidades de Representación de la Realidad.

Como resultado de análisis de la primera variable, que corresponde a las Modalidades de representación de la realidad en torno al posconflicto y la construcción de paz en la Región Caribe colombiana, desde el audiovisual; se advierte de una muestra con documentales que recurren a diversos recursos estéticos y narrativos para la construcción del relato, con lo que se concluye que existe una hibridación en cuanto a las formas de representar se refiere, aunque haya casos en donde una modalidad prime por encima de las otras.

Las obras audiovisuales en general, no guardan proximidad sobre las características propias de cada modalidad de representación propuesta por (Nichols, 2001) en su taxonomía. Se orientan los resultados, a resaltar una simbiosis de estilo, estéticas y estructura narrativa en los documentales analizados, advirtiendo que cada obra audiovisual es independiente, en tanto su equipo realizador como los tópicos tratados, protagonistas y sus experiencias con relación al conflicto armado.

Se surte entonces, el entendimiento general que no aplican de forma explícita a las características o atributos de una modalidad de representación específica, pero si, toda la muestra recurre a la mezcla de recursos en la confección de cada obra. En ese sentido, se aplica la conceptualización de (Nichols, 2001), quien define de forma general, que el documental es un

cuerpo mutante que no se sitúa en un territorio fijo, “No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades” (Nichols, 2001, pág. 42). El autor sugiere que, en términos de su construcción práctica, desde donde se abordan las cuestiones que “quedan pendientes del pasado y las que plantea el presente” (pág. XX) existen muchas posibilidades para el tratamiento de esas realidades.

Se propicia entonces, el escenario para nuevas discusiones teóricaa, en tanto que Nichols (2001) propone unas formas de denominación a los estilos y corrientes creativas que tratan audiovisualmente realidades, pero a su vez, reconoce la permanente adaptación a la que están sometidos los creadores, quienes buscan moldear una materia prima mutante, que es la realidad, frente a las limitaciones propias en las lógicas de cada producción audiovisual.

> Surgen estrategias, toman forma de convenciones, entran en juego restricciones; estos factores funcionan con el fin de establecer las características comunes entre textos diferentes, de situarlos dentro de la misma formación discursiva en un momento histórico determinado. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes (Nichols, 2001, pág. 65).

La oportunidad para futuras investigaciones, desde el ámbito de la representación de la realidad, se podría situar en el espectro de decantar posibles nuevas corrientes o estilos de representación, sobre todo, que las sociedades en proceso de superación de conflictos armados y sociales, le han dado a la escritura audiovisual de esos contextos y que se han derivado desde otras perspectivas de las que Nichols hizo su aporte.

Así mismo, se advierte que no hay documentales en la modalidad performativa ni se recurre a sus recursos estéticos o discursivos, para la construcción de los relatos de cada audiovisual de la muestra, pese a que esta forma de representación de la realidad, de acuerdo a

Nichols (2001), permite referirse a temáticas relacionadas con el cuerpo y los usos que lo despojan de las subjetividades frente a lo objetivo.

Se interpretan estas características de abordaje audiovisual, como no tenidas en cuenta en el tratamiento de realidades sobre el conflicto armado, que, desde su entendimiento como un escenario en permanente disputa, las lógicas de violencia validadas en la confrontación de los adversarios, decantan sobre el cuerpo humano, es así que para (Nichols, 2001), la importancia del abordaje audiovisual desde la forma performativa, permite documentar…

> La experiencia y la memoria, la implicación emocional; el contexto o cuestiones como el valor o las creencias, juegan un papel importante en nuestra comprensión de los aspectos del mundo más habitualmente planteados por el documental: el marco institucional –gobiernos e iglesias, familias y matrimonios-, y prácticas sociales específicas –amor y guerra, competición y cooperación- (Nichols, 2001, pág. 200).

La propuesta de Nichols, facilita el tratamiento de esos tópicos en el marco del conflicto armado colombiano, que requieren y exigen un tratamiento que evite la revictimización de quienes sus cuerpos fueron territorios de disputa por su dominio o eliminación.

Narrativas Audiovisuales Sobre la Construcción de Paz en el Caribe Colombiano

En el resultado del análisis de la segunda variable, que busca describir las lógicas discursivas del lenguaje audiovisual en la construcción de narrativas relacionadas con el tema de construcción de paz en el Caribe colombiano se aprecia que, seis de los siete audiovisuales de la muestra, construyen una narración sobre acontecimientos de violencia asociados al conflicto armado colombiano, sus consecuencias sobre la vida de los sobrevivientes y el impacto en la comunidad donde ocurrieron los hechos narrados.

En ellos, a través de la exposición pública de los relatos de las víctimas, se brinda sentido a sus experiencias de vida con relación a su condición de víctimas del conflicto armado, sus interpretaciones sobre el mismo conflicto y la reconstrucción del contexto en que sucedieron los hechos violentos.

A partir del relato de esos acontecimientos particulares, la narrativa en general agrupa elementos de la realidad sobre el conflicto armado, que ayuda a construir una visión del espectador sobre el impacto de la violencia asociada al conflicto armado en la sociedad civil y en especial, sobre las comunidades campesinas e indígenas.

A diferencia del grueso de la muestra, en el documental del departamento del Cesar, *Héroes del Futuro*, el relato se soporta en las intenciones de construcción de paz de un ex-combatiente paramilitar, quien le apuesta a resarcir sus faltas a través de acciones de servicio social en favor de su comunidad y de su contexto inmediato.

En este caso, el audiovisual no se refiere explícitamente a eventos, procesos o consecuencias que emanan de manera directa del conflicto armado colombiano, pero expone pistas y sugiere recursos que dan cuenta del proceso de reincorporación que vive el protagonista; a quien le toca enfrentarse a vicisitudes propias del contexto en el que habita, tales como la pobreza, la desigualdad social, la delincuencia común, la drogadicción, el pandillismo, entre otros flagelos, que son motivos de lucha personal del protagonista, pero también, son parte de los obstáculos que se encuentra en su proceso de formación deportiva a un grupo de niños, con la intención de evitar que ingresen a los círculos de violencia del que hizo parte.

El audiovisual no aporta elementos de verdad o justicia, pero expone arrepentimiento del protagonista, el ex-combatiente de las AUC, Wilmer Gutiérrez, quien manifiesta explícitamente que ejecutó ordenes de superiores y que esas acciones causaron daños a sus víctimas. Por ello, se desprende que su intención de conformar una escuela de futbol en un contexto de vulneración de

derechos a los niños, tiene sus motivos en el tratar de enmendar sus acciones en contra de la sociedad, en su época de combatiente en el marco del conflicto armado.

De otra parte, las narrativas de paz y de guerra dentro de la totalidad de la muestra, permiten que el espectador se acerque de mejor manera a la comprensión de los hechos violentos, de los impactos de tales acontecimientos sobre los proyectos de vida individuales y colectivos de las víctimas y de los proceso de resiliencia y reconstrucción del tejido social, por los que apuestan algunas de ellas, aún en medio de escenarios de impunidad, de revictimización, de violencias estructurales y de abandono estatal; así mismo, también brindan herramientas que posibilitan la comprensión de las las razones de algunos víctimarios, para participar como autores materiales en la comisión de los actos violentos, mostrándoles desde su condición de seres humanos, también afectados por esas acciones.

Contextos de Producción de Narrativas Audiovisuales Sobre la Construcción de Paz en el Caribe Colombiano

Como resultado del análisis a la tercera variable, que busca describir las características del "contexto", que incide significativamente en la construcción de narrativas audiovisuales sobre construcción de paz en el Caribe colombiano, se concluye que en toda la muestra, aparecen escenarios que se interpretan como sitios de dominación y lucha, que guardan cargas simbólicas para el grupo convocado en cada una de las narraciones, desde donde exponen sus experiencias de vida con relación al conflicto armado en el mundo histórico y sus nuevos escenarios de lucha en el tiempo presente.

En estas nuevas realidades, los sujetos aparecen como actores sociales interactivos, que cumplen diferentes tipos de roles según sus circunstancias cotidianas, pero aliados en causas comunes por recuperar y poner a producir la tierra, reconstruir el territorio, la comunidad o sus

vidas mismas, con garantías para el goce efectivo de sus derechos sociales, económicos, culturales y políticos.

De manera particular, se desglosan los aspectos más relevantes de la muestra, mientras en el capítulo *Sembrando por la paz*, del Departamento del Atlántico, la estructura de contenido y confección del relato audiovisual se hace sobre los hechos de violencia en el marco del conflicto armado colombiano, ocurridos en diciembre de 2000, en la vereda Cienaguita, del municipio de Repelón, Atlántico; en la obra *Los hijos de Manexka*, del Departamento de Bolívar, se hace sobre un grupo de familias pertenecientes a la etnia Zenú, previamente forzada a abandonar su territorio ancestral y sus prácticas de vida en un entorno rural, que hoy día intentan reconstruir su formas y modos de vida en un espacio urbano, en una zona periférica de la ciudad de Cartagena.

Ambas construcciones permiten escenarios de producción de un discurso que posibilita a los sobrevivientes de esos hechos de violencia contar sus versiones e interpretaciones sobre tales eventos, a la vez que se pueden identificar como protagonistas del relato a hombres y mujeres que asumen roles interactivos dentro de sus escenarios naturales y cotidianos, que promueven una causa conjunta por recuperar un territorio languidecido por las acciones violentas padecidas.

Por su parte el documental “En *Héroes del Futuro*”, del Departamento del Cesar, dicha estructuración se hace desde la perspectiva e intimidad de un victimario, permitiendo ampliar las posibilidades de comprensión del conflicto armado interno y hacer seguimiento a la efectividad o fracaso de las políticas y estrategias del Estado en materia de reincorporación a excombatientes, facilitando escenarios para reflexiones desde distintas orillas del conflicto y la comprensión de los diversos intereses que han motivado las confrontaciones y los deseos de construcción de paz.

En ella se puede identificar como protagonista del relato a un ciudadano que asume roles interactivos dentro de sus escenarios naturales y sus situaciones cotidianas de vida, que promueve una causa individual por contribuir al deber ser del estado, en propiciar y garantizar escenarios de

realización de los proyectos de vida de la niñez de su entorno inmediato o de las nuevas generaciones en general, en medio de las violencias domésticas y urbanas presentes en el entorno inmediato en donde se germina la vida de un grupo de niños que son instruidos en valores y formación deportiva por el protagonista, un excombatiente de las AUC.

La estructura del contenido y confección del relato audiovisual del documental *El regreso: la vida después de la masacre,* listado en la muestra por el Departamento de Córdoba, también se inserta en esa línea de otorgar voces a los victimarios, teniendo como eje los hechos de violencia ocurridos en febrero del año 2000 en el corregimiento de El Salado, (El Carmen de Bolívar, Bolívar), y las acciones de reconocimiento, de aportes a la verdad, de reparación y de garantías de no repetición para las víctimas de tales hechos victimizantes.

En este caso, dentro de la estructura discursiva se pueden identificar como protagonistas del relato a un grupo de ciudadanos que asumen roles interactivos dentro de sus escenarios naturales y sus situaciones cotidianas de vida, que promueven una causa conjunta por recuperar escenario languidecidos por las acciones de grupos violentos en contra de ellos, y por otro lado de forma representativa, a uno de los líderes de quienes fueron los perpetradores o victimarios, quien manifiesta arrepentimiento público y pide perdón a sus víctimas en aras de aportar a la sanación individual y colectiva de las víctimas, al igual que su voluntad en aportar a la construcción de paz desde su quehacer diario y la construcción de un proyecto de vida desde la inserción a la sociedad civil.

En la obra audiovisual “Seimaké”, del Departamento de La Guajira, la estructura de contenido y confección del relato audiovisual versa en torno al proceso de resiliencia de Rodrigo Barros, miembro de la comunidad Wiwa, sentada en la Sierra Nevada de Santa Marta. Ésta facilita a las comunidades indígenas de esta zona del país poder contar sus interpretaciones, vivencias y sus verdades con relación al conflicto armado colombiano.

En este capítulo, se expone el tema del desplazamiento forzado, la violación al DIH por parte de los actores armado y la ineficiencia institucional con relación a las respuestas efectivas desde la institucionalidad en materia atención a las víctimas, la garantía de sus derechos sociales, económicos, políticos y culturales. El relato busca exponer una historia de resistencia frente a la violencia asociada al conflicto armado y la exclusión estatal a la que han sido sometidos las comunidades indígenas de esta zona del país.

En el documental "El retrato de un Sentipensate", del Departamento del Magdalena, la estructura de contenido y confección del relato audiovisual se hace sobre la vida y obra del docente e investigador Alfredo Correa De Andreis para reconstruir la memoria de un líder que apostó por la solución pacífica de los conflictos, desde una apuesta científica y académica, que quiso brindar herramientas comprobables que dieran respuestas a las causas de la confrontación social y generación de todo tipo de violencias.

Desde esa perspectiva, el documental facilita comprender la génesis y transformación del conflicto armado colombiano, que logró altos picos de degradación y afectó a múltiples sectores de la sociedad civil por más que intentaron estar al margen del mismo, exponiendo la violación al DIH por parte de los actores armado y la ineficiencia institucional en materia de administración de justicia y la falta de garantías a los derechos sociales, económicos, políticos y culturales que deben brindarse a plenitud a todos los habitantes del país.

Finalmente el documental *Tejedoras de paz*, del Departamento de Sucre, por su parte, la estructura de contenido y confección del relato audiovisual versa sobre los hechos de violencia en la región *montemariana* de ese departamento, permitiendo escenarios de producción de un discurso que posibilita a los sobrevivientes familiares de desaparecidos contar sus versiones e interpretaciones sobre tales eventos, al igual que exigir respeto por la dignidad y memoria de sus seres queridos.

Memoria Histórica

Como resultado del análisis de la variable cuatro, que busca identificar qué tipo de memoria histórica está presente en las narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano, se concluye que, aunque es débil la presencia de elementos que describan un proceso de construcción de memoria histórica como mecanismo de reparación y garantías de no repetición, existen trazos de intencionalidades por la construcción de una memoria ejemplarizante, al hacer exposición pública de los relatos de las víctimas, quienes muestran sus verdades en torno a los hechos victimizantes asociados al conflicto armado por los que se vieron afectados; pero ante todo, las consecuencias de tales actos, traducidas en el desarraigo, la profundización de la pobreza económica, la desigualdad social, y la violación sistemática de los derechos humanos de las víctimas, ya sean por los actores armados que persisten en la violencia, o por parte de las instituciones del Estado, que por acción u omisión, profundiza la calamidad social a la que fue sometida la población víctima.

También hay evidencias de un interés por construir memoria ejemplarizante, en la medida en que se le otorga voz a algunos victimarios, quienes aparecen expresamente pidiendo perdón a las víctimas por su participación en los actos de afectación individual o colectiva, y mostrándose prestos a resarcir sus faltas, procurando ser personas con acciones positivas para la sociedad y creando oportunidades, para que otras personas sorteen de mejor manera las trampas de la pobreza y les sea más fácil evitar caer en los círculos de violencia de los que ellos hicieron parte.

Sin embargo, son más las razones y evidencias que permiten ubicar la muestra dentro de lo que en este trabajo se ha llamado memoria literal, entendida como el cúmulo de información que no aporta a la verdad, justicia, reparación y -sobre todo- garantías de no repetición, sino que atenta contra estos principios necesarios para lograr una paz estable y duradera (Todorov, Los abusos de la memoria, 1995).

Las acciones de memoria literal, generan la falsa sensación de estar aportando a la construcción de memoria ejemplarizante, pero no son más que acciones vacías, carentes de sentido, que sólo sirven para saturar de información a la sociedad en su conjunto, como una especie de anestesia colectiva que no permite generar ningún tipo de empatía con los sujetos sociales directamente involucrados, quienes generalmente siguen expuestos a escenarios de revictimización.

Salvo algunas excepciones, en general no se aprecian elementos de verdad en torno a los hechos victimizantes, sus autores intelectuales o motivaciones, pese a la existencia de verdades judiciales, históricas y/o periodísticas al respecto, de tal manera que los productos audiovisuales sirvan como cajas de resonancia para que la sociedad, se mantenga alerta sobre ciertas prácticas socio políticas y económicas, de algunos sectores de la sociedad que actúan en detrimento de otros sectores sociales históricamente empobrecidos y marginalizados.

En el mismo sentido, las víctimas siguen expuestas a escenarios de revictimización, no solo por las violencias estructurales ejercidas por el Estado colombiano, que tampoco les brinda garantías de no repetición, sino que la sobre exposición en sus roles de víctimas también puede derivar en la compasión, con lo que se les reduciría en sus interacciones como individuos o colectivos resilientes, con agencia para participar de manera efectiva en la toma de decisiones, en el diseño e implementación de políticas públicas en función de sus propios intereses como sujetos de derechos.

Como institución del Estado, además de surtir su propósito de garantizar el acceso a la información como un derecho fundamental y ofrecer la televisión como un servicio público en esta zona del país, está obligada a “fortalecer la unidad de la Nación y asegurar a sus integrantes

la vida, la convivencia, el trabajo, la justicia, la igualdad, el conocimiento, la libertad y la paz", tal y como aparece consignado en el Preámbulo de la Carta Constitucional (1991).

Para Nora (2009, pág. 26) "Lo que llamamos memoria es en realidad la constitución gigantesca y vertiginosa del almacenamiento material de aquello que nos resulta imposible acordarnos, repertorio insondable de aquello que podríamos necesitar recordar", con lo que inmediatamente se pone en discusión, ¿qué es aquello que podríamos necesitar recordar?, ¿quiénes lo deciden? y ¿cuáles serían sus razones para hacerlo?

Por su parte Todorov (2000) denuncia la amenaza que la tiranía representa para la memoria, al igual que el exceso de información bajo el rótulo de democracia. Según él, la tiranía atenta contra cualquier vestigio de memoria con el fin de ocultar la verdad mientras que los excesos de información, tienden a la trivialización de lo realmente importante. Así, memoria es igual a selección de información y no a la capacidad de almacenamiento de información sin ningún tipo de filtros, donde se diluyen las posibilidades de una memoria con repercusiones positivas a largo plazo.

Para Todorov (2000), la difusión de la información salva vidas; por ello, la memoria también se define como información para difundir. No obstante, Todorov (2000) insiste en la existencia de dos tipos de memoria: *literal y ejemplarizante,* donde la primera, llamada memoria a secas, supedita el presente al pasado y no permite avanzar en los procesos de reconstrucción social; la segunda, por su parte, es potencialmente liberadora.

Esta última permite mirar al pasado en aras del presente y aprovechar las lecciones de injusticia para no repetirlas. Para el caso de Colombia, es la memoria un instrumento de verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición, en el proceso de consolidación de una paz estable y duradera, de acuerdo con los principios universales y con la norma creada para superar el conflicto armado interno.

Desde esa óptica, son varias las experiencias de construcción de memoria realizadas en el país y en el Caribe colombiano, muchas de ellas consideradas como importantes, exitosas, valiosas y bien elaboradas, incluso desde el audiovisual.

A Modo de Cierre

Un análisis de contenidos audiovisuales orientados a la construcción de Memoria Histórica para el favorecimiento de una paz estable y duradera, con garantías de no repetición, va más allá de la identificación, descripción y valoración de aspectos técnicos, formales o artísticos, propios de la realización audiovisual.

En relación con la muestra, en ella se aprecia un uso coherente de herramientas y técnicas, discursivas y visuales, propias de la realización audiovisual, las cuales confluyen armónicamente en productos audiovisuales de calidad estética y de contenidos. En el mismo sentido, se aprecia la voluntad de TELECARIBE por aportar a la construcción de una paz estable y duradera en la región, bajo el principio rector de mostrar la región desde sus habitantes y se evidencia la motivación y el interés de los realizadores de la región por ser partícipes de este momento de la historia nacional.

En lo que respecta a la construcción de Memoria Histórica, la misma requiere la participación activa de las víctimas, con ellas como protagonistas, dando cuenta de sus capacidades y posibilidades de agencias para incidir y tomar decisiones en torno a lo que se quiere conservar como memoria.

Dado que el análisis se hizo sobre los productos en pantalla, el mismo no posibilita determinar esa participación y se requeriría de un conocimiento en detalle del proceso de producción para establecer con claridad los términos y límites de la misma. No obstante, la reflexión en torno a cómo se muestran las víctimas en pantalla sí permite señalar que se les muestra en sus cotidianidades, como agentes de sus destinos y preocupados por seguir sus vidas

sin las perturbaciones del pasado, pero sin que ello signifique un olvido de la historia. Al respecto también es importante señalar que no se les muestra desde la conmiseración con que frecuentemente se les presenta, con lo que se cae en la revictimización a partir de la condescendencia.

El problema de fondo es que parece haber una apuesta por mostrar a las víctimas como las principales protagonistas de sus presentes y futuros, pero restando interés social a los hechos víctimizantes y sin prestar mayor atención sobre los autores materiales e intelectuales y sus motivaciones; así como tampoco a la poca capacidad de agencia de las víctimas para lograr la reparación integral a su condición de personas y de ciudadanos, con lo que también se soslaya la responsabilidad estatal y de la sociedad civil en su conjunto.

La construcción de memoria ejemplar de la que habla Todorov (1995) requiere de filtros e intencionalidades, a fin de que la misma permita realmente la construcción de una paz estable y duradera, con garantías de no repetición. La discusión, entonces, pasa por determinar cuáles y quiénes serían los filtros, pero también el para qué de lo que quiere preservar como memoria. En tal sentido, las víctimas y la sociedad civil en su conjunto han de ser quienes presidan esa gran asamblea.

Bibliografía

Antequera G., J. D. (2011). *Memoria histórica como relato emblemático Consideraciones en medio de la emergencia de políticas de memoria en Colombia.*

Arbeláez, Ó. D. (2018). *La representación documental de iniciativas y procesos de memoria histórica en Colombia.* Bogotá D.C: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Arias, F. G. (2012). *El proyecto de investigación.* Caracas: Episteme.

Arranz, N. M. (2015). Ficción y no ficción en la cultura audiovisual digital. *Telos*. Obtenido de https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero099/ficcion-y-no-ficcion-en-la-cultura-audiovisual-digital/

Bayuelo, Y. (02 de Diciembre de 1992). La producción llegó a Telecaribe. *El Tiempo*, pág. 8.

Becerra, M. J. (Julio-Diciembre de 2014). Historia y memoria: una discusión historiográfica. *Pensar historias*(5), 59-71.

Benavides, J. (2012). *Historia de la televisión en Colombia y su función pública: 1953-1958.* Bogotá, D.C.: Universidad Nacional de Colombia.

Borau, J. L. (2003). La imagen cinematográfica. *Revista de la Fundación Juan March*, 31-35.

Bosemberg, L. E. (2015). Militares colombianos en la Alemania nazi, 1934-1937. *Memoria y Sociedad, 19*(38), 44-58. doi:http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mys19-38.mcan

Brisset, D. E. (2011). *Análisis fílmico y audiovisual.* Editorial UOC.

Cabezas, D. (2015). *¿Amnesia o desidia? la imposibilidad práctica del documental de conflcicto armado en Colombia.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Cabezas, D. A. (2015). *¿Amnesia, o desidia? La imposibilidad práctica del documental de conflicto armado en Colombia.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Campos, Y. (21 de Noviembre de 2003). *www.proimagenescolombia.com*. Obtenido de www.proimagenescolombia.com

Caso Manuel Cepeda Vargas Vs Colombia, 12.531 (Corte Interamericana de Derechos Humanos - CIDH 26 de Mayo de 2010).

Cazau, P. (2006). *Introducción a la investigación en ciencias sociales.* Buenos Aires. Obtenido de https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/37844523/cazau_-_metodologia.pdf?1433610979=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DMODULO_404_REDPSICOLOGIA_ONLINE_WWW.GALE.pdf&Expires=1593412404&Signature=Vz4eE7niojgF6UqB9TRuDrUKeYMgrNIY9bgsGzd1orIl6Vem

Cobo Durán, S. (2015). *Modelo de análisis de estructuras narrativas en el cine de no-ficción: un análisis filmográfico del realizador Ross Mcelwee (tesis doctoral).* Sevilla: Universidad de Sevilla.

Cruz, M. A. (2013). Los Medios Masivos de Comunicación y su papel en la construcción y deconstrucción de identidades: apuntes críticos para una reflexión inconclusa. *Bibliotecas. Anales de Investigación*(8), 189-199.

Daniels, A., & Múnera, A. (2010). *Los Montes de María: región, conflicto armado y desarrollo productivo.* Cartagena: Universidad de Cartagena.

Deustua, J. (2004). La fotografía como memoria del horror. En R. Belay, J. Bracamonte, C. I. Degregori, & J. J. Vacher, *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea (Vol. 19)* (págs. 329-336). Lima: Institut français d'études andines.

Díaz R., Á. (1999). *Aproximación al texto escrito.* Medellín: Caminos - Editorial Universidad de Antioquia.

Díaz, L. (2011). *Desaparición forzada en Colombia : medios de comunicación y memoria. Maestría en Derechos Humanos y Democracia.* México D.F.: FLACSO México.

Obtenido de https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/3343/1/TFLACSO-03-2011LFDM.pdf

Eco, U. (1987). El lector modelo. Lector in fabula. Barcelona: Lumen.

Fernandez, D. (s.f). Construcción social y construcción mediática de la realidad. *Rivista elettronica della Società Italiana di Filosofia Politica*. Obtenido de http://www.sifp.it/articoli-libri-e-interviste-articles-books-and-interviews/a_copy_of_guerra-e-politica.-dal-vietnam-a-iraqi-freedom

Foucault, M. (2003). *Hay que defender la sociedad.* Madrid: Akal.

Franco, V. (2009). *Orden contrainsurgente y dominación.* Bogotá D.C: Siglo del Hombre Editores - Instituto Popular de Capacitación.

Galeano, M. E. (2004). *Estrategias de investigación social cualitativa.* Medellín: La Carreta editores. Obtenido de https://docer.com.ar/doc/xnnnxe

García Ramírez, D. (2011). Reproducción y reconfiguración de las identidades y los imaginarios regionales a través de la televisión en Colombia. *Cuestiones Universiarias,* 77-91.

García Ramírez, D. (2013). Breve historia de la televisión regional en Colombia. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, 9*(16).

García, D. H. (2011). *El Caribe colombiano a través de su televisión regional: agenda informativa y realidad regional en Telecaribe.* Santa Marta: Universidad Sergio Arboleda.

García, D., & Herrera, L. (2011). *El Caribe colombiano a través de su televisión regional: agenda informativa y realidad regional en Telecaribe.* Santa Marta: Universidad Sergio Arboleda. Obtenido de https://repository.usergioarboleda.edu.co/bitstream/handle/11232/46/caribe-colombiano-a-traves-de-su-television-soporte.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Gerylee Polanco & Camilo Aguilera. (2011). *Luchas de representación: prácticas, procesos y sentidos audiovisuales en el sur-occidente colombiano.* Santiago de Cali, Colombia: Universidad del Valle.

Gómez-Restrepo, C. (2003). El posconflicto en Colombia: desafío para la psiquiatría. . *Revista colombiana de psiquiatría*, 130 - 132.

Grupo de Memoria Histórica. (2013). *Basta Ya Colombia: Memorias de guerra y dignidad.* Bogotá: Imprenta nacional.

Halbwachs, M. (enero - marzo de 1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *REIS Revista Española de Investigaciones*(69), 209-219. doi:10.2307/40183784

Halbwachs, M. (2006). *La memoria colectiva.* Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Hartog, F. (2009). Historia, memoria y crisis del tiempo. ¿Qué papel juega el historiador? *Historia y Grafía*(33), 115-131.

Hernández S., R., Fernández C., C., & Baptista L., M. d. (2014). *Metodología de la investigación.* México D. F.: McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.

Higuita, A. M., & López, N. (2011). *MEMORIA E IMAGEN:CINE DOCUMENTAL EN COLOMBIA, 1960 –1993.* Medellín: Universidad de Antioquia. Obtenido de http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/11455/6/HiguitaAna_2011_MemoriaImagenCine.pdf

Iriarte, P., & Miranda, W. (2011). *Usos del audiovisual en el caribe colombiano.* Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano. Obtenido de https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwikooWOu6PqAhUMc98KHdCzDRoQFjAAegQIARAB&url=http%3A

%2F%2Focaribe.org%2Fcargar_imagen.php%3Fid%3D124%26tipo%3D14%26thumbnail%3DFALSE&usg=AOvVaw1OAKUHkBDpvv6Ci99jfAdf

Jiménez Marin, G. &. (2012). LA INTERTEXTUALIDAD EN TELEVISIÓN: CINE Y PUBLICIDAD. *Razón & Palabra*, 6.

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine* (Vol. 3). Ediciones Akal.

Machado, A., & Meertens, D. (2010). *La tierra en disputa, Memorias de despojo y Resistencia Campesina en la Costa Caribe 1960 – 2010.* Bogotá: Taurus.

Martínez-Rodrigo, S. (2005). Lenguaje audiovisual y manipulación. *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*(25), 211-220.

Meneses, G. (2007). *NTIC, Interacción y Aprendizaje en la Universidad.* Universitat Rovira I Virgili.

Minguez, N. (2015). Ficción y No Ficción en la cultura audiovisual digital. *TELOS (Revista de pensamiento, sociedad y tecnología)*, 2.

Morales, G. A. (2012). *KANKUAMA TV Y SU CONTRIBUCIÓN A LA RECONSTITUCIÓN.* Barranquilla, Atlántico: Universidad del Norte.

Múnera, A. (2008). *El Fracaso de la nación: región, clase y raza en el Caribe colombiano (1717-1821).* Bogotá: Planeta.

Nichols, B. (2001). *Representación de la realidad.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Nora, P. (2009). *Les lieux de mémoire.* Santiago de Chile: Trilce.

Observatorio del Caribe colombiano. (15 de marzo de 2008). *www.ocaribe.org*. Obtenido de www.ocaribe.org

Pécaut, D. (2004). Memoria imposible, historia imposible, olvido imposible. En R. Belay, J. Bracamonte, C. I. Degregori, & J. J. Vacher, *Memorias en conflicto* (págs. 87-103). Lima: Institut français d'études andines.

Porras M., E. (2014). La odisea de la Historia en tiempos de memoria: entre los cantos de sirenas y el manto de Penélope. *Historia y MEMORIA (9)*, 21-56.

Pulecio M., E. (2008). *El Cine: Análisis y Estética.* República de Colombia: Ministerio de Cultura.

Ramírez, L. (2001). El gobierno de Rojas y la inauguración de la televisión: imagen política, educación popular y divulgación cultural. *Historia Crítica*(22), 131-151.

Real Academia Española [RAE]. (2019). Audiovisual. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. ed.). Recuperado el 19 de diciembre de 2019, de <https://dle.rae.es>

Ribadeneira S., C. (2001). *El racismo en el Ecuador contemporáneo: entre la modernidad y el fundamentalismo étnico: el discurso del otro.* Quito: Fundación de Investigaciones Andino Amazónicas, FIAAM.

Russo, E. A. (1998). *Diccionario de cine.* Paidc"s.

Sánchez, G. (2004). Guerras, memoria e historia. En R. Belay, J. Bracamonte, C. I. Degregori, & J. J. Vacher, *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea (Vol. 19)* (págs. 157-177). Lima: Institut français d'études andines.

Sánchez, G. (2009). *La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra.* Bogotá: Taurus.

Sánchez, J. (2003). Sobre la memoria. El pasado presente en los medios de comunicación. *Norba. Revista de Historia*, 773-786. Obtenido de http://dehesa.unex.es/static/flexpaper/template.html?path=/bitstream/handle/10662/9591/0213-375X_16_773.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=1

Sandoval, L. R. (2013). *Medios, Masas y Audiencias: lecturas sobre teoría social de la comunicación.* Comodoro Rivadivia: Universitaria de la Patagonia -EDUPA.

TELECARIBE. (10 de Mayo de 2016). Obtenido de Telecaribe: www.telecaribe.com.co

Todorov, T. (1995). *Los abusos de la memoria.* Paidos. Obtenido de http://marymountbogota.edu.co/documentos/Todorov-Los-abusos-de-la-memoria.pdf

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria. Traducción de Miguel Salazar.* Buenos Aires: Arléa.

van Dijk, T. (1999). Argumento: El Análisis Crítico del Discurso. *Anthropos*(186), 23-36.

Villanueva Baselga, S. (2015). *Cine y cambio social: análisis y caracterización del vídeo participativo como objeto documental.* Barcelona: Universitat de Barcelona.

Williams, R. (1992). Introducción . En R. Williams, *Historia de la Comunicación* (págs. 20-43). Bosch.

Yeste, E. (2009). Los medios revisitnado el pasado: los límites de la memoria. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*(38), 71-80.

Zavala, L. (2014). *Narratología y Lenguaje Audiovisual.* Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.

Apéndices A. Fichas de Observación Variable 1: Modalidades de representación de la realidad.

Parte 2 **Observación Variable 1** **Modalidades de representación de la realidad**					
Departamento y Título: **Atlántico – *Sembrando por la paz***					
Instrucciones: Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores por categoría define la subcategoría: 0 - 0,7 = baja; 0,8 - 1,4 = media; 1,5 y 2 = alta. En las conclusiones parciales describa y explique los criterios que le permiten hacer dichas valoraciones.					
Categorías	**Indicadores**	**Resultados de observación**			
		Valoración	**Sub categorías**		
			Alta	**Media**	**Baja**
Expositivo	Se dirige al espectador directamente	2		**X**	
	Presencia de voz en off como hilo conductor	0			
	Montaje lineal	2			
	Conexión lógica de causa – efecto	1			
	Presencia de expertos validando o invalidando la información.	0			
	Promedio	**1**			
Observación	Largas tomas de registro y sonido directo	1			**X**
	El realizador aparentemente desaparece frente a situaciones y los actores sociales fingen ignorarlo, interactuando entre ellos.	1			
	Poca presencia de entrevistas.	0			
	El registro audiovisual busca una descripción exhaustiva de lo cotidiano.	0			
	Promedio	**0.5**			
Participativo	El realizador interviene ante cámara de forma explícita, emite comentarios, crea situaciones y permite la acción espontanea de actores sociales.	0			
	El montaje guarda continuidad lógica entre puntos de vistas individuales.	0			
	Promedio	**0**			
Reflexivo	Busca generar en el espectador un estado de conciencia de su propia relación con el texto, y de la relación del texto con aquello que representa.	2		**X**	
	No habla del mundo histórico sino de cómo se representa el mundo histórico.	0			
	Promedio	**1**			
Poético	Busca construir un discurso a partir del abordaje estético de la forma y tratamiento de la imagen y sonido.	0			
	Prioriza en el uso de artefactos técnicos	0			

	No tiene continuidad en el montaje y sacrifica el tiempo y espacio donde ocurren las acciones.	0			
	Promedio	0			
Performativo	Audiovisuales para referirse a temáticas relacionadas con el cuerpo y las lógicas que despojan las subjetividades de lo objetivo.	0			
	Trata temas de valores, creencias, instituciones y prácticas sociales con relación al cuerpo humano.	0			
	Promedio	**0**			

CONCLUSIONES PARCIALES:

Hay presencia de estéticas y recursos narrativos de la ***modalidad expositiva***, al establecer entrevistados que validan la construcción del discurso y llevan el hilo conductor de la historia, mientras que las imágenes, soportan o ilustran la voz de los entrevistados que orientan el relato. También hay presencia de elementos característicos de la ***modalidad de observación***, al existir situaciones con presencia de largas tomas de registro y sonido directo, que intentan hacer una descripción de la cotidianidad de los personajes, ellos a su vez, interactúan entre sí de forma espontánea, ignoran la cámara sin que se note la presencia del realizador.

Igualmente hay presencia de elementos característicos de la ***modalidad reflexiva***, teniendo en cuenta que la construcción del relato le brinda importancia al elemento discursivo, y busca apelar a un estado de conciencia del espectador sobre la situación expuesta de las víctimas y como les cambió la vida después de los sucesos de violencia que padecieron.

En conclusión, en este capítulo de la serie Trópicos, existe una hibridación de modalidades expositiva, observación y reflexiva; se construye el relato a partir de la simbiosis entre la estructura narrativa desde la modalidad expositiva, estéticas visuales y sonoras de la modalidad de observación y la construcción de un discurso que cuestiona las formas como se ha representado el mundo histórico de las víctimas del conflicto armado, elemento característico de la modalidad reflexiva.

Parte 2
Observación Variable 1
Modalidades de representación de la realidad

Departamento y Título: **Bolívar – *Los hijos de Manexka***

Instrucciones: Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores por categoría define la subcategoría: 0 - 0,7 = baja; 0,8 - 1,4 = media; 1,5 y 2 = alta.

En las conclusiones parciales describa y explique los criterios que le permiten hacer dichas valoraciones.

Categorías	**Indicadores**	**Resultados de observación**			
		Valoración	**Sub categorías**		
			Alta	**Media**	**Baja**
Expositivo	Se dirige al espectador directamente	0			
	Presencia de voz en off como hilo conductor	0			
	Montaje lineal	0			
	Conexión lógica de causa – efecto	0			
	Presencia de expertos validando o invalidando la información.	0			
	Promedio	**0**			
Observación	Largas tomas de registro y sonido directo	2	**X**		

	El realizador aparentemente desaparece frente a situaciones y los actores sociales fingen ignorarlo, interactuando entre ellos.	2			
	Poca presencia de entrevistas.	1			
	El registro audiovisual busca una descripción exhaustiva de lo cotidiano.	1			
	Promedio	**1.5**			
Participativo	El realizador interviene ante cámara de forma explícita, emite comentarios, crea situaciones y permite la acción espontanea de actores sociales.	0			
	El montaje guarda continuidad lógica entre puntos de vistas individuales.	0			
	Promedio	**0**			
Reflexivo	Busca generar en el espectador un estado de conciencia de su propia relación con el texto, y de la relación del texto con aquello que representa.	2		**X**	
	No habla del mundo histórico sino de cómo se representa el mundo histórico.	0			
	Promedio	**1**			
Poético	Busca construir un discurso a partir del abordaje estético de la forma y tratamiento de la imagen y sonido.	0			
	Prioriza en el uso de artefactos técnicos	0			
	No tiene continuidad en el montaje y sacrifica el tiempo y espacio donde ocurren las acciones.	0			
	Promedio	0			
Performativo	Audiovisuales para referirse a temáticas relacionadas con el cuerpo y las lógicas que despojan las subjetividades de lo objetivo.	0			
	Trata temas de valores, creencias, instituciones y prácticas sociales con relación al cuerpo humano.	0			
	Promedio	**0**			

CONCLUSIONES PARCIALES:
El documental recurre a largas tomas de registro y sonido directo, los acontecimientos suceden naturalmente frente a la cámara, la narración y la comunicación entre ellos sucede de forma espontánea, no hay entrevistas, el registro audiovisual hace una descripción exhaustiva de la vida en la comunidad, los ambientes, los paisajes, los residentes. El documental muestra el tema del desplazamiento de comunidades indígenas a partir de la convivencia cotidiana y el trabajo colectivo de un grupo de personas en condiciones similares. En ese sentido, no habla del mundo histórico sino de cómo se representa el mundo histórico a partir de las vivencias y puntos de vista de una comunidad particular.

Parte 2
Observación Variable 1
Modalidades de representación de la realidad

Departamento y Título: **Cesar – *Héroes del Futuro***

Instrucciones: Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores por categoría define la subcategoría: 0 - 0,7 = baja; 0,8 - 1,4 = media; 1,5 y 2 = alta.
En las conclusiones parciales describa y explique los criterios que le permiten hacer dichas valoraciones.

Categorías	Indicadores	Resultados de observación			
		Valoración	Sub categorías		
			Alta	Media	Baja
Expositivo	Se dirige al espectador directamente	0			
	Presencia de voz en off como hilo conductor	0			
	Montaje lineal	0			
	Conexión lógica de causa – efecto	0			
	Presencia de expertos validando o invalidando la información.	0			
	Promedio	**0**			
Observación	Largas tomas de registro y sonido directo	2			
	El realizador aparentemente desaparece frente a situaciones y los actores sociales fingen ignorarlo, interactuando entre ellos.	1		**X**	
	Poca presencia de entrevistas.	1			
	El registro audiovisual busca una descripción exhaustiva de lo cotidiano.	1			
	Promedio	**1.25**			
Participativo	El realizador interviene ante cámara de forma explícita, emite comentarios, crea situaciones y permite la acción espontanea de actores sociales.	1			
	El montaje guarda continuidad lógica entre puntos de vistas individuales.	1		**X**	
	Promedio	**1**			
Reflexivo	Busca generar en el espectador un estado de conciencia de su propia relación con el texto, y de la relación del texto con aquello que representa.	0			
	No habla del mundo histórico sino de cómo se representa el mundo histórico.	0			
	Promedio	**0**			
Poético	Busca construir un discurso a partir del abordaje estético de la forma y tratamiento de la imagen y sonido.	0			
	Prioriza en el uso de artefactos técnicos	0			
	No tiene continuidad en el montaje y sacrifica el tiempo y espacio donde ocurren las acciones.	0			
	Promedio	0			
Performativo	Audiovisuales para referirse a temáticas relacionadas con el cuerpo y las lógicas que despojan las subjetividades de lo objetivo.	0			
	Trata temas de valores, creencias, instituciones y prácticas sociales con relación al cuerpo humano.	0			
	Promedio	**0**			

CONCLUSIONES PARCIALES:
Hay presencia de estéticas y recursos narrativos de la modalidad de Observación, al sugerir tomas secuencias que permiten la transformación de planos, a partir de situaciones en pantalla en donde los personajes fingen ignorar la presencia de la cámara, actúan de forma natural entre ellos y sus acciones representan momentos de la cotidianidad.

Se hablan entre ellos, hay presencia de sonido directo y aparentemente los realizadores, desaparecen y no influyen en las acciones y situaciones de los personajes. También hay presencia de elementos de la modalidad participativa, como el uso de fragmentos de entrevistas y la acción espontánea de los actores insitu, si bien esta modalidad se caracteriza por la participación en cámara de los realizadores y su interacción con los actores, en este episodio no hay presencia formal del equipo realizador en pantalla, pero se sugieren voces detrás de cámara que hacen parte del sonido diegético y de las situaciones presentadas. El montaje guarda continuidad lógica entre puntos de vistas individuales.

Parte 2
Observación Variable 1
Modalidades de representación de la realidad

Departamento y Título: **Córdoba – *El regreso: la vida después de la masacre***

Instrucciones: Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores por categoría define la subcategoría: 0 - 0,7 = baja; 0,8 - 1,4 = media; 1,5 y 2 = alta.
En las conclusiones parciales describa y explique los criterios que le permiten hacer dichas valoraciones.

Categorías	**Indicadores**	**Resultados de observación**			
		Valoración	**Sub categorías**		
			Alta	**Media**	**Baja**
Expositivo	Se dirige al espectador directamente	2	**X**		
	Presencia de voz en off como hilo conductor	0			
	Montaje lineal	2			
	Conexión lógica de causa – efecto	2			
	Presencia de expertos validando o invalidando la información.	2			
	Promedio	**1.6**			
Observación	Largas tomas de registro y sonido directo	0			
	El realizador aparentemente desaparece frente a situaciones y los actores sociales fingen ignorarlo, interactuando entre ellos.				
	Poca presencia de entrevistas.	0			
	El registro audiovisual busca una descripción exhaustiva de lo cotidiano.	0			
	Promedio	**0**			
Participativo	El realizador interviene ante cámara de forma explícita, emite comentarios, crea situaciones y permite la acción espontanea de actores sociales.	0			
	El montaje guarda continuidad lógica entre puntos de vistas individuales.	0			
	Promedio	**0**			
Reflexivo	Busca generar en el espectador un estado de conciencia de su propia relación con el texto, y de la relación del texto con aquello que representa.	2	**X**		
	No habla del mundo histórico sino de cómo se representa el mundo histórico.	1			

	Promedio	**1.5**			
Poético	Busca construir un discurso a partir del abordaje estético de la forma y tratamiento de la imagen y sonido.	0			
	Prioriza en el uso de artefactos técnicos	0			
	No tiene continuidad en el montaje y sacrifica el tiempo y espacio donde ocurren las acciones.	0			
	Promedio	**0**			
Performativo	Audiovisuales para referirse a temáticas relacionadas con el cuerpo y las lógicas que despojan las subjetividades de lo objetivo.	0			
	Trata temas de valores, creencias, instituciones y prácticas sociales con relación al cuerpo humano.	0			
	Promedio	**0**			
CONCLUSIONES PARCIALES: En el relato hay alta presencia de recursos que caracterizan la modalidad expositiva, y algunos recursos de la modalidad reflexiva. Se construye un discurso sobre hechos asociados al conflicto armado desde las lógicas de la palabra hablada. En la confección de este episodio, las imágenes cumplen una función de soporte e ilustración de los testimonios expuestos por los actores sociales, quienes tienen una representación desde dos perspectivas. La primera, está conformada por un grupo de ciudadanos que dan cuenta de hechos y acontecimientos del mundo histórico, desde las experiencias y vivencias sobre lo narrado; mientras que el otro grupo social, está conformado por expertos que conocen de esos acontecimientos vividos por el primer grupo, pero lo hacen desde una perspectiva estudiada. El montaje privilegia una continuidad retórica frente a la condición espacio-temporal del relato, se centra en la argumentación de unas ideas y se dirige al espectador de manera directa sobre la argumentación del mundo histórico. En conclusión, se observa una hibridación entre recursos estéticos y narrativos de la modalidad expositiva, con relación a la construcción de un discurso que interpela y busca generar conciencia en el espectador sobre los hechos de violencia expuestos, característica de la modalidad reflexiva.					

Parte 2
Observación Variable 1
Modalidades de representación de la realidad

Departamento y Título: **Magdalena – *El retrato de un sentipensante***

Instrucciones: Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores por categoría define la subcategoría: 0 - 0,7 = baja; 0,8 - 1,4 = media; 1,5 y 2 = alta.
En las conclusiones parciales describa y explique los criterios que le permiten hacer dichas valoraciones.

Categorías	**Indicadores**	**Resultados de observación**			
		Valoración	**Sub categorías**		
			Alta	**Media**	**Baja**
Expositivo	Se dirige al espectador directamente	2	**X**		
	Presencia de voz en off como hilo conductor	2			
	Montaje lineal	2			
	Conexión lógica de causa – efecto	2			
	Presencia de expertos validando o invalidando la información.	2			
	Promedio	**2**			
Observación	Largas tomas de registro y sonido directo	0			

	El realizador aparentemente desaparece frente a situaciones y los actores sociales fingen ignorarlo, interactuando entre ellos.				
	Poca presencia de entrevistas.	0			
	El registro audiovisual busca una descripción exhaustiva de lo cotidiano.	0			
	Promedio	**0**			
Participativo	El realizador interviene ante cámara de forma explícita, emite comentarios, crea situaciones y permite la acción espontanea de actores sociales.	0			
	El montaje guarda continuidad lógica entre puntos de vistas individuales.	0			
	Promedio	**0**			
Reflexivo	Busca generar en el espectador un estado de conciencia de su propia relación con el texto, y de la relación del texto con aquello que representa.	0			
	No habla del mundo histórico sino de cómo se representa el mundo histórico.	0			
	Promedio	**0**			
Poético	Busca construir un discurso a partir del abordaje estético de la forma y tratamiento de la imagen y sonido.	0			
	Prioriza en el uso de artefactos técnicos	0			
	No tiene continuidad en el montaje y sacrifica el tiempo y espacio donde ocurren las acciones.	0			
	Promedio	**0**			
Performativo	Audiovisuales para referirse a temáticas relacionadas con el cuerpo y las lógicas que despojan las subjetividades de lo objetivo.	0			
	Trata temas de valores, creencias, instituciones y prácticas sociales con relación al cuerpo humano.	0			
	Promedio	**0**			

CONCLUSIONES PARCIALES: En el relato hay presencia de recursos que caracterizan la modalidad expositiva, se construye un discurso sobre la vida y obra del sociólogo e investigador Alfredo Correa De Andreis, desde las lógicas de la palabra hablada. En la confección de este episodio, las imágenes cumplen una función de soporte e ilustración de los testimonios expuestos por los actores sociales. El montaje privilegia una continuidad retórica frente a la condición espacio-temporal del relato, se centra en la argumentación de unas ideas y se dirige al espectador de manera directa sobre la argumentación del mundo histórico.

Parte 2
Observación Variable 1
Modalidades de representación de la realidad

Departamento y Título: **La Guajira - *Seiamake***

Instrucciones: Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores por categoría define la subcategoría: 0 - 0,7 = baja; 0,8 - 1,4 = media; 1,5 y 2 = alta.
En las conclusiones parciales describa y explique los criterios que le permiten hacer dichas valoraciones.

Categorías	**Indicadores**	**Resultados de observación**	
		Valoración	**Sub categorías**

			Alta	Media	Baja
Expositivo	Se dirige al espectador directamente	0			
	Presencia de voz en off como hilo conductor	0			
	Montaje lineal	0			
	Conexión lógica de causa – efecto	0			
	Presencia de expertos validando o invalidando la información.	0			
	Promedio	**0**			
Observación	Largas tomas de registro y sonido directo	2	**X**		
	El realizador aparentemente desaparece frente a situaciones y los actores sociales fingen ignorarlo, interactuando entre ellos.	2			
	Poca presencia de entrevistas.	2			
	El registro audiovisual busca una descripción exhaustiva de lo cotidiano.	1			
	Promedio	**1.75**			
Participativo	El realizador interviene ante cámara de forma explícita, emite comentarios, crea situaciones y permite la acción espontanea de actores sociales.	0			
	El montaje guarda continuidad lógica entre puntos de vistas individuales.	0			
	Promedio	**0**			
Reflexivo	Busca generar en el espectador un estado de conciencia de su propia relación con el texto, y de la relación del texto con aquello que representa.	0			
	No habla del mundo histórico sino de cómo se representa el mundo histórico.	0			
	Promedio	**0**			
Poético	Busca construir un discurso a partir del abordaje estético de la forma y tratamiento de la imagen y sonido.	1			**X**
	Prioriza en el uso de artefactos técnicos	1			
	No tiene continuidad en el montaje y sacrifica el tiempo y espacio donde ocurren las acciones.	0			
	Promedio	**0.6**			
Performativo	Audiovisuales para referirse a temáticas relacionadas con el cuerpo y las lógicas que despojan las subjetividades de lo objetivo.	0			
	Trata temas de valores, creencias, instituciones y prácticas sociales con relación al cuerpo humano.	0			
	Promedio	**0**			

CONCLUSIONES PARCIALES: El documental recurre a largas tomas de registro y sonido directo, los acontecimientos suceden naturalmente frente a la cámara, la narración y la comunicación entre ellos es en lengua indígena wiwa, no hay entrevistas, el registro audiovisual hace una descripción exhaustiva de la vida en la comunidad, los ambientes, los paisajes, los residentes. Presenta elementos poéticos puesto que utiliza la lengua nativa para estructurar la narración, plantea una dramatización de los antecedentes de la historia contada. Manejo de la elipsis narrativa en el montaje.

Parte 2
Observación Variable 1
Modalidades de representación de la realidad

Departamento y Título: **Sucre – *Tejedoras de paz***

Instrucciones: Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores por categoría define la subcategoría: 0 - 0,7 = baja; 0,8 - 1,4 = media; 1,5 y 2 = alta.
En las conclusiones parciales describa y explique los criterios que le permiten hacer dichas valoraciones.

Categorías	**Indicadores**	**Resultados de observación**			
		Valoración	**Sub categorías**		
			Alta	**Media**	**Baja**
Expositivo	Se dirige al espectador directamente	2	**X**		
	Presencia de voz en off como hilo conductor	0			
	Montaje lineal	2			
	Conexión lógica de causa – efecto	2			
	Presencia de expertos validando o invalidando la información.	2			
	Promedio	**1.6**			
Observación	Largas tomas de registro y sonido directo	0			
	El realizador aparentemente desaparece frente a situaciones y los actores sociales fingen ignorarlo, interactuando entre ellos.	0			
	Poca presencia de entrevistas.	0			
	El registro audiovisual busca una descripción exhaustiva de lo cotidiano.	0			
	Promedio	**0**			
Participativo	El realizador interviene ante cámara de forma explícita, emite comentarios, crea situaciones y permite la acción espontanea de actores sociales.	0			
	El montaje guarda continuidad lógica entre puntos de vistas individuales.	0			
	Promedio	**0**			
Reflexivo	Busca generar en el espectador un estado de conciencia de su propia relación con el texto, y de la relación del texto con aquello que representa.	2		**X**	
	No habla del mundo histórico sino de cómo se representa el mundo histórico.	0			
	Promedio	**1**			
Poético	Busca construir un discurso a partir del abordaje estético de la forma y tratamiento de la imagen y sonido.	0			
	Prioriza en el uso de artefactos técnicos	0			
	No tiene continuidad en el montaje y sacrifica el tiempo y espacio donde ocurren las acciones.	0			
	Promedio	**0**			
Performativo	Audiovisuales para referirse a temáticas relacionadas con el cuerpo y las lógicas que despojan las subjetividades de lo objetivo.	0			

	Trata temas de valores, creencias, instituciones y prácticas sociales con relación al cuerpo humano.	0			
	Promedio	**0**			

CONCLUSIONES PARCIALES: Este documental se dirige al espectador directamente por medio de entrevistas a los protagonistas de los acontecimientos narrados. Tiene un montaje lineal que establece una conexión lógica de causa – efecto, (conflicto – violencia – victimas – duelo) además aparece un experto en temas de víctimas y conflicto validando la información.
Invita a la reflexión sobre las consecuencias del conflicto armado sobre las familias de las personas desaparecidas en el conflicto, que son una forma diferente de ser víctima que busca un cierre al dolor de no saber el paradero de su ser querido desaparecido.

Apéndice B. Fichas de Observación Variable 2: Construcción de narrativas

Parte 3 **Observación variable 2** **Construcción de narrativas**		
Departamento/Título: Atlántico – *Sembrando por la paz*		
Instrucciones: Responda cada interrogante con base en sus observaciones sobre los elementos sugeridos para el análisis narratológico. Escriba No Aplica donde lo considere pertinente. En las conclusiones parciales sintetice la forma como se articulan todos estos elementos.		
Segmentos estructurales de análisis	**Preguntas orientadoras**	**Respuestas resultados del análisis**
Condiciones de Lectura (Contexto de Interpretación)	a) ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película?	*(El contexto de interpretación de los contenidos audiovisuales, se establece desde el ámbito profesional, a través de la aplicación de un diseño metodológico sobre el análisis de contenidos. Para el desarrollo de este proceso, se establecen unas condiciones de lectura del texto audiovisual, entre ellas, la selección de una muestra, su desgloce y la aplicación de las técnicas de observación de forma individual por cada capítulo).* Para el análisis de cada episodio, se hizo doble revisión u observación, una previa para comprender el contenido del relato y su estructura narrativa; y una posterior para la aplicación y diligenciamiento de la ficha de observación. La observación se hizo en un espacio de trabajo íntimo, a través del uso de artefactos tecnológicos como un equipo de cómputo, con la posibilidad de uso de software para la reproducción de archivos audiovisuales, y un procesador de textos para el diligenciamiento del instrumento de observación.
	b) ¿Qué sugiere el título?	El título sugiere el desarrollo de acciones que esperan resultados concretos en materia de construcción de paz.
Inicio (Prólogo o Introducción)	a) ¿Cuál es la función del inicio?	El inicio cumple la función de presentar personajes principales y plantear el eje estructural sobre el cual se desarrolla la historia, que es la visita y pernoctada de “Segundo García Sabalza”, uno de los sobrevivientes a la masacre de la vereda

		La Cienaguita, en el Municipio de Repelón, Atlántico. El protagonista se enfrenta después de 16 años, al miedo de volver a dormir en su pueblo natal, decide volver a pasar una noche con familiares y amigos en el lugar en donde ocurrieron los hechos violentos a cargo del grupo armado al margen de la ley AUC. En el inicio se utiliza el recurso del metatexto, que busca plantear un contexto y brindar información a manera de antecedente cronológico, sobre hechos del pasado que guardan relación con el tiempo presente de la historia.
	b) ¿Cómo se relaciona con el final?	Se relaciona con el final a través de la conexión estructural entre el planteamiento del relato que expone el deseo del protagonista de volver dormir en su terruño, y la satisfacción manifestada de haberlo logrado, un motivante para continuar labores en la organización social que han conformado para exigir garantías y la materialización de sus derechos como seres humanos y víctimas del conflicto armado. También existe una conexión narrativa entre el inicio y el final por medio de un recital de súplica del protagonista, quien improvisa un verso sobre el deseo de que pare la violencia con su comunidad, en tanto que el cierre del capítulo, hace referencia a seguir suplicando por el respeto por sus derechos sociales, económicos, culturales y políticos, además de la referencia al perdón y la esperanza en un ser supremos (Dios), quien es motivo recurrente a lo largo de la historia.
Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)	a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?	Los encuadres y ángulos de cámara denotan cercanía e intimidad entre el grupo documentado, se busca un seguimiento narrativo de la cotidianidad a través de la variedad de planos, tonos cálidos y fríos, fuera de campo pronunciado. Se usó imágenes de archivo para ilustrar hechos del pasado.
	b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?	La perspectiva de las tomas recurren a mostrar a los personajes en ámbitos de normalidad, no exponen inferioridad o superioridad desde los ángulos de encuadre.
Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)	a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?	El diseño sonoro busca acompañar situaciones concretas, complementan las acciones e interacciones entre los personajes; la banda sonora apela a cuadros emotivos como alegría, tristeza, esperanza etc. Presenta dos grandes variaciones que guardan relación estructural con las imágenes y el momento dramático, la primera se compone de fragmentos de música incidental para referirse a episodios del conflicto armado, y nutrir las cargas simbólicas que se construyen a partir del apoyo de las imágenes, testimonios y diálogos. La segunda variación se compone de fragmentos de música folclórica (gaita), de la Región Caribe colombiana, para referirse a momentos de alegría y satisfacción de los personajes, ilustra momentos esperanzadores y en donde se refleja una expectativa sobre el futuro de la comunidad retratada.
	b) ¿Qué función cumplen los silencios?	Los silencios apoyan momentos de reflexión de los personajes, buscan generar descanso en la trama del audiovisual.

Edición (Relación secuencial entre imágenes)	a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?	El documental tiene un montaje paralelo entre el relato de los hechos victimizantes, perpetrados por el grupo paramilitar AUC el 31 de diciembre del año 2000, en la vereda Cienaguita, Municipio de Repelón, Atlántico; y un viaje simbólico a ese pasado, por parte de Segundo García Sabalza, sobreviviente de esos hechos que lo obligaron a desplazarse y dejar abandonados los predios de propiedad de su familia. En la construcción del relato audiovisual, los realizadores hacen una articulación formal de información contextual, a través de la inserción de gráficos sobre fondos negros, que buscan detener la atención del espectador, sobre situaciones del pasado que guardan relevancia con el presente, y la ubicación espaciotemporal de situaciones representadas por los personajes. También existe una articulación conceptual, desde la ilustración de contenidos a partir del uso de archivos audiovisuales, fotografías y recortes de prensa, para referirse en términos del recurso de flashback a los hechos violentos que son motivos de la construcción del relato.
	b) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?	El relato transcurre de forma lineal, describe una consistencia de tiempo de un día y una noche, que transcurre entre el Barrio Bicentenario de la ciudad de Cartagena de Indias, Bolívar, lugar en donde vive el protagonista; y su travesía hasta los sitios del recuerdo, en dónde hace un compartir con algunos habitantes que han retornado a la vereda Cienaguita (Municipio de Repelón, Atlántico).
Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)	a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?	La construcción de las escenas y secuencias del relato, transcurren en los escenarios naturales de los personajes. Están asociados a una dimensión simbólica que se construye a partir de la develación de objetos, lugares y momentos que evocan recuerdos y sugieren un contexto de los hechos victimizantes, por ejemplo, la presencia de objetos personales abandonados, sugieren el desplazamiento forzado que vivió la comunidad; la presencia de lápidas, simbolizan la efigie a través de la exposición permanente de una cruz por cada habitante sacrificado por el grupo armado ilegal (AUC), que perpetró la masacre en la noche del festejo de despedida de fin de año; en contraste con la demostración a partir de fotografías familiares, de cómo era el transcurso de la vida antes de los sucesos violentos. Esta comparación del antes y la demostración del ahora, contrasta con el abandono estatal, la destrucción física de los lugares sociales de la comunidad, como la escuela, la alberca comunitaria, los sitios de encuentro y reunión, además de las condiciones de pobreza en que se encuentran los sobrevivientes. Se expone un reclamo sobre la destrucción del tejido social en el territorio, y la insistencia de las víctimas por mantener los recuerdos y el deseo de volver a reconstruir la vida comunitaria en el que consideran su terruño.
	b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?	Atuendos y herramientas para labrar la tierra como machetes, palas, etc. También hay elementos que demuestran limitaciones de recursos económicos, como por ejemplo los utensilios de cocina de los campesino retornados, espacio recurrente en el relato alrededor del compartir de comida y

		bebidas.
Narración (Elementos estructurales de la historia)	a) ¿Qué elementos permiten entender la historia?	La estructura narrativa conserva la forma clásica de contar una historia (inicio - desarrollo- final). La forma en que se presenta el relato, conserva una postura lineal que desarrolla la trama de acciones desde un orden lógico (antecedentes-contexto-presente-proyección), y establece un orden cronológico en el foco de la historia, al exponer el relato en la equivalencia de un día y una noche, posibilitando la transformación del personaje principal, en el cambio de rol y escenarios; pasa de ser un habitante de una barrio en la periferia de la ciudad de Cartagena de Indias, a ser un líder social, que apoya procesos de recuperación territorial y reparación a las víctimas del conflicto armado. La construcción del guion es abierto, no busca guardar similitud con la estructura narrativa aplicadas al macrogénero de ficción, no hay presencia de tácticas que busquen producir efectos emocionales en el espectador, como la confección y uso de recursos narrativos con estrategias de seducción, sorpresa, suspenso, tensión, etc.
	b) ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?	Acerca al espectador a los acontecimientos violentos vividos por las víctimas en el mundo histórico, muestra las afectaciones en sus proyectos de vida a partir de esos sucesos, y el estancamiento de la comunidad en general. También acerca a la esperanza de la comunidad por reponerse de la tragedia humana y económica a la que fueron sometidos, demuestra los esfuerzos por organizarse y reconstruir sus vida y su territorio con los pocos recursos que han podido gestionar.
Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)	a) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la película?	Utiliza la fórmula narrativa clásica a través del desarrollo de la historia de un personaje y grupo común en situaciones excepcionales.
	b) ¿Hay elementos visuales o ideológicos del film noir en esta película?	No aplica
Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)	a) ¿Existen relaciones intertextuales explícitas?	No aplica
	b) ¿Existen relaciones intertextuales implícitas?	No aplica
Ideología (Perspectiva del Relato o Visión del Mundo)	a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad?	El relato presenta una visión general sobre el impacto del conflicto armado en la población civil y sus implicaciones sociales, económicas, emocionales y morales que recaen sobre los ciudadanos que ostentan la categoría de víctimas del conflicto armado en Colombia.
	b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?	Desde unas experiencias específicas, enfatiza en la intimidad de un grupo de ciudadanos que intentan reconstruir sus proyectos de vida y de familia, de exigibilidad de derechos y preservar la memoria de la población y de los familiares y amigos caídos en las acciones violentas de los actores armados en el conflicto colombiano.

Final (Última secuencia de la película)	a) ¿Qué sentido tiene el final?	La última escena exhibe un mensaje escrito a mano sobre una ventada con la frase "Dios te bendiga", acompañada del dibujo de una paloma que simboliza la paz, en paralelo al juego de un grupo de niños en una cancha de fútbol de tierra, mientras una niña anota un gol. Se interpreta la ilustración de un contrato simbólico entre el proceso de perdón que han intentado experimentar las víctimas y su deseo de ver crecer en paz a sus descendientes; el cambio de roles y la materialización de la paz desde el pronto relevo generacional.
	b) ¿Cómo se relaciona con el resto?	Se relaciona con la disposición y actitud de vida de las víctimas, quienes a lo largo del relato demuestran querer superar los episodios de violencia a los que fueron sometidos, y buscan generar movilidad social en la comunidad.
Conclusión (del análisis)	a) ¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?	El episodio *Sembrando por la paz* de la serie Trópicos, temporada 2016, plantea un compromiso ético con las víctimas del conflicto armado, al construir relatos sobre los hechos victimizantes que padeció la comunidad de la Vereda Cienaguita, en el Municipio de Repelón, Atlántico, dentro de un marco de respeto a la dignidad humana, como principio de los Derechos Humanos de estos ciudadanos que fueron forzados a sustituir sus proyectos de vida, al destierro y desarraigo de sus costumbres asociadas a las actividades del campo y de apego a la tierra.
	b) Comentario final: Enfatizar algún elemento del análisis, como respuesta informada a la pregunta: ¿Qué me pareció la película?	Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido con creatividad, posibilitando el desarrollo e hibridación de las formas expositivas y reflexiva del documental. Exploraron recursos como gráficos, ilustraciones, fotos familiares, archivos audiovisuales, fotos y registros de prensa, entre otros elementos narrativos que se integraron al relato en tiempo presente, desde donde se construyó el foco de la historia.
CONCLUSIONES PARCIALES: El audiovisual construye una narración sobre acontecimientos de violencia asociada al conflicto armado colombiano, sus consecuencias sobre la vida de los sobrevivientes y el impacto en la comunidad donde ocurrieron los hechos narrados. A través de la exposición pública de los relatos de las víctimas, se brinda un sentido a sus experiencias de vida con relación a su condición de víctimas del conflicto armado, sus interpretaciones sobre el mismo(conflicto), y la reconstrucción del contexto en que sucedieron los hechos violentos. A partir del relato de acontecimientos particulares, la narrativa en general agrupa elementos de la realidad sobre el conflicto armado, que ayuda a construir una visión del espectador sobre el impacto de la violencia asociada al conflicto armado en la sociedad civil colombiana.		

Parte 3 **Observación variable 2** **Construcción de narrativas**		
Departamento/Título: Bolívar – *Los hijos de Manexka*		
Instrucciones: Responda cada interrogante con base en sus observaciones sobre los elementos sugeridos para el análisis narratológico. Escriba No Aplica donde lo considere pertinente. En las conclusiones parciales sintetice la forma como se articulan todos estos elementos.		
Segmentos estructurales de análisis	**Preguntas orientadoras**	**Respuestas resultados del análisis**

Condiciones de Lectura (Contexto de Interpretación)	a) ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película?	*(El contexto de interpretación de los contenidos audiovisuales, se establece desde el ámbito profesional, a través de la aplicación de un diseño metodológico sobre el análisis de contenidos. Para el desarrollo de este proceso, se establecen unas condiciones de lectura del texto audiovisual, entre ellas, la selección de una muestra, su desgloce y la aplicación de las técnicas de observación de forma individual por cada capítulo).* Para el análisis de cada episodio, se hizo doble revisión u observación, una previa para comprender el contenido del relato y su estructura narrativa; y una posterior para la aplicación y diligenciamiento de la ficha de observación. La observación se hizo en un espacio de trabajo íntimo, a través del uso de artefactos tecnológicos como un equipo de cómputo, con la posibilidad de uso de software para la reproducción de archivos audiovisuales, y un procesador de textos para el diligenciamiento del instrumento de observación.
	b) ¿Qué sugiere el título?	El título sugiere procesos y roles de un grupo de protagonistas que guardan relación con escenarios, referentes y contextos históricos.
Inicio (Prólogo o Introducción)	a) ¿Cuál es la función del inicio?	El inicio cumple la función de hacer un planteamiento del tema a tratar que es el despojo y desarraigo que han sufrido las comunidades indígenas (Pueblo Zenú) en la Región Caribe colombiana, a través de procesos violentos de usurpación de sus territorios. La narrativa no hace énfasis a un perfil o miembro representativo de la comunidad, sino que plantea un asunto comunitario que abarca las generalidades de las luchas que a diario viven los miembros de esa comunidad indígena que ha sufrido el desplazamiento forzado, y buscan la reconstrucción de su territorio en otras tierras. En el inicio se utiliza el recurso del metatexto, que busca hacer referencia de lo que ha sido la historia de despojo a los pueblos indígenas, desde el proceso de la colonización española hasta el reciente conflicto armado interno colombiano. A manera de relato se busca hacer un ejercicio de reconstrucción de la historia mítica de la comunidad Zenú y sus luchas por la recuperación de la tierra, conservación del territorio, el conocimiento y prácticas ancestrales desde un contexto reciente.
	b) ¿Cómo se relaciona con el final?	Se relaciona con el final a través de la exposición de un ritual de pagamento o sanación de la madre tierra, hecho que significa reivindicación y conexión de la comunidad indígena con la naturaleza y sus ancestros; un punto de partida desde el interior de la comunidad sobre el sentido de sus reclamos y el motor de su lucha por la reconstrucción de su territorio planteada en el inicio del relato; en donde expone también que el territorio se entiende como el escenario en donde se desarrollan prácticas, experiencias, conocimientos y cosmovisiones sobre la producción y reproducción de la vida. El ritual de pagamento también sugiere transferencia de conocimiento entre generaciones que participan de él, además de la búsqueda del equilibrio espiritual y de la naturaleza misma.

Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)	a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?	Los encuadres y ángulos de cámara denotan cercanía e intimidad entre el grupo documentado, las imágenes hacen seguimiento a situaciones de la cotidianidad con riqueza de planos, tonos cálidos y fríos, fuera de campo pronunciado.
	b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?	La perspectiva de las tomas recurren a mostrar a los personajes en ámbitos de normalidad e intimidad en sus contextos, no exponen inferioridad o superioridad desde los ángulos de encuadre.
Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)	a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?	El documental explora y prioriza el sonido diegético de las situaciones e imágenes de recurso, se acompaña de poco sonido extradiegético como el uso obras musicales, glosas, efectos sonoros o cualquier tipo de música incidental que busca acompañar situaciones concretas e inducir a emociones, sensaciones o efectos en el espectador, además de complementar las acciones e interacciones entre personajes. Existe poco uso de música incidental y busca acompañar situaciones en donde se apela a cuadros emotivos como alegría, tristeza, y esperanza.
	b) ¿Qué función cumplen los silencios?	Los silencios apoyan momentos de reflexión de los personajes, buscan generar descanso en la trama del audiovisual.
Edición (Relación secuencial entre imágenes)	a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?	El montaje de las secuencias es lineal, explora momentos y situaciones cotidianas en un estado de aparente naturalidad de los personajes, dentro y fuera de su entorno comunitario; en donde desarrollan un proceso de reconstrucción territorial a través del Cabildo Indígena Zenú de Membrillal – CAIZEM, en la ciudad de Cartagena de Indias, Bolívar. Las imágenes transmiten cercanía e intimidad entre el equipo realizador y los actores, usando técnicas del documental de observación como la cámara emplazada y tomas largas que narran una situación secuenciada. Las imágenes también buscan generar descripción de momentos dramáticos y del entorno, a través de la exploración de planos de detalles, diversidad de ángulos en las tomas, y la riqueza visual y simbólica en la construcción de los encuadres.
	b) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?	El montaje general es lineal, en la construcción del relato audiovisual los realizadores plantean el universo de la historia a través del seguimiento al proceso de organización y trabajo comunitario de la comunidad indígena Zenú, asentada en la periferia de la ciudad de Cartagena de Indias, Bolívar. La captura y exposición de imágenes que describen procesos de transferencia de conocimiento entre viejas y nuevas generaciones, como las habilidades en los tejidos con caña flechas, creación de sombreros vueltiaos, realización de cultivos de pancoger, entre otras; dan cuenta de la intencionalidad de los realizadores de evidenciar un procesos que ha sido gradual al interior de la comunidad, y es nutrido con testimonios de los líderes del proceso que buscan reivindicar un discurso de lucha y resistencia por la tenencia de la tierra desde cualquier lugar del país.
Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)	a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?	La construcción de las escenas y secuencias del relato, transcurren en los escenarios naturales de los personajes. Están asociados a una dimensión simbólica que se construye a partir de la descripción de objetos, lugares, interacciones y prácticas que definen el territorio de la comunidad indígena Zenú.

	b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?	Atuendos de uso personal como el sombrero vueltiao, artesanías, mochilas y manillas, identifican aspectos característicos de la comunidad indígena Zenú, al igual que las herramientas de trabajo como machetes, palas, etc.
Narración (Elementos estructurales de la historia)	a) ¿Qué elementos permiten entender la historia?	El documental conserva una estructura narrativa clásica (inicio - desarrollo- final), expone de forma lineal unas situaciones que evidencian momentos y prácticas socioculturales al interior de la comunidad objeto del relato (Cabildo Indígena Zenú de Membrillal – CAIZEM). La historia de su proceso de reconstrucción territorial se entiende por la presencia de elementos narrativos, que sugieren ciclos de violencia vividos por este grupo social; además de la extrapolación de fragmentos de su cotidianidad, que guardan cargas simbólicas y pueden aproximarse a la cosmovisión que la comunidad busca proteger por medio de la transferencia del conocimiento entre generaciones y el desarrollo de prácticas en un escenario no propio, que habita y limita con otras cosmovisiones sociales y culturales que se muestran invasivas frente a una minoría que subsiste de los recuerdos, los imaginarios y de la informalidad laboral en un contexto de industrialización. La construcción del guion es abierto, no busca guardar similitud con la estructura narrativa aplicadas al macrogénero de ficción, no hay presencia de tácticas que busquen producir efectos emocionales en el espectador, como la confección y uso de recursos narrativos como las estrategias de seducción, sorpresa, suspenso, tensión, etc.
	b) ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?	Acerca al espectador a la intimidad de una comunidad que sufrió ciclos de violencia en el mundo histórico, muestra las afectaciones en sus proyectos de vida a partir del despojo y el desarraigo. También acerca a la esperanza de la comunidad al tratar de luchar por un escenario propio y reponerse de la tragedia humana, social y económica a le que fueron sometidos, demuestra los esfuerzos por organizarse y reconstruir con los pocos recursos que han podido gestionar.
Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)	a) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la película?	Utiliza la fórmula narrativa clásica a través del desarrollo de la historia de un personaje y grupo común en situaciones excepcionales.
	b) ¿Hay elementos visuales o ideológicos del film noir en esta película?	No aplica
Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)	a) ¿Existen relaciones intertextuales explícitas?	No aplica
	b) ¿Existen relaciones intertextuales implícitas?	No aplica
Ideología (Perspectiva del Relato o Visión del Mundo)	a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad?	El relato presenta una visión general sobre el impacto del conflicto armado en la población civil y en especial las comunidades indígenas, sus implicaciones sociales, económicas, culturales, emocionales y morales que recaen sobre los ciudadanos que se han visto obligados a llevar la categoría de víctimas del conflicto armado en Colombia.

	b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?	Desde unas experiencias específicas, enfatiza en la intimidad de un grupo de ciudadanos que intentan reconstruir sus proyectos de vida, de familia y comunitarios, de exigibilidad de derechos y preservar la cosmovisión, prácticas sociales y la memoria de la comunidad en general.
Final (Última secuencia de la película)	a) ¿Qué sentido tiene el final?	La última escena vuelve a un punto de retorno de la primera imagen, una luz se apaga después de un ritual de pagamento en donde se busca sanar las heridas de la madre tierra y de una de las mujeres de la comunidad. Sugiere un cierre de ciclo y la posibilidad de una nueva luz de esperanza a una comunidad que está herida y cansada del sufrimiento causado por la violencia social, política y económica a la que han sido sometidos desde hace muchos años.
	b) ¿Cómo se relaciona con el resto?	Se relaciona con la disposición y actitud de resistencia de la comunidad y el valor de la tierra para ellos. Demuestran su capacidad de adaptación y persistencia por sus costumbres y formas de vida en cualquier escenario en donde se encuentren.
Conclusión (del análisis)	a) ¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?	El capítulo *Los hijos de Manexka* de la serie Trópicos temporada 2016, plantea un compromiso ético con las víctimas del conflicto armado y muestra respeto por las minorías étnicas que han sido revictimizadas desde los escenarios políticos e institucionales, en donde han intentado surtir apoyo en la garantía y restablecimientos de sus derechos después de sufrir el desplazamiento forzado y la violencia en sus territorios. En la construcción del relato frente al mundo histórico de la comunidad, los realizadores demuestran respeto a la dignidad humana del grupo retratado, sugieren símbolos y matices que no exponen a las víctimas y priorizan en sus fortalezas y apuestas como grupo organizado.
	b) Comentario final: Enfatizar algún elemento del análisis, como respuesta informada a la pregunta: ¿Qué me pareció la película?	Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido desde un escenario simbólico y creativo, al tratar de documentar el difícil escenario de un mundo histórico cargado de violación a los derechos humanos de una comunidad que reclama dignidad para sus vidas y sus descendientes. Desde un punto de vista narrativo, exploraron estilos propios del documental de observación, técnica que posibilita formas y herramientas acordes para retratar una comunidad, que, defiende la paz y la tranquilidad en sus formas de vida. Esta tipología narrativa y estética también permite la contemplación de los personajes, de situaciones cargadas de simbolismos, le apuesta a una construcción de imágenes poéticas, limpias, compuestas en la comunicación de sus objetos de documentación.
CONCLUSIONES PARCIALES: El audiovisual construye una narración sobre acontecimientos de violencia asociada al conflicto armado colombiano, sus consecuencias sobre la vida de los sobrevivientes y el impacto en la comunidad donde ocurrieron los hechos narrados. A través de la exposición pública de los relatos de las víctimas, se brinda un sentido a sus experiencias de vida con relación a su condición de víctimas del conflicto armado, sus interpretaciones sobre el mismo (conflicto), y la reconstrucción del contexto en que sucedieron los hechos violentos. A partir del relato de acontecimientos particulares, la narrativa en general agrupa elementos de la realidad sobre el conflicto armado, que ayuda a construir una visión del espectador sobre el impacto de la violencia asociada al conflicto armado en la sociedad civil y en especial sobre las comunidades indígenas.		

Parte 3 **Observación variable 2** **Construcción de narrativas**		
Departamento/Título: Cesar – *Héroes del Futuro*		
Instrucciones: Responda cada interrogante con base en sus observaciones sobre los elementos sugeridos para el análisis narratológico. Escriba No Aplica donde lo considere pertinente. En las conclusiones parciales sintetice la forma como se articulan todos estos elementos.		
Segmentos estructurales de análisis	**Preguntas orientadoras**	**Respuestas resultados del análisis**
Condiciones de Lectura (Contexto de Interpretación)	a) ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película?	Para el análisis de cada episodio, se hizo doble revisión u observación, una previa para comprender el contenido del relato y su estructura narrativa; y una posterior para la aplicación y diligenciamiento de la ficha de observación. La observación se hizo en un espacio de trabajo íntimo, a través del uso de artefactos tecnológicos como un equipo de cómputo, con la posibilidad de uso de software para la reproducción de archivos audiovisuales, y un procesador de textos para el diligenciamiento del instrumento de observación.
	b) ¿Qué sugiere el título?	El título sugiere la exaltación de un grupo o segmento social que está en un proceso de construcción de acciones que marcaran un nuevo rumbo de la sociedad.
Inicio (Prólogo o Introducción)	a) ¿Cuál es la función del inicio?	El inicio cumple la función de presentar personajes principales y planteamiento de la historia, que muestra el proceso de formación deportiva de un grupo de niños en la ciudad de Valledupar (Cesar), por parte de un excombatiente de las AUC. En el inicio se utiliza el recurso del metatexto con el objetivo de brindar información de contexto y exponer antecedentes que guardan relación con el tiempo presente de la historia y hacer referencia a hechos en orden cronológico.
	b) ¿Cómo se relaciona con el final?	Se relaciona con el final a través de la conexión estructural de la narrativa clásica (Inicio+desarrollo+final), al complementarse por bloques temáticos entre el avance y conclusiones del discurso expuesto. También se relaciona por medio del recurso del "MacGuffin" de la trama o el pretexto de la historia, que es la preparación del equipo *Héroes del Futuro*, para un encuentro futbolero con el mejor equipo de la ciudad de Valledupar, Cesar, el "Valledupar F. C".
Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)	a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?	Los encuadres y ángulos de cámara denotan cercanía e intimidad entre el grupo documentado, demuestran un seguimiento narrativo de la cotidianidad a través de la variedad de planos, tonos cálidos y fríos, fuera de campo pronunciado. Se usó de archivo para ilustrar hechos del pasado.
	b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?	La perspectiva de las tomas recurren a mostrar a los personajes en ámbitos de normalidad, no exponen inferioridad o superioridad desde los ángulos de encuadre.
Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)	a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?	El diseño sonoro busca acompañar situaciones concretas, complementa las acciones e interacciones entre los personajes al explorar el sonido diegético de las situaciones y se apoya con fragmentos de música incidental para nutrir las cargas simbólicas y apoyar las imágenes, diálogos o testimonios, en momentos en que se apela a cuadros emotivos como alegría, tristeza, esperanza etc.

	b) ¿Qué función cumplen los silencios?	Los silencios apoyan momentos de reflexión de los personajes, buscan generar descanso en la trama del audiovisual.
Edición (Relación secuencial entre imágenes)	a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?	Las imágenes están organizadas de forma secuencial, construyen situaciones dramáticas de forma lineal, se exponen desde la lógica principio a fin (inicio+desarrollo+final), no extrapolan los tiempos de las situaciones dentro de la historia, y se complementan entre sí.
	b) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?	Entre secuencias, las imágenes exponen una construcción discursiva en paralelo, buscan mostrar diversas facetas del protagonista, por un lado hacen énfasis en su rol de líder del equipo de futbol que dirige, en menor medida exploran un componente como padre de familia y por último se muestran gestiones gestiones de su proceso de reincorporación a la vida civil, luego del proceso de desmovilización como excombatiente de un grupo armado al margen de la ley (AUC).
Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)	a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?	La historia ocurre en dos escenarios, el primero es el espacio natural del barrio donde habitan los personajes; se describe como un ambiente hostil por los conflictos sociales, económicos y la desigualdad social que permea a la comunidad del sector (Urbanización Nando Marin, Valledupar – Cesar). El segundo espacio donde ocurre la historia es el escenario institucional, se describen procesos de gestión que apoyen al proceso de reincorporación del excombatiente WILMER GUTIERREZ, quien se enfrenta a las limitaciones económicas de subsistencia de él y su familia, además de la falta de una política de deportes, niñez y juventudes que ayuden a encauzar su liderazgo por mantener en ocupación el tiempo libre de un grupo de niños del sector y de encauzar el ocio y prevenir riesgos latentes como la drogadicción y pandillas.
	b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?	Los personajes en general se asocian a implementos deportivos, en el caso del protagonista y líder del grupo (WILMER GUTIÉRREZ), se le puede identificar por el silbato, un cronómetro, vestimenta deportiva, aptitud o carácter fuerte, con voz de mando sobre sus alumnos. El niño ANDREI ZABALETA sobre quien se hace distinción al dedicarle más tiempo en pantalla que los demás niños, se le puede identificar con elementos asociados al deporte del futbol y el estudio, guayos de futbol, balón, camisetas, cuadernos, lápices, etc.
Narración (Elementos estructurales de la historia)	a) ¿Qué elementos permiten entender la historia?	La estructura narrativa conserva la forma clásica de contar una historia (inicio - desarrollo- final). La forma en que se presenta el relato, conserva una postura lineal que desarrolla la trama de acciones desde un orden lógico (antecedentes-contexto-presente-proyección), y establece un orden cronológico en el foco de la historia, al exponer el relato en la equivalencia de un mes aproximadamente, posibilitando la transformación del personaje principal desde el punto de vista de sus roles en la sociedad y los diversos escenarios en donde transcurre la historia. Es presentado como entrenador de un equipo de futbol infantil, padre de familia, trabajador informal en un taller de autos y gestor de ayudas económicas y sociales a su proceso de reincorporación a la sociedad civil. La construcción del guion es abierto, no busca guardar similitud con la estructura narrativa aplicadas al macrogénero de ficción, no hay presencia de tácticas que busquen producir efectos emocionales en el espectador, como la confección y uso de

		recursos narrativos como las estrategias de seducción, sorpresa, suspenso, tensión, etc.
	b) ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?	Acerca al espectador a las vicisitudes que se han enfrentado muchos excombatientes luego de acogerse a la desmovilización y reintegrarse a la vida civil, describe las limitaciones económicas y la falta de apoyo a los procesos iniciados; también describe los círculos de la pobreza y la violencia que persisten en la periferia de las ciudades, y permean sobre la construcción de nuevos ciudadanos, en este caso los niños que son orientados por el ex-combatiente WILMER GUTIÉRREZ, quien se opone a través del futbol, a que los menores de su contexto repitan historias como las que él vivió durante sus años como miembro de un grupo al margen de la ley.
Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)	a) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la película?	Utiliza la fórmula narrativa clásica a través del desarrollo de la historia de un personaje y grupo común en situaciones excepcionales.
	b) ¿Hay elementos visuales o ideológicos del film noir en esta película?	No aplica
Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)	a) ¿Existen relaciones intertextuales explícitas?	No aplica
	b) ¿Existen relaciones intertextuales implícitas?	No aplica
Ideología (Perspectiva del Relato o Visión del Mundo)	a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad?	El relato presenta una visión general sobre la relación entre los circulos de pobreza y violencia, y las limitaciones que se pueden derivar de estos en la realización de lso proyectos de vida de las comunidades y los individuos.
	b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?	Enfatiza en la intimidad de un ex-combatiente del grupo armado al margen de la ley AUC, quien intenta reconstruir sus proyectos de vida y de familia luego de años en la guerra y se encuentra con otros tipos de violencia en el contexto en donde habita, al igual que con muchas limitaciones económicas para sus subsistencia y encauzar su proyecto de vida con el que intenta enmendar los daños causados en el marco del conflicto armado.
Final (Última secuencia de la película)	a) ¿Qué sentido tiene el final?	La última escena recrea una actividad de siembra de arboles por parte del WILMER JIMÉNEZ (protagonista) y los niños que dirige en su equipo de futbol *Héroes del Futuro*, luego de la derrota que sufrieron ante el equipo Valledupar F. C. Se interpreta la situación desde un sentido simbólico, al sugerir la analogía de esperanza y persistencia del grupo de menores de edad y lo que estarían representando los árboles para los seres humanos, una esperanza de vida y de futuro; que estaría dando frutos en medio de un contexto hostil, luego del esfuerzo realizado por el grupo documentado.
	b) ¿Cómo se relaciona con el resto?	Se relaciona con la disposición y actitud de vida de los protagonistas, para el caso del entrenador de futbol, expone un interés en querer superar la violencia de la que hizo parte como actor, e intenta enmendar el daño causado al querer evitar nuevos ciclos de violencia a través de la formación deportiva de un grupo de niños en contextos de vulnerabilidad.

Conclusión (del análisis)	a) ¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?	El episodio *Héroes del Futuro* de la serie Trópicos, temporada 2016, plantea un compromiso ético con los excombatientes que depusieron las armas y desean aportar en la construcción de la paz desde sus contextos inmediatos y la cotidianidad, al develar las vicisitudes de un excombatiente al intentar ayudar a evitar nuevos ciclos de violencia en la futuras generaciones a través del deporte, mientras subsiste y resuelve las dificultades económicas de su familia. El compromiso estético de la obra audiovisual, se sitúa en la construcción de imágenes y secuencias cargadas de simbolismos que interpelan realidades complejas como la miseria y la pobreza, la inseguridad, la violencia y otros tópicos que afectan sobre todo a los derechos de los niños, sin embargo ellos son expuestos con respeto y dignidad desde esos contextos hostiles.
	b) Comentario final: Enfatizar algún elemento del análisis, como respuesta informada a la pregunta: ¿Qué me pareció la película?	Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido desde la creatividad, posibilitando el desarrollo e hibridación de las formas expositivas y reflexivas del documental. Exploraron recursos audiovisuales como gráficos, ilustraciones y archivos audiovisuales, para ser integrados al relato en tiempo presente, desde donde se construyó el foco de la historia.
CONCLUSIONES PARCIALES: El audiovisual construye una narración sobre las intenciones de construcción de paz de un ex-combatiente en su contexto inmediato. Si bien el audiovisual no se refiere explícitamente a eventos o procesos directos del conflicto armado colombiano, expone pistas y sugiere recursos que dan cuenta del proceso de reincorporación que vive el protagonista; a quien le toca enfrentarse a vicisitudes propias del contexto en el que habita, tales como la pobreza, desigualdad social, delincuencia común, drogadicción, pandillas, entre otros flagelos que son motivos de lucha personal del protagonista, pero también, son parte de los obstáculos que se encuentra en su proceso de formación deportiva a un grupo de niños, con la intención de evitar que ingresen a los círculos de violencia del que hizo parte. El audiovisual no aporta elementos de verdad o justicia, expone arrepentimiento del protagonistas, el ex-combatiente de las AUC, WILMER GUTIÉRREZ, quien manifiesta explícitamente que ejecutó ordenes de superiores y que esas acciones causaron daños a sus víctimas, en tal sentido, sus acciones a conformar una escuela de futbol en un contexto de vulneración de derechos a los niños, lo motiva a tratar de enmendar sus acciones en contra de la sociedad en su época de combatiente en el marco del conflicto armado.		

Parte 3 **Observación variable 2** **Construcción de narrativas**		
Departamento/Título: Córdoba – *El regreso: la vida después de la masacre*		
Instrucciones: Responda cada interrogante con base en sus observaciones sobre los elementos sugeridos para el análisis narratológico. Escriba No Aplica donde lo considere pertinente. En las conclusiones parciales sintetice la forma como se articulan todos estos elementos.		
Segmentos estructurales de análisis	**Preguntas orientadoras**	**Respuestas resultados del análisis**
Condiciones de Lectura (Contexto de Interpretación)	a) ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película?	*El contexto de interpretación de los contenidos audiovisuales, se establece desde el ámbito profesional, a través de la aplicación de un diseño metodológico sobre el análisis de contenidos. Para el desarrollo de este proceso, se establecen unas condiciones de lectura del texto audiovisual, entre ellas, la selección de una muestra, su desgloce y la aplicación de las*

		técnicas de observación de forma individual por cada capítulo. Para el análisis de cada episodio, se hizo doble revisión u observación, una previa para comprender el contenido del relato y su estructura narrativa; y una posterior para la aplicación y diligenciamiento de la ficha de observación. La observación se hizo en un espacio de trabajo íntimo, a través del uso de artefactos tecnológicos como un equipo de cómputo, con la posibilidad de uso de software para la reproducción de archivos audiovisuales, y un procesador de textos para el diligenciamiento del instrumento de observación.
	b) ¿Qué sugiere el título?	El título sugiere el desarrollo de acciones por parte de los protagonistas, que buscan superar un episodio de violencia que dividió sus vidas en un antes y un después.
Inicio (Prólogo o Introducción)	a) ¿Cuál es la función del inicio?	El inicio hace el planteamiento general del relato que gira en torno al encuentro de las víctimas con su pasado desde dos situaciones. La primera es la visita al corregimiento de El Salado (Bolívar), por quienes se desplazaron a causa del conflicto armado; el rencuentro es un espacio simbólico que propone rememorar la memoria de los caídos. La segunda situación, hace referencia al encuentro entre Olivia Medina (víctima), con Uber Banquéz, excomandante del frente Canal del Dique, del Bloque Héroes de Los Montes de María de las AUC, grupo armado ilegal que cometió la masacre. En la introducción se ilustra el contexto urbano en donde habitan los dos protagonistas (víctima y victimario), en contraste con sus recuerdos de infancia en el campo, presenta un antecedente cronológico que brinda información relacionada con los episodios de violencia. Por ejemplo, el excomandante paramilitar "Juancho Dique", describe como la falta de oportunidades en los contextos rurales, influyeron en la búsqueda de ingresos económicos en los grupos armados.
	b) ¿Cómo se relaciona con el final?	Se relaciona con el final a través de la conexión estructural entre el planteamiento del relato, que, expone la intención de un ejercicio de perdón entre un victimario y una víctima del conflicto armado, y la consecución del ejercicio a manera de reflexión sobre el hecho violento sobre el que se construye la historia.
Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)	a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?	Las imágenes guardan principios básicos de encuadre y exposición, que suministran información básica en la ilustración del contenido que es guiado por los testimonios. Las imágenes son propuestas desde las técnicas de cámara emplazada, guarda distancia narrativa de los personajes y en general, no tiene una propuesta fotográfica y de color, que permita establecer un discurso visual.
	b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?	La perspectiva de las tomas recurren a mostrar a los personajes en ámbitos de normalidad, no exponen inferioridad o superioridad desde los ángulos de encuadre.
Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)	a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?	El diseño sonoro apoya la guía narrativa del documental que está estructurada a través de los testimonios. Busca acompañar situaciones concretas y complementa las acciones e interacciones entre los personajes, apela a cuadros emotivos como alegría, tristeza, esperanza etc. El recurso sonoro, presenta dos grandes variaciones que guardan relación estructural con las imágenes y los momentos dramáticos. La primera, se compone de fragmentos de música incidental para referirse a episodios del conflicto armado, y nutrir las cargas

		simbólicas que se construyen a partir del apoyo de las imágenes, testimonios y diálogos. La segunda variación, se compone de fragmentos de música folclórica (fandango), de la Región Caribe colombiana, para referirse a momentos de esperanza y satisfacción de los personajes; busca representar el futuro de la comunidad retratada.
	b) ¿Qué función cumplen los silencios?	Los silencios apoyan momentos de reflexión de los personajes, buscan generar descanso en la trama del audiovisual.
Edición (Relación secuencial entre imágenes)	a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?	El documental tiene un montaje paralelo entre los protagonistas (víctima y victimario), establece una consistencia de tiempo y espacio a partir de la construcción testimonial del relato. Propone secuencialidad lógica y cronológica en el manejo del mundo histórico, con relación al tiempo presente de los personajes. Se apoya en la ilustración de contenidos discursivos por medio de archivos e construcción de imágenes de recurso, que ayudan a exponer las situaciones de los personajes.
	b) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?	Las tomas guardan poco tiempo en pantalla, cumplen la función de ilustrar los testimonios, con la excepción de un fragmento del inicio o intro, que ilustra un contexto urbano a partir del uso de recurso estéticos como timelapse e hiperlapse con imágenes postales de la cotidianidad de ciudades como Cartagena y Montería.
Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)	a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?	La construcción de las escenas y secuencias del relato, transcurren en los escenarios naturales de los personajes, brindan un contexto de su mundo presente y enfatiza en las acciones que realizan para reconstruir sus proyectos de vida. También existen escenas asociados a una dimensión simbólica, construida a partir de la develación de objetos, lugares y momentos que evocan recuerdos y sugieren un contexto de los hechos victimizantes. Por ejemplo, en el minuto (06:56) transcurre la visita de Olivia Medina al cementerio de El Salado (Bolívar), lo hace en compañía de su hijo, a quien le ilustran los hechos victimizantes ocurridos en el mundo histórico, desde ese lugar de la memoria (El Cementerio). La presencia de la cruz y lápidas, simbolizan las vidas sacrificadas en el marco del conflicto armado.
	b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?	Tanto a la víctima como al victimario, se pueden identificar con una aptitud de superación de los episodios violentos que marcó sus vidas, de sanar el pasado y emprender nuevas y mejores formas de vida.
Narración (Elementos estructurales de la historia)	a) ¿Qué elementos permiten entender la historia?	El relato conserva elementos de la estructura mítica o clásica (Inicio-desarrollo-final), y desarrolla la trama principal en un orden lógico y cronológico. Acto I Hace presentación de personajes (víctima y victimario), y planteamiento de la trama principal, que gira en torno al encuentro de una de las víctimas de la masacre de El Salado (Bolívar) con su pasado, y la reflexión de un excomandante paramilitar sobre sus actuaciones en el marco del conflicto armado y las acciones para resarcir el daño causado a sus víctimas y la sociedad en general. Acto II Olivia Medina (víctima), visita a su pueblo en un encuentro simbólico con sus paisanos, para rememorar a sus parientes

		fallecidos en los hechos de violencia perpetrados por el grupo amado ilegal AUC; mientras se prepara para tener un encuentro cara a cara con su victimario, el excomandante paramilitar "Juancho Dique", a quien tiene que hacerle muchas preguntas por los hechos en donde fue asesinado su padre, familiares y amigos. Acto III Encuentro entre la víctima y el victimario, ejercicio público de perdón y arrepentimiento, proyecciones de futuro de los protagonistas. La construcción del guion es abierto, no busca guardar similitud con la estructura narrativa aplicadas al macrogénero de ficción, no hay presencia de tácticas que busquen producir efectos emocionales en el espectador, como la confección y uso de recursos narrativos como las estrategias de seducción, sorpresa, suspenso, tensión, etc.
	b) ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?	Acerca al espectador a los acontecimientos violentos vividos por las víctimas en el mundo histórico, y contextualiza las motivaciones que el grupo armado ilegal AUC, los llevó a cometer las acciones violentas en contra de la población civil. También muestra las afectaciones de las víctimas en sus proyectos de vida a partir de esos sucesos, y el estancamiento de la comunidad en general, al igual que acerca a la esperanza de la comunidad por reponerse de la tragedia humana y económica a le que fueron sometidos; demuestra los esfuerzos por organizarse y reconstruir sus proyectos de vida, al igual que la experiencia de un victimario, quien quiere enmendar sus errores y adaptarse a la sociedad civil.
Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)	a) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la película?	Utiliza la fórmula narrativa clásica a través del desarrollo de la historia de un personaje y grupo común en situaciones excepcionales.
	b) ¿Hay elementos visuales o ideológicos del film noir en esta película?	No aplica
Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)	a) ¿Existen relaciones intertextuales explícitas?	No aplica
	b) ¿Existen relaciones intertextuales implícitas?	No aplica
Ideología (Perspectiva del Relato o Visión del Mundo)	a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad?	El relato presenta dos posturas sobre el impacto del conflicto armado en la población civil y sus implicaciones sociales, económicas, emocionales y morales, que recaen sobre los ciudadanos que ostentan la categoría de víctimas y victimarios del conflicto en Colombia. Desde la experiencia de las víctimas, enfatiza en el espíritu resiliente de la comunidad de El Salado (Bolívar), y su postura de intentar reconstruir sus proyectos de vida y de familia, de exigibilidad de derechos y preservar la memoria de la población, de las familiares y amigos caídos en las acciones violentas de los actores armados en el conflicto colombiano.
	b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?	Expone las reflexiones de un excomandante paramilitar, quien se acogió a la ley de justicia y paz (Ley 975 de 2005), y busca dar a conocer su verdad sobre la conformación de los grupos paramilitares y reconocer sus actuaciones en el marco del

		conflicto armado, además de reconstruir su proyecto de vida en el marco de la legalidad.
Final (Última secuencia de la película)	a) ¿Qué sentido tiene el final?	La última escena expone a un joven en una biblioteca, leyendo la obra "El olvido que seremos", del escritor colombiano Hector Abad Faciolince, seguida la imagen, se muestra el siguiente texto: "la guerra es una masacre entre gentes que no se conocen, para provecho de gentes que, si se conocen, pero no masacran", de Paul Valéry. Este argumento visual, sugiere un contrato simbólico que guarda relación con la estructura de contenido, en tanto que el foco de la historia es la reflexión sobre los hechos victimizantes ocurridos en la masacre del El Salado (Bolívar), un episodio que marcó la vida de los habitantes de esta comunidad, y es considerado uno de los hechos de violencia con mayor crueldad por parte del paramilitarismo, en el marco del conflicto armado colombiano.
	b) ¿Cómo se relaciona con el resto?	A lo largo del relato, tanto las víctimas como el victimario, consideran que estos hechos no aportaron a la solución de los problemas sociales, económicos y políticos de la sociedad, por lo que no se deben repetir, en insisten en que las nuevas generaciones deben aprender de los errores de sus antecesores. Estos puntos de vistas de los protagonistas, se pueden sintetizar desde la carga comunicativa de la última imagen, pues en la figura del joven, se interpretan las posibilidades de futuro que la comunidad tiene en sus manos, mientras que la obra "El olvido que seremos", una obra que hace referencia al conflicto armado desde la intimidad y experiencia personal del autor, en donde se refiere además a la descomposición social, las luchas de la memoria contra el olvido y la necesidad de aprender de los errores de ese mundo histórico, que negó posibilidades a muchas generaciones.
Conclusión (del análisis)	a) ¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?	El capítulo plantea un compromiso ético con las víctimas del conflicto armado, al construir relatos sobre los hechos victimizantes que padeció la comunidad del corregimiento El Salado (Bolívar), en donde también se le dio la posibilidad al victimario de contar su verdad y confeccionar una obra audiovisual con los aportes de ambos puntos de vistas. También busca establecer un criterio de respeto y dignidad, sobre los ciudadanos que fueron forzados a sustituir sus proyectos de vida, al destierro y desarraigo de sus costumbres asociadas a las actividades del campo y de apego a la tierra. Muestran su capacidad de resiliencia desde contextos urbanos.
	b) Comentario final: Enfatizar algún elemento del análisis, como respuesta informada a la pregunta: ¿Qué me pareció la película?	Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido desde la creatividad, posibilitando el desarrollo de las formas expositivas del documental. Exploraron elementos como gráficos, ilustraciones, fotos familiares, archivos audiovisuales, fotos y registros de prensa, entre otros recursos narrativos que se integraron al relato en tiempo presente, desde donde se construyó el foco de la historia.

CONCLUSIONES PARCIALES: El audiovisual construye una narración sobre una de las masacres emblemática ene el actuar del grupo arado ilegal AUC. Busca demostrar las consecuencias del conflicto armado en la población civil, a la par de realizar un ejercicio de reconciliación entre víctimas y victimario. A través de la exposición pública de los relatos de las víctimas, un victimario, analistas del conflicto armado colombiano y gestores de paz en el territorio afectado, brinda un sentido a sus experiencias de vida con relación al conflicto, sus interpretaciones sobre el mismo (conflicto), y la reconstrucción del contexto en que sucedieron los hechos violentos y las causas. A partir del relato de acontecimientos particulares, la narrativa en general, agrupa elementos de la realidad sobre el conflicto armado, que ayuda a construir una visión del espectador sobre el impacto de la violencia asociada al conflicto armado en la sociedad civil.

Parte 3 **Observación variable 2** **Construcción de narrativas**		
Departamento/Título: La Guajira - *Seiamake*		
Instrucciones: Responda cada interrogante con base en sus observaciones sobre los elementos sugeridos para el análisis narratológico. Escriba No Aplica donde lo considere pertinente. En las conclusiones parciales sintetice la forma como se articulan todos estos elementos.		
Segmentos estructurales de análisis	**Preguntas orientadoras**	**Respuestas resultados del análisis**
Condiciones de Lectura (Contexto de Interpretación)	a) ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película?	El contexto de interpretación de los contenidos audiovisuales, se establece desde el ámbito profesional, a través de la aplicación de un diseño metodológico sobre el análisis de contenidos. Para el desarrollo de este proceso, se establecen unas condiciones de lectura del texto audiovisual, entre ellas, la selección de una muestra, su desgloce y la aplicación de las técnicas de observación de forma individual por cada capítulo. Para el análisis de cada episodio, se hizo doble revisión u observación, una previa para comprender el contenido del relato y su estructura narrativa; y una posterior para la aplicación y diligenciamiento de la ficha de observación. La observación se hizo en un espacio de trabajo íntimo, a través del uso de artefactos tecnológicos como un equipo de cómputo, con la posibilidad de uso de software para la reproducción de archivos audiovisuales, y un procesador de textos para el diligenciamiento del instrumento de observación.
	b) ¿Qué sugiere el título?	El título del documental es una palabra indígena usada para designar a la comunidad wiwa representada en el mismo. Guarda relación con el final porque es el planteamiento a las acciones del protagonista y su resultado (la construcción de la escuela).
Inicio (Prólogo o Introducción)	a) ¿Cuál es la función del inicio?	Es una dramatización de los acontecimientos previos a lo narrado en el documental. Ofrece un *flashback* a la infancia del protagonista para establecer su condición de víctima y de desplazado.
	b) ¿Cómo se relaciona con el final?	Se relaciona por la consecución y transformación de la idea inicial del protagonista de servir a su comunidad a través de la formación de los niños de su comunidad.
Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)	a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?	Tomas compuestas siguiendo las normas básicas del encuadre y la exposición. Tratamiento de la fotografía y el color tipo cine. Seguimientos y tomas *over the shoulder* del protagonista. Uso del blanco y negro en tomas de apoyo.

	b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?	La perspectiva de las tomas recurren a mostrar a los personajes en ámbitos de normalidad, no exponen inferioridad o superioridad desde los ángulos de encuadre.
Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)	a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?	Sonido ambiente y narración en lengua indígena. busca acompañar situaciones concretas, complementan las acciones e interacciones entre los personajes; la banda sonora apela a cuadros emotivos como alegría, tristeza, esperanza etc. La musicalización está conformada por canciones tradicionales de la comunidad wiwa y música instrumental occidental. Al final del capítulo y los créditos están musicalizados con el himno nacional colombiano interpretado en ambiente en lengua indígena. Al finalizar los créditos el narrador emite un mensaje en español haciendo un llamado a la reconciliación sin perder de vista los hechos de la historia reciente.
	b) ¿Qué función cumplen los silencios?	Los silencios apoyan momentos de reflexión de los personajes, buscan generar descanso en la trama del audiovisual.
Edición (Relación secuencial entre imágenes)	a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?	El montaje es elíptico y lineal, cuenta la historia omitiendo los hechos ocurridos entre los grandes momentos del documental. Desplazamiento – retorno – solicitud de conformación de escuela – respuesta e inicio del colegio en exteriores – gestión en Riohacha – construcción de la escuela y clase en el aula.
	b) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?	La sucesión de imágenes guarda un orden lógico de acuerdo a las situaciones que derivan de la gestión del personaje principal por conseguir formalizar una escuela en su comunidad. Recurre a la articulación de recursos como el flashback y tonos de color en blanco y negro, para referirse al mundo histórico del protagonista.
Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)	a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?	Los acontecimientos suceden en los escenarios naturales de los personajes del documental: sus casas, patios, lugares comunes.
	b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?	Los elementos que permiten identificar al personaje principal es su condición física (usa muletas) Los otros participantes se reconocen como indígenas a partir de sus rasgos y sus vestiduras.
Narración (Elementos estructurales de la historia)	a) ¿Qué elementos permiten entender la historia?	Prologo: presentación del protagonista y el origen de su condición. Lo muestran siendo niño y el momento en que sus padres lo toman y se lo llevan del espacio natural en que habitaba. Acto I: Final de su educación en Santa Marta, regreso a Dibulla y solicitud de apertura de escuela para aprender la lengua "occidental" Acto II Ha pasado tiempo y los niños indígenas reciben clase debajo de un árbol. El protagonista les entrega material educativo en lengua indígena y expresa su deseo de construir una escuela, por lo que va a Riohacha a presentar el proyecto a funcionarios públicos. Acto III Muestran la escuela ya construida y los niños recibiendo clase sobre lengua, proceso de paz y valores.
	b) ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?	Muestra los modos de vida y los ambientes de la población indígena, los acerca al conocimiento de su cultura, tradiciones y estructura social.

Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)	a) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la película?	Utiliza la fórmula narrativa clásica a través del desarrollo de la historia de un personaje y grupo común en situaciones excepcionales.
	b) ¿Hay elementos visuales o ideológicos del film noir en esta película?	No aplica
Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)	a) ¿Existen relaciones intertextuales explícitas?	No aplica
	b) ¿Existen relaciones intertextuales implícitas?	No aplica
Ideología (Perspectiva del Relato o Visión del Mundo)	a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad?	El documental muestra la disposición de la población indígena a insertarse a procesos educativos de tipo "occidental" pero adaptando y siendo protagonizado por gestores propios de la comunidad.
	b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?	El relato muestra el interés de la comunidad por la defensa de la tierra y el territorio, a través del uso de herramientas legales desde la normativa occidental.
Final (Última secuencia de la película)	a) ¿Qué sentido tiene el final?	La secuencia final muestra al profesor y los alumnos interpretando el himno nacional en lengua nativa y diferentes tomas del interior del salón, los elementos sobre los pupitres, afuera del salón. Es decir, el protagonista cumple la promesa realizada al principio de la construcción de la escuela.
	b) ¿Cómo se relaciona con el resto?	Esta acción reafirma la premisa del documental que es la educación como acto de resiliencia enmarcada dentro de un proceso de refuerzo de la identidad y construcción de ciudadanía.
Conclusión (del análisis)	a) ¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?	El mensaje que el documental entrega hace reflexionar al espectador sobre la importancia de la paz y la reconstrucción del tejido social, moviliza un mensaje reconciliador que tenga en cuenta la historia reciente para construir una sociedad en paz.
	b) Comentario final: Enfatizar algún elemento del análisis, como respuesta informada a la pregunta: ¿Qué me pareció la película?	Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido desde la creatividad, posibilitando el desarrollo de las formas observacionales del documental. Exploraron recurso como la cámara participativa en algunas situaciones, lo que permite el acercamiento de la historia con el espectador.
CONCLUSIONES PARCIALES: El audiovisual hace una apuesta a demostrar la transformación de un proceso de liderazgo y resiliencia en la Región Caribe colombiana, a través de la experiencia de vida del maestro de la escuela de la comunidad Wiwa (*Seiamake*), en el Municipio de Dibulla, La Guajira. El relato permite conocer episodios de violencia en el munod histórico de la comunidad, que los sometió al desplazamiento forzado y la obstrucción de sus proyectos de comunidad por el accionar de los grupos violentos en sus territorios. Durante el desarrollo de la narración, se observa el interés de la comunidad por recuperar sus proyectos comunitarios y de trabajar por mantener la cohesión con la naturaleza a través de la defensa del territorio, por lo que se interesan en buscar conocimientos de la cultura occidental, a la que quieren adaptar a su cosmovisión, para poder correlacionarse en las estructuras de poder y el Gobierno de Colombia A partir del relato de acontecimientos particulares, la narrativa en general, agrupa elementos de la realidad sobre el conflicto armado, que ayuda a construir una visión del espectador sobre el impacto de la violencia asociada al conflicto armado en la sociedad civil.		

Parte 3 **Observación variable 2** **Construcción de narrativas**		
Departamento/Título: Magdalena – *El retrato de un sentipensante*		
Instrucciones: Responda cada interrogante con base en sus observaciones sobre los elementos sugeridos para el análisis narratológico. Escriba No Aplica donde lo considere pertinente. En las conclusiones parciales sintetice la forma como se articulan todos estos elementos.		
Segmentos estructurales de análisis	**Preguntas orientadoras**	**Respuestas resultados del análisis**
Condiciones de Lectura (Contexto de Interpretación)	a) ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película?	El contexto de interpretación de los contenidos audiovisuales, se establece desde el ámbito profesional, a través de la aplicación de un diseño metodológico sobre el análisis de contenidos. Para el desarrollo de este proceso, se establecen unas condiciones de lectura del texto audiovisual, entre ellas, la selección de una muestra, su desgloce y la aplicación de las técnicas de observación de forma individual por cada capítulo. Para el análisis de cada episodio, se hizo doble revisión u observación, una previa para comprender el contenido del relato y su estructura narrativa; y una posterior para la aplicación y diligenciamiento de la ficha de observación. La observación se hizo en un espacio de trabajo íntimo, a través del uso de artefactos tecnológicos como un equipo de cómputo, con la posibilidad de uso de software para la reproducción de archivos audiovisuales, y un procesador de textos para el diligenciamiento del instrumento de observación.
	b) ¿Qué sugiere el título?	El título sugiere un relato intimo sobre la vida y obra de pensador y activista, que desarrolló su labor a la luz del termino conceptual "Sentipensante", que, aplicado a los estudios sociológicos, se refiere a un ser humano entregado a las causas sociales de los más vulnerables, usando sus sentidos y sus sentimientos.
Inicio (Prólogo o Introducción)	a) ¿Cuál es la función del inicio?	El inicio tiene una función estructural, a manera de epígrafe se expone el siguiente texto de autoría del protagonista (Alfredo Correa De Andreis). "El lenguaje que dice la verdad, es el lenguaje Sentipensante, el que es capaz de pensar sintiendo y sentir pensando". Sobre esta base discursiva, se plantea una postura que es desarrollada a lo largo del relato y guarda relación con el final, teniendo en cuenta que se articula el siguiente texto, "Bienvenidos todos los conflictos, salvo aquellos que exterminan a su propio adversario", fragmento sustraído de los postulados del autor, y se interpreta como el resumen de su postura ideológica y la esencia del contenido expuesto en el relato.
	b) ¿Cómo se relaciona con el final?	Se conecta a través del recurso de insert de texto, sobre la exposición de fragmentos de la obra del protagonista, quien planteó una postura conceptual sobre el conflicto armado. Sobre la base de ese argumento se desarrolla el relato.
Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)	a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?	Las imágenes guardan principios básicos de encuadre y exposición que suministran información básica en la ilustración del contenido, que es guiado por los testimonios. Las imágenes son propuestas desde las técnicas de cámara emplazada, guarda distancia narrativa de los personajes y en general, no tiene una propuesta fotográfica y de color, que permita establecer un discurso visual.

	b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?	La perspectiva de las tomas recurren a mostrar a los personajes en ámbitos de normalidad, no exponen inferioridad o superioridad desde los ángulos de encuadre.
Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)	a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?	El diseño sonoro apoya la guía narrativa del documental que está estructurada a través de los testimonios. Busca acompañar situaciones concretas y complementa las acciones e interacciones entre los personajes, apela a cuadros emotivos como alegría, tristeza, esperanza etc.
	b) ¿Qué función cumplen los silencios?	Los silencios apoyan momentos de reflexión de los personajes, buscan generar descanso en la trama del audiovisual.
Edición (Relación secuencial entre imágenes)	a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?	El montaje privilegia una continuidad retórica frente a la condición espacio-temporal del relato, se centra en la argumentación de unas ideas y se dirige al espectador de manera directa sobre la argumentación del mundo histórico.
	b) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?	Las tomas guardan poco tiempo en pantalla, cumplen la función de ilustrar los testimonios de los participantes, con el acompañamiento de recursos gráficos que ilustran la lectura de fragmentos de la obra del protagonista.
Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)	a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?	La historia transcurre desde múltiples escenarios, especialmente en escenarios populares y rurales, que buscan exponer comunidades en contextos de vulnerabilidad. Los entrevistados relatan sus argumentos en sus escenarios naturales, por ejemplo, desde la intimidad de sus viviendas y/o lugares de trabajo. La presencia de comunidades vulnerables y escenarios populares, guarda una dimensión simbólica con la historia, teniendo en cuenta que las dinámicas sociales de esos contextos, fueron objeto de análisis del protagonista.
	b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?	Se permite identificar al protagonista a través de sus escritos, si bien es un personaje ausente dentro del relato, la narrativa en general se construye alrededor de sus aportes conceptuales a la comprensión del conflicto armado, social y político en Colombia.
Narración (Elementos estructurales de la historia)	a) ¿Qué elementos permiten entender la historia?	El relato conserva elementos de la estructura mítica o clásica (Inicio-desarrollo-final), desarrolla la trama principal en un orden lógico y cronológico. **Acto I** Se expone el planteamiento o argumento central sobre el cual se desarrolla la historia, además de la presentación del personaje principal y el inicio de sus acciones en el mundo histórico que son objeto del relato. **Acto II** Desarrollo del legado del protagonista, madurez de la propuesta teórica sobre el "Ser Sentipensante", impacto de los trabajos de intervención del protagonista (Alfredo Correa De Andreis). **Acto III** Reflexiones sobre la obra de Alfredo Correo De Andreis. La construcción del guion es abierto, no busca guardar similitud con la estructura narrativa aplicadas al macrogénero de ficción, no hay presencia de tácticas que busquen producir efectos emocionales en el espectador, como la confección y uso de recursos narrativos como las estrategias de seducción, sorpresa, suspenso, tensión, etc.

	b) ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?	Acerca al espectador a conocer la humanidad e intimidad de un ser humano que planteó una propuesta comprensión del conflicto armado en la Región Caribe y el país.
Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)	a) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la película?	Utiliza la fórmula narrativa clásica a través del desarrollo de la historia de un personaje y grupo común en situaciones excepcionales.
	b) ¿Hay elementos visuales o ideológicos del film noir en esta película?	No aplica
Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)	a) ¿Existen relaciones intertextuales explícitas?	No aplica
	b) ¿Existen relaciones intertextuales implícitas?	No aplica
Ideología (Perspectiva del Relato o Visión del Mundo)	a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad?	Muestra el interés de familiares, amigos, allegados y analistas de la obra de Alfredo Correa De Andreis, por reivindicar y potenciar sus alcances teóricos en las nuevas generaciones.
	b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?	Proponen seguir sus pasos y aplicar su teoría sobre el conflicto armado, para superar las desigualdades sociales, la movilidad social, la garantía de derechos y superación de la confrontación armada en Colombia.
Final (Última secuencia de la película)	a) ¿Qué sentido tiene el final?	Final reflexivo que busca generar empatía con el protagonista. Muestra un retrato que centra su atención en la mirada, el efecto visual aplicado busca inmortalizar su rostro desde una postura icónica que evoca al pensamiento crítico sobre los conflictos sociales y políticos.
	b) ¿Cómo se relaciona con el resto?	Se relaciona con la intención general del relato, que busca inmortalizar los aportes del protagonista a los estudios sociológico del conflicto armado y los conflictos sociales y políticos en el Colombia.
Conclusión (del análisis)	a) ¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?	El capítulo plantea un compromiso ético con la memoria del sociólogo e investigador, Alfredo Correa De Andreis, quien hizo aportes importantes al estudio y comprensión del conflicto armado en Colombia. Exponer sus contribuciones al campo de la sociología, como la tesis sobre el "Ser Sentipensante", amplía las posibilidades de que sus referentes sigan contribuyendo en la comprensión del comportamiento social de los habitantes del Caribe colombiano, con relación a los conflictos sociales que surgen por la desigualdad social, y los aportes de la cultura en los escenarios de mediación y resolución de conflictos.
	b) Comentario final: Enfatizar algún elemento del análisis, como respuesta informada a la pregunta: ¿Qué me pareció la película?	Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido desde la creatividad, posibilitando el desarrollo de las formas expositivas del documental. Exploraron elementos como gráficos, ilustraciones, fotos familiares, archivos audiovisuales, fotos y registros de prensa, entre otros recursos narrativos que exponen el mundo histórico y se integraron al relato en tiempo presente, desde donde se construyó el foco de la historia.

CONCLUSIONES PARCIALES: El audiovisual aborda desde una mirada intimista, la vida y obra de un pensador de la Región Caribe colombiana. Construye una narrativa que permite conocer el contexto, las motivaciones y los aportes científicos y de intervención social que hizo el sociólogo Alfredo Correa De Andreis. Destaca sus escritos científicos sobre lo que él consideraba, podría ser una solución a los conflictos sociales, políticos y al conflicto armado en general. El relato aborda con dignidad, su obra y su legado, deja de lado su condición de víctima del conflicto armado y resalta sus estudios sociales que también buscaron comprender el comportamiento del Ser Caribe desde la Cultura. A partir del relato de acontecimientos particulares, la narrativa en general, agrupa elementos de la realidad sobre el conflicto armado, que ayuda a construir una visión del espectador sobre el impacto de la violencia asociada al conflicto armado en la sociedad civil.

Parte 3 **Observación variable 2** **Construcción de narrativas**		
Departamento/Título: Sucre – *Tejedoras de paz*		
Instrucciones: Responda cada interrogante con base en sus observaciones sobre los elementos sugeridos para el análisis narratológico. Escriba No Aplica donde lo considere pertinente. En las conclusiones parciales sintetice la forma como se articulan todos estos elementos.		
Segmentos estructurales de análisis	**Preguntas orientadoras**	**Respuestas resultados del análisis**
Condiciones de Lectura (Contexto de Interpretación)	a) ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película?	*El contexto de interpretación de los contenidos audiovisuales, se establece desde el ámbito profesional, a través de la aplicación de un diseño metodológico sobre el análisis de contenidos. Para el desarrollo de este proceso, se establecen unas condiciones de lectura del texto audiovisual, entre ellas, la selección de una muestra, su desgloce y la aplicación de las técnicas de observación de forma individual por cada capítulo.* Para el análisis de cada episodio, se hizo doble revisión u observación, una previa para comprender el contenido del relato y su estructura narrativa; y una posterior para la aplicación y diligenciamiento de la ficha de observación. La observación se hizo en un espacio de trabajo íntimo, a través del uso de artefactos tecnológicos como un equipo de cómputo, con la posibilidad de uso de software para la reproducción de archivos audiovisuales, y un procesador de textos para el diligenciamiento del instrumento de observación.
	b) ¿Qué sugiere el título?	El título sugiere procesos colectivos en materia de construcción de paz.
Inicio (Prólogo o Introducción)	a) ¿Cuál es la función del inicio?	El inicio cumple la función de presentar personajes principales y plantear el eje estructural sobre el cual se desarrolla la historia, que es la lucha de un grupo de mujeres por la reconstrucción de la memoria de familiares desaparecidos en el Departamento de Sucre, en el marco del conflicto armado colombiano.
	b) ¿Cómo se relaciona con el final?	Se relaciona con el final a través de la conexión de actividades que exponen la lucha contra el olvido de un grupo de familiares que perdieron sus seres queridos en el marco del conflicto armado colombiano. El relato inicia con la construcción de objetos y procesos simbólicos como la elaboración de artesanías que exponen mensajes alusivos al recuerdo de los desaparecidos y concluye con actos simbólicos en los espacios públicos y la exposición de tales artesanías y elementos simbólicos.

Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)	a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?	Los encuadres y ángulos de cámara denotan cercanía e intimidad entre el grupo documentado, se busca un seguimiento narrativo de la cotidianidad a través de la variedad de planos, tonos cálidos y fríos, fuera de campo pronunciado. Se utilizaron recursos de animación de archivos de prensa y fotografías de los desaparecidos para referirse a momentos del mundo histórico.
	b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?	La perspectiva de las tomas recurren a mostrar a los personajes en ámbitos de normalidad, no exponen inferioridad o superioridad desde los ángulos de encuadre.
Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)	a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?	El diseño sonoro se relaciona con las imágenes al explorar ampliamente el sonido diegético, le brindan cuerpo a las situaciones y aportan a la carga comunicativa con información de contexto que complementan las acciones de los personajes. La banda sonora complementa momentos o escenas específicas, apela a cuadros emotivos como alegría, tristeza, esperanza etc.
	b) ¿Qué función cumplen los silencios?	Los silencios apoyan momentos de reflexión de los personajes, buscan generar descanso en la trama del audiovisual.
Edición (Relación secuencial entre imágenes)	a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?	Las imágenes están organizadas de forma secuencial, construyen situaciones dramáticas de forma lineal, se exponen desde la lógica principio a fin (inicio+desarrollo+final), no extrapolan los tiempos de las situaciones dentro de la historia, y se complementan entre sí.
	b) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?	Entre secuencias, las imágenes exponen una construcción discursiva en paralelo, buscan mostrar diversas actividades de un grupo de mujeres organizadas a través de la "Red de Mujeres Tejedoras de la Memoria", y ciertas acciones del gobierno en pro de las víctimas del Departamento de Sucre.
Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)	a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?	La historia ocurre en tres espacios, el primero es en escenarios de intimidad de las víctimas, son lugares en donde persisten los recuerdos de los desaparecidos como lugares o rincones de las casas, sitios de encuentros de la organización en donde reflexionan sobre las tragedias personales y sociales que ha dejado el conflicto armado, y el taller en donde elaboran sus artesanías y elementos simbólicos en donde se expone la resistencia individual y colectiva contra el olvido. El segundo escenario son los espacios públicos como plazas, calles y demás escenarios en donde se exponen los objetos y artesanías que comunican mensajes del recuerdo de los desaparecidos como fotos, nombres de las víctimas, velas, etc. El tercer escenario son los espacios institucionales en donde se muestra un intento de la administración local por dar respuesta a la demanda de las víctimas, como el caso de la inauguración del Centro para la Atención a las Víctimas en la ciudad de Sincelejo, Sucre; y posteriormente el funcionamiento del centro.
	b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?	Los personajes se pueden establecer en tres categorías, los primarios o protagonistas son las integrantes de la "Red de Mujeres Tejedoras de la Memoria", a quienes se le puede identificar con elementos construidos artesanalmente con el objetivo de recordar a los desaparecidos, encontramos trazos elaborados con telares, bordados que exponen los nombres de las víctimas, fotos estampadas, velas con fotos adhesivas, carteleras, vallas, pendones, etc. El segundo grupo de protagonistas son los desaparecidos, que si bien no están físicamente, el relato ocurre alrededor de ellos y son visibilizados a través de fotografías, albunes familiares, recortes de prensa y reconstrucciones orales

		que les dan vida y protagonismo. El tercer grupo es la representación institucional que está en cabeza de funcionarios o personas que fungen como expertos en el tema de víctimas y reconstrucción de memoria, a quienes se les pueden identificar con un discurso enmarcado en la norma, procesos y procedimientos, espacios físicos demarcados como de atención al público, logos, banderas, atriles, etc.
Narración (Elementos estructurales de la historia)	a) ¿Qué elementos permiten entender la historia?	La estructura narrativa conserva la forma clásica de contar una historia (inicio - desarrollo- final). La forma en que se presenta el relato, conserva una postura lineal que desarrolla la trama de acciones desde un orden lógico (antecedentes-contexto-presente-proyección), y establece un orden cronológico en el foco de la historia, al exponer la trama alrededor de la preparación de acciones para visibilizar el poco avance en el esclarecimiento de las desapariciones forzadas, encuentro de restos humanos, aplicación de justicia y atención a las víctimas. La construcción del guion es abierto, no busca guardar similitud con la estructura narrativa aplicadas al macrogénero de ficción, no hay presencia de tácticas que busquen producir efectos emocionales en el espectador, como la confección y uso de recursos narrativos con estrategias de seducción, sorpresa, suspenso, tensión, etc.
	b) ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?	Acerca al espectador a los acontecimientos violentos vividos por las víctimas en el mundo histórico, muestra las afectaciones en sus proyectos de vida a partir de esos sucesos, y el estancamiento de la comunidad en general. También acerca a la esperanza de las víctimas por reponerse de la tragedia humana y económica a que fueron sometidos, demuestra los esfuerzos por organizarse y reconstruir con los pocos recursos que han podido gestionar.
Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)	a) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la película?	Utiliza la fórmula narrativa clásica a través del desarrollo de la historia de un personaje y grupo común en situaciones excepcionales.
	b) ¿Hay elementos visuales o ideológicos del film noir en esta película?	No aplica
Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)	a) ¿Existen relaciones intertextuales explícitas?	No aplica
	b) ¿Existen relaciones intertextuales implícitas?	No aplica
Ideología (Perspectiva del Relato o Visión del Mundo)	a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad?	El relato presenta una visión general sobre el impacto del conflicto armado en la población civil y sus implicaciones sociales, económicas, emocionales y morales que recaen sobre los ciudadanos que ostentan la categoría de víctimas del conflicto armado en Colombia.
	b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?	Enfatiza en la intimidad de un grupo de ciudadanos que intentan reconstruir sus proyectos de vida y de familia, de exigibilidad de derechos y preservar la memoria de la población y de las familiares y amigos caídos en las acciones violentas de los actores armados en el conflicto colombiano.
Final (Última secuencia de la película)	a) ¿Qué sentido tiene el final?	La última escena articula un plantón en la plaza pública con el detalle de un telar que recoge figuras artesanales que buscan representar a los desaparecidos y la vida antes de los hechos victimizantes. Se interpreta la situación como un proceso

		permanente de construcción y lucha por parte de los familiares de desaparecidos y también víctimas del conflicto armado colombiano.
	b) ¿Cómo se relaciona con el resto?	Se relaciona con la disposición y actitud de vida de las víctimas, quienes a lo largo del relato, demuestran querer superar los episodios de violencia a los que fueron sometidos, y buscan generar movilidad social en la comunidad.
Conclusión (del análisis)	a) ¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?	El episodio *Tejedoras de paz* de la serie Trópicos, temporada 2016, plantea un compromiso ético con las víctimas del conflicto armado, al visibilizar un proceso de organización, gestión y exigibilidad de justicia y derechos de los familiares de desaparecidos en el Departamento Sucre. Demuestra el esfuerzo de las víctimas por reconstruir la memoria de los desaparecidos en el marco del conflicto armado colombiano, al diseñar y ejecutar estrategias de visibilización de los hechos victimizantes, recordación de los desaparecidos y exigir justicia y respuesta en la búsqueda de los restos humanos. El compromiso estético de la obra audiovisual, se surte de una apuesta por explorar imágenes que transmiten cercanía con las víctimas, muestran la profundidad del dolor desde una perspectiva de reflexión sobre las tragedias sufridas en el pasado, los aprendizajes y apuestas por transformar el futuro desde una perspectiva de dignidad humana y la garantía de derechos.
	b) Comentario final: Enfatizar algún elemento del análisis, como respuesta informada a la pregunta: ¿Qué me pareció la película?	Desde las construcciones estéticas, los realizadores buscaron ilustrar el contenido desde la creatividad, posibilitando el desarrollo e hibridación de las formas expositivas y reflexiva del documental. Exploraron elementos como gráficos, ilustraciones, fotos familiares, archivos audiovisuales, fotos y registros de prensa, entre otros recursos narrativos que se integraron al relato en tiempo presente, desde donde se construyó el foco de la historia.
CONCLUSIONES PARCIALES: El audiovisual construye una narración sobre acontecimientos de violencia asociada al conflicto armado colombiano, sus consecuencias sobre la vida de los sobrevivientes y el impacto en la comunidad donde ocurrieron los hechos narrados. A través de la exposición pública de los relatos de las víctimas, se brinda un sentido a sus experiencias de vida con relación a su condición de víctimas del conflicto armado, sus interpretaciones sobre el mismo (conflicto), y la reconstrucción del contexto en que sucedieron los hechos violentos. A partir del relato de acontecimientos particulares, la narrativa en general, agrupa elementos de la realidad sobre el conflicto armado, que ayuda a construir una visión del espectador sobre el impacto de la violencia asociada al conflicto armado en la sociedad civil.		

Apéndice C. Fichas de Observación Variable 3: Contextos de producción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano

Observación variable 3 **Contextos de producción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano**		
Instrucciones: *Describa los elementos del contexto que a su juicio inciden de manera significativa en la construcción del discurso global, según cada una de las categorías que se presentan a continuación. En las conclusiones parciales describa y explique cómo se articulan todos estos elementos.*		
Departamento/Nombre: Atlántico/*Sembrando por la paz*		
CATEGORÍAS	**DESCRIPCIÓN / INDICADORES**	**RESULTADOS DE OBSERVACIÓN**
Dominio	*Representa un sector "global" de la sociedad, que constituye una forma de expresar delimitaciones identitarias, con sus consecuentes implicaciones en el ámbito del poder y del ejercicio de la dominación de ciertos grupos sobre otros. Dentro de este ámbito más ideológico, los dominios pueden ser entendidos como "... sitios de dominación, lucha, conflicto e intereses.*	Sitios de dominación y lucha a través del territorio, los usos y aprovechamiento del suelo, huellas por la destrucción de la organización comunitaria a partir del uso de la violencia por parte de grupos armados. Existe un grupo definido dentro de la sociedad que son las víctimas, pero no aplica un dominio de parte de ellos sobre el ejercicio del poder y ejercen control sobre otro grupo social. Los hechos victimizantes que los condujeron a esta categoría social, fue ejercido por un grupo armado que, sí ostentó en su momento dominio sobre el territorio, los bienes materiales y la vida de las personas en la comunidad.
Interacción Global	*La distinción entre estructuras macro y micro sugiere que si hay participantes `locales' de la interacción comunicativa, también podemos postular participantes `globales'.*	No aplica
Tipo de Evento	*Dentro de esta interacción global es posible identificar el o los tipos de eventos comunicativos que se generan, pudiendo corresponder éstos a una conversación, una charla, una reunión, una lección o un debate parlamentario.*	Reencuentro y visita al sitio del desplazamiento y la masacre (lugar simbólico)
Función	*Los sujetos sociales más poderosos, pueden controlar el discurso seleccionando el lugar, los participantes, las audiencias, los actos de habla, el tiempo, los temas, el género y los estilos.*	No hay presencia de sujetos poderosos que puedan controlar el discurso, seleccionando el lugar, los participantes, las audiencias, los actos de habla, el tiempo, los temas, el género y los estilos.
Intención	*Las intenciones, entendidas como los planes de acción pueden orientarse hacia ámbitos de conocimiento específico o de acciones concretas y también pueden tener una base ideológica, queriendo, con ello, representar normas o valores para un grupo o sector de la sociedad.*	Los interlocutores denotan la intención de reconstruir prácticas y formas de vida comunitaria que tenían antes de los hechos victimizantes, también manifiestan el interés en dar a conocer la violencia sufrida y recordar la memoria de los fallecidos.

Acción Global	*Controla el uso de los conocimientos, la interpretación global de los tópicos, y los objetivos sociales del discurso. Por ejemplo, en el nivel local un discurso parlamentario puede realizar varios actos de habla (micro o macro), como afirmaciones, promesas o amenazas, u otros actos en la interacción (introducir, halagar, terminar, interrumpir, etc.), pero en un nivel más alto de interpretación y representación, los discursos son instancias del acto global político de la legislación, de gobernar, de hacer oposición, etc.*	No palica
Escenario (lugar, fecha, tiempo)	*Puede dar cuenta de la utilización del poder para su elección. Se plantean unas características que pueden construir el escenario a partir del Lugar, la Fecha o Tiempo de la acción comunicativa, de este modo, un individuo o grupo dominante, puede fijar el lugar de una conversación, con el fin de provocar determinadas reacciones en su interlocutor, los hechos discursivos tienen un comienzo y un término.*	Desde la escogencia del sitio de la tragedia como locación y provocación del relato a partir de la visita de una de las víctimas y pernoctar en él, tiene implicaciones simbólicas por los significados de la noche en ese sitio, que se asocian por las víctimas como un espacio para el horror. La presencia de los lugares que implican las reparaciones y en donde ocurrieron los hechos, tienen implicancias sociales y simbólicas.
Soportes y objetos importantes	*Quienes controlan una sesión o reunión, generalmente se sientan al frente del grupo convocado, y en ocasiones ocupan un lugar superior al del resto. El uso de mobiliario, uniformes o diversos objetos tienen implicancias sociales y simbólicas.*	No aplica
Rol del participante	*Participantes comunicativos (involucramiento en la producción del discurso como hablantes y oyentes), Participantes interactivos (rol de los interlocutores, como aliado, oponente, etc, Saber si el interlocutor es un oponente, es crucial para la producción o la interpretación de una argumentación, se nota en las formas corteses de dirigirse a la gente, en la lexicalización, etc.).* *Participantes sociales/políticos (diversos papeles sociales relevantes de los participantes, como género, etnicidad, edad, profesión, etc.*	Hay presencia de participantes interactivos, los interlocutores son aliados en la causa por recuperar la tierra y reconstruir el territorio desde las posibilidades de un retorno de las familias desplazadas y de tener garantías en materia de sus derechos sociales, económicos, culturales y políticos; como una comunidad organizada que existió antes de la masacre y el desplazamiento forzoso. Existe una sinergia en el discurso de los interlocutores, existe familiaridad en la comunicación y las formas de relacionarse.
Rol profesional	*Está asociado a campos disciplinares concretos, la ejecución de estos roles se relaciona a contextos o situaciones comunicativas específicas, normadas y regladas desde las instituciones en que funcionan. Es posible observar el eventual ejercicio del poder o del dominio comunicativo de los profesionales respecto de sus interlocutores. Por Ej. El profesor, juez, oficial de policía, etc.*	No aplica

Afiliación	*Está ligada a los roles profesionales. Estos últimos "... no hablan 'por ellos mismos', sino como representantes de una organización o institución, y como representantes que, en principio, pueden ser reemplazados por cualquier otro miembro institucional."*	No aplica
Pertenencia	*Es una forma de afiliación de carácter general. Se es hombre, mujer, blanco o negro y tal estado hace pertenecer a categorías sociales de carácter general. El hecho de pertenecer a ciertos estados sociales, permite que "... las personas de diferentes grupos... o categorías sean definidas y tratadas como tales...en el evento comunicativo: se les puede dar preferencia en la asignación de turnos, libertad en la selección de tópicos o estilo, pero también pueden ser discriminadas sólo porque son miembros de un grupo específico."*	Aplica sobre el grupo representado, por la condición y reconocimiento por parte del estado como víctimas del conflicto armado, quienes se encuentran en proceso de reparación individual y colectiva, además adelantan actividades organizativas para gestionar acciones positivas por parte de la institucionalidad.
Los otros sociales	*En un acto comunicativo se puede referir a otras personas ausentes en el contexto y pueden considerarse como participantes. La referencia a estos otros sociales, puede producir modificaciones en la interacción global comunicativa dentro de un contexto, haciendo que otras categorías como los roles o el dominio adquieran una relevancia no prevista y que sólo se hacen más importantes, gracias a la referencia a esos otros no presentes en el contexto.*	Los otros sociales se representan a través de los seres humanos que perecieron en los hechos violentos que señala la comunidad (los muertos), quienes están ausentes, pero hacen parte de las dinámicas sociales e institucionales que los sobrevivientes gestionan desde el presente. También se consideran otros sociales, los sujetos realizaron las acciones violentas a nombre de una organización armada al margen de la ley, con directrices de mando y dominio territorial. Si bien los victimarios no se encuentran presentes en los escenarios donde transcurre la historia, esos hechos del pasado, guardan relación con el tiempo presente y permean el discurso de las víctimas; su presencia, se deja entrever en el miedo que aún persiste en la comunidad, sobre las posibilidades del retorno de esas acciones violentas, además de las secuelas que dejó la ruptura del núcleo familiar y el tejido social.
Representaciones Sociales	*Los participantes en un evento comunicativo comparten representaciones sociales, como determinados conocimientos, actitudes o formas de ver la realidad. El conocimiento mutuo de un grupo que interactúa, es fundamental para propósitos conjuntos, reafirmar expresiones de identidad y en general, desarrollar proyectos para el futuro. Las diferencias marcadas sobre diversas representaciones sociales, impiden procesos de grupos sociales que necesitan trabajar en comunidad.*	Los participantes son personas víctimas del conflicto armado, comparten la condición de ser víctimas que configura una forma de ver la realidad sobre el conflicto armado, manifiestan ayudar a construir la paz y evitar que los hechos victimizantes no se repitan, manifiestan unas prácticas y costumbres sobre la vida las zonas rurales, manifiestan propósitos conjuntos de retornar y reconstruir el tejido social en la comunidad que se desintegró por los hechos violentos, proyectan mejoría en la calidad de vida, no se muestran diferencias profundas entre los interlocutores.

Ideología	*Se puede observar la existencia de un discurso subyacente que condiciona su funcionalidad dependiendo de ciertos intereses, valores, intenciones u objetivos. Ese conjunto de variables se activa como discurso o se mantiene anestesiado, dando forma a los contextos y características específicas de la interacción comunicativa global.*	El grupo social (las víctimas), construyen un discurso de exigibilidad de derechos, de respeto a la vida y transmisión de saberes sobre la tierra.
CONCLUSIONES PARCIALES: la estructura de contenido y confección de un relato audiovisual sobre los hechos de violencia en el marco del conflicto armado colombiano, ocurridos en diciembre de 2000 en la vereda Cienaguita (Repelón, Atlántico), permiten escenarios de producción de un discurso que posibilita a los sobrevivientes de esos hechos de violencia, contar sus versiones e interpretaciones sobre tales eventos. Se pueden identificar como protagonistas del relato, a un grupo de ciudadanos que asumen roles interactivos dentro de sus escenarios naturales y sus situaciones cotidianas de vida, que promueven una causa conjunta por recuperar escenario flanqueados por las acciones de grupos violentos en contra de ellos. Tales escenarios se interpretan como sitios de dominación y lucha, que guardan cargas simbólicas para el grupo convocado en la narración. Desde esos lugares, exponen sus experiencias de vida con relación al conflicto armado en el mundo histórico, y sus nuevos escenarios de lucha en el tiempo presente, los interlocutores de muestran como aliados en la causa por recuperar la tierra y reconstruir el territorio, desde las posibilidades de un retorno de las familias desplazadas y de tener garantías en materia de sus derechos sociales, económicos, culturales y políticos, como una comunidad organizada que existió antes de la masacre y el desplazamiento forzoso.		

Observación variable 3 **Contextos de producción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano**		
Instrucciones: *Describa los elementos del contexto que a su juicio inciden de manera significativa en la construcción del discurso global, según cada una de las categorías que se presentan a continuación.* *En las conclusiones parciales describa y explique cómo se articulan todos estos elementos.*		
Departamento/Nombre: Bolívar/*Los hijos de Manexka*		
CATEGORÍAS	**DESCRIPCIÓN / INDICADORES**	**RESULTADOS DE OBSERVACIÓN**
Dominio	*Representa un sector "global" de la sociedad, que constituye una forma de expresar delimitaciones identitarias, con sus consecuentes implicaciones en el ámbito del poder y del ejercicio de la dominación de ciertos grupos sobre otros. Dentro de este ámbito más ideológico, los dominios pueden ser entendidos como "... sitios de dominación, lucha, conflicto e intereses".*	Hay presencia de sitios de dominación y lucha a través del territorio, los usos y aprovechamiento del suelo, destrucción del tejido social y de la organización comunitaria por parte de actores armados en el marco del conflicto armado colombiano. Existe un grupo definido como víctimas del conflicto armado que expresa delimitaciones identitarias arraigadas al mundo histórico, el grupo persiste en los recuerdos y en las voluntades por volver a vivirlo, pero ellas no aplican un dominio sobre otros grupos definidos; no hay un ejercicio de poder y control sobre otro grupo social. Los hechos victimizantes que los condujeron a la categoría social de víctimas del conflicto armado colombiano, fue ejercido por un grupo armado que, sí ostentó en su momento dominio sobre el territorio, los bienes materiales y la vida de las personas en la comunidad.

Interacción Global	*La distinción entre estructuras macro y micro sugiere que si hay participantes `locales' de la interacción comunicativa, también podemos postular participantes `globales'.*	No aplica
Tipo de Evento	*Dentro de esta interacción global es posible identificar el o los tipos de eventos comunicativos que se generan, pudiendo corresponder éstos a una conversación, una charla, una reunión, una lección o un debate parlamentario.*	Espacios comunitarios de planeación, socialización y ejecución de actividades en pro de generar escenarios de bienestar colectivo. (Minga indígena)
Función	*Los sujetos sociales más poderosos, pueden controlar el discurso seleccionando el lugar, los participantes, las audiencias, los actos de habla, el tiempo, los temas, el género y los estilos.*	No hay presencia de sujetos poderosos que puedan controlar el discurso, seleccionando el lugar, los participantes, las audiencias, los actos de habla, el tiempo, los temas, el género y los estilos.
Intención	*Las intenciones, entendidas como los planes de acción pueden orientarse hacia ámbitos de conocimiento específico o de acciones concretas y también pueden tener una base ideológica, queriendo, con ello, representar normas o valores para un grupo o sector de la sociedad.*	Las intenciones del grupo documentado se orientan hacia acciones concretas de recuperación de la tierra y el territorio, las familias que integran la comunidad, fueron propietarias de espacios físicos en donde desarrollaron la vida alrededor de actividades relacionadas con los usos del suelo y la producción de alimentos. Estas acciones guardan una base ideológica de organización socio-comunitaria, en donde existen roles y normas al interior de la comunidad, a las que aspiran volver a reconfigurar a plenitud en un territorio propio.
Acción Global	*Controla el uso de los conocimientos, la interpretación global de los tópicos, y los objetivos sociales del discurso. Por ejemplo, en el nivel local un discurso parlamentario puede realizar varios actos de habla (micro o macro), como afirmaciones, promesas o amenazas, u otros actos en la interacción (introducir, halagar, terminar, interrumpir, etc.), pero en un nivel más alto de interpretación y representación, los discursos son instancias del acto global político de la legislación, de gobernar, de hacer oposición, etc.*	No palica
Escenario (lugar, fecha, tiempo)	*Puede dar cuenta de la utilización del poder para su elección. Se plantean unas características que pueden construir el escenario a partir del Lugar, la Fecha o Tiempo de la acción comunicativa, de este modo, un individuo o grupo dominante, puede fijar el lugar de una conversación, con el fin de provocar determinadas reacciones en su interlocutor, los hechos discursivos tienen un comienzo y un término.*	No existe figura o presencia de grupo dominante que fije lugares de interacción con el objetivo de buscar reacciones en el grupo documentado, pero la escogencia de las locaciones y provocación del relato desde los lugares de lucha por la reconfiguración territorial, tiene implicaciones simbólicas desde el punto de vista de mostrar un proceso de lucha, que, puede ser referente sobre otras comunidades en igual o peores circunstancias; al igual que evidenciar el impacto del desplazamiento forzado y el conflicto armado en general sobre las comunidades rurales.

Soportes y objetos importantes	*Quienes controlan una sesión o reunión, generalmente se sientan al frente del grupo convocado, y en ocasiones ocupan un lugar superior al del resto. El uso de mobiliario, uniformes o diversos objetos tienen implicancias sociales y simbólicas.*	No aplica
Rol del participante	*Participantes comunicativos (involucramiento en la producción del discurso como hablantes y oyentes), Participantes interactivos (rol de los interlocutores, como aliado, oponente, etc, Saber si el interlocutor es un oponente, es crucial para la producción o la interpretación de una argumentación, se nota en las formas corteses de dirigirse a la gente, en la lexicalización, etc.). Participantes sociales/políticos (diversos papeles sociales relevantes de los participantes, como género, etnicidad, edad, profesión, etc.*	Hay presencia de participantes interactivos, los interlocutores son aliados en la causa por recuperar la tierra y reconstruir el territorio con garantías al derecho propio y demás derechos sociales, económicos, culturales y políticos como una comunidad organizada que existió antes de los hechos víctimizantes que provocaron el desplazamiento forzado de la comunidad que intenta reconstruir lo perdido en el mundo histórico desde otras latitudes territoriales. Existe una sinergia en el discurso de los interlocutores, existe familiaridad en la comunicación y las formas de relacionarse.
Rol profesional	*Está asociado a campos disciplinares concretos, la ejecución de estos roles se relaciona a contextos o situaciones comunicativas específicas, normadas y regladas desde las instituciones en que funcionan. Es posible observar el eventual ejercicio del poder o del dominio comunicativo de los profesionales respecto de sus interlocutores. Por Ej. El profesor, juez, oficial de policía, etc.*	No aplica
Afiliación	*Está ligada a los roles profesionales. Estos últimos "... no hablan 'por ellos mismos', sino como representantes de una organización o institución, y como representantes que, en principio, pueden ser reemplazados por cualquier otro miembro institucional."*	No aplica
Pertenencia	*Es una forma de afiliación de carácter general. Se es hombre, mujer, blanco o negro y tal estado hace pertenecer a categorías sociales de carácter general. El hecho de pertenecer a ciertos estados sociales, permite que "... las personas de diferentes grupos... o categorías sean definidas y tratadas como tales...en el evento comunicativo: se les puede dar preferencia en la asignación de turnos, libertad en la selección de tópicos o estilo, pero también pueden ser discriminadas sólo porque son miembros de un grupo específico."*	Aplica sobre el grupo representado por la condición y reconocimiento por parte del estado como víctimas del conflicto armado, quienes se encuentran en proceso de reparación individual y colectiva, además adelantan actividades organizativas para gestionar acciones positivas por parte de la institucionalidad. También aplica por ser parte de la comunidad indígena Zenú, reconocida por el estado.

Los otros sociales	*En un acto comunicativo se puede referir a otras personas ausentes en el contexto y pueden considerarse como participantes. La referencia a estos otros sociales, puede producir modificaciones en la interacción global comunicativa dentro de un contexto, haciendo que otras categorías como los roles o el dominio adquieran una relevancia no prevista y que sólo se hacen más importantes, gracias a la referencia a esos otros no presentes en el contexto.*	Los otros sociales se representan a través de los seres humanos que perecieron en los hechos violentos que señala la comunidad (los muertos), quienes están ausentes, pero hacen parte de las dinámicas sociales e institucionales que los sobrevivientes gestionan desde el presente. También se consideran otros sociales, los sujetos que realizaron las acciones violentas a nombre de una organización armada al margen de la ley, con directrices de mando y dominio territorial. Si bien los victimarios no se encuentran presentes en los escenarios donde transcurre la historia, esos hechos del pasado, guardan relación con el tiempo presente y permean el discurso de las víctimas; su presencia, se deja entrever en el miedo que aún persiste en la comunidad, sobre las posibilidades del retorno de esas acciones violentas, además de las secuelas que dejó la ruptura del núcleo familiar y el tejido social.
Representaciones Sociales	*Los participantes en un evento comunicativo comparten representaciones sociales, como determinados conocimientos, actitudes o formas de ver la realidad. El conocimiento mutuo de un grupo que interactúa, es fundamental para propósitos conjuntos, reafirmar expresiones de identidad y en general, desarrollar proyectos para el futuro. Las diferencias marcadas sobre diversas representaciones sociales, impiden procesos de grupos sociales que necesitan trabajar en comunidad.*	Los participantes tienen la condición de ser personas víctimas del conflicto armado colombiano, comparten una visión sobre el conflicto armado en dónde se sienten desprotegidos por parte del Estado y la usurpación de sus territorios por intereses económicos, manifiestan ayudar a construir la paz y evitar que los hechos victimizantes no se repitan. Manifiestan unas prácticas y costumbres sobre la vida en zonas rurales, plantean propósitos conjuntos de reconstruir el tejido social de la comunidad que se desintegró por los hechos violentos, proyectan mejoría en la calidad de vida, no se muestran diferencias profundas entre los interlocutores.
Ideología	*Se puede observar la existencia de un discurso subyacente que condiciona su funcionalidad dependiendo de ciertos intereses, valores, intenciones u objetivos. Ese conjunto de variables se activa como discurso o se mantiene anestesiado, dando forma a los contextos y características específicas de la interacción comunicativa global.*	El grupo social (las víctimas), construyen un discurso de exigibilidad de derechos, de respeto a la vida y transmisión de saberes y practicas ancestrales sobre la tierra y el territorio.
CONCLUSIONES PARCIALES: la estructura de contenido y confección del relato audiovisual sobre un grupo de familias pertenecientes a la etnia Zenú, que fue forzada a dejar su territorio en un entorno rural, e intentan reconstruir su formas y modos de vida en un espacio urbano; permiten escenarios de producción de un discurso, que posibilita a los sobrevivientes de esos hechos víctimizantes, mostrar una visión sobre sus experiencias de vida. Se pueden identificar como protagonistas del relato, a un grupo de ciudadanos que asumen roles interactivos dentro de sus escenarios naturales y sus situaciones cotidianas de vida, que promueven una causa conjunta por recuperar escenario flanqueados por las acciones de grupos violentos en contra de ellos. Tales escenarios se interpretan como sitios de dominación y lucha, que guardan cargas simbólicas para el grupo convocado en la narración. Desde esos lugares, exponen sus experiencias de vida con relación al conflicto armado en el mundo histórico, y sus nuevos escenarios de lucha en el tiempo presente, los interlocutores se muestran como aliados en la causa por recuperar la tierra y reconstruir el territorio, desde las posibilidades de la reintegración de las familias desplazadas y las garantías en materia de sus derechos sociales, económicos, culturales y políticos, como una comunidad organizada que existió antes de los hechos victimizantes.		

Observación variable 3 **Contextos de producción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano**		
Instrucciones: *Describa los elementos del contexto que a su juicio inciden de manera significativa en la construcción del discurso global, según cada una de las categorías que se presentan a continuación. En las conclusiones parciales describa y explique cómo se articulan todos estos elementos.*		
Departamento/Nombre: Cesar/*Héroes del Futuro*		
CATEGORÍAS	**DESCRIPCIÓN / INDICADORES**	**RESULTADOS DE OBSERVACIÓN**
Dominio	*Representa un sector "global" de la sociedad, que constituye una forma de expresar delimitaciones identitarias, con sus consecuentes implicaciones en el ámbito del poder y del ejercicio de la dominación de ciertos grupos sobre otros. Dentro de este ámbito más ideológico, los dominios pueden ser entendidos como "... sitios de dominación, lucha, conflicto e intereses.*	A través de una experiencia de vida en particular, la de un desmovilizado del grupo armado al margen de la ley AUC; el relato busca exponer las vivencias e intereses de ese sector de la sociedad que se acogió a la reinserción civil. Representa un sector "global" teniendo en cuenta que expone las aciertos y dificultades del programa oficial de reincorporación de los excombatientes, al igual que sus procesos individuales en materia de perdón, arrepentimiento y apuestas por los proyectos de vida. La historia en particular denota un ejercicio de dominación sobre un grupo de niños en un entorno de riegos, al que el excombatiente intenta conducir desde lo normado y buenas prácticas en sociedad, usando el deporte como herramienta de formación.
Interacción Global	*La distinción entre estructuras macro y micro sugiere que si hay participantes `locales' de la interacción comunicativa, también podemos postular participantes `globales'.*	El mayor tiempo en pantalla está ocupado por participantes "locales" en la interacción comunicativa, las situaciones se exponen desde ámbitos cotidianos, articulados con discursos formales sobre las experiencias del mundo histórico como miembro activo del conflicto armado y las lucha ante la sociedad civil por construir un proyecto de vida. De forma indirecta se exponen participantes globales que plantean un discurso macro desde la institucionalidad, representan posturas oficiales de gobierno en la administración del programa de reincorporación.
Tipo de Evento	Dentro de esta interacción global es posible identificar el o los tipos de eventos comunicativos que se generan, pudiendo corresponder éstos a una conversación, una charla, una reunión, una lección o un debate parlamentario.	El evento estructural es la preparación física, emocional y deportiva de los miembros del equipo de fútbol infantil *Héroes del Futuro*, dirigido por el excombatiente de las AUC Wilmar Gutiérrez, en paralelo a las gestiones por sostener la escuela de futbol, conseguir escenarios idóneos de prácticas y la materialización de su proyecto de vida como reincorporado a la sociedad civil.
Función	Los sujetos sociales más poderosos, pueden controlar el discurso seleccionando el lugar, los participantes, las audiencias, los actos de habla, el tiempo, los temas, el género y los estilos.	Si bien el personaje principal que ocupa el mayor tiempo en pantalla no ostenta la condición de sujeto social con capacidad de controlar el discurso sobre los representantes de la institucionalidad, si controla los actos del habla del grupo de menores de edad que dirige

		a través de su escuela de futbol.
Intención	Las intenciones, entendidas como los planes de acción pueden orientarse hacia ámbitos de conocimiento específico o de acciones concretas y también pueden tener una base ideológica, queriendo, con ello, representar normas o valores para un grupo o sector de la sociedad.	El relato expone planes de acción desde las experiencias de vida del excombatiente, quien asume sus vivencias personales negativas como forma de evitar que un grupo de niños repitan su historia. En la construcción del relato se aprecian puntos de encuentro y objetivos en común entre los niños y el excombatiente, como la construcción de un proyecto de vida con dignidad dentro de una sociedad normada por valores.
Acción Global	Controla el uso de los conocimientos, la interpretación global de los tópicos, y los objetivos sociales del discurso. Por ejemplo, en el nivel local un discurso parlamentario puede realizar varios actos de habla (micro o macro), como afirmaciones, promesas o amenazas, u otros actos en la interacción (introducir, halagar, terminar, interrumpir, etc.), pero en un nivel más alto de interpretación y representación, los discursos son instancias del acto global político de la legislación, de gobernar, de hacer oposición, etc.	El nivel "local" de la acción global, tiene más preponderancia en la historia que el nivel macro sobre el uso y control del conocimiento y tópicos tratados. Los discursos de la trama principal (formación deportiva de un grupo de niños), suceden desde las experiencias individuales de los protagonistas, sobre la supervivencia en entornos vulnerables. Desde el nivel "macro" de la acción global, hay una presencia reducida de testimonios, que interpretan y contextualizan el discurso principal sobre la gestión y procesos burocráticos que el excombatiente necesita adelantar para conseguir apoyo para el desarrollo de su proyecto de vida.
Escenario (lugar, fecha, tiempo)	Puede dar cuenta de la utilización del poder para su elección. Se plantean unas características que pueden construir el escenario a partir del Lugar, la Fecha o Tiempo de la acción comunicativa, de este modo, un individuo o grupo dominante, puede fijar el lugar de una conversación, con el fin de provocar determinadas reacciones en su interlocutor, los hechos discursivos tienen un comienzo y un término.	El relato transcurre en los escenarios naturales de los protagonistas de la historia (excombatiente y menores de edad), con una variación al sugerir la presencia de interlocutores que representan institucionalidad y obligan al uso de un acto comunicativo normado y mediado por el factor político. La selección de la oficina para la reincorporación como escenario para pedir apoyo al proyecto de escuela de formación deportiva, liderado por Wilmar Gutiérrez, se interpreta como un condicionante en el acto locutorio de los participantes.
Soportes y objetos importantes	Quienes controlan una sesión o reunión, generalmente se sientan al frente del grupo convocado, y en ocasiones ocupan un lugar superior al del resto. El uso de mobiliario, uniformes o diversos objetos tienen implicancias sociales y simbólicas.	En el relato se plantea una situación en donde el excombatiente Wilmar Gutiérrez busca ayuda y pide el cumplimiento de promesas gubernamentales canalizadas a través de la Agencia para la Reincorporación y Normalización. El uso del mobiliario, el espacio en donde ocurre la interlocución y la aptitud de los funcionarios que lo atienden, denotan que el escenario es controlado desde la institucionalidad y sugiere superioridad al ejercer un control sobre el excombatiente que se acoge a las sugerencias e instrucciones dadas por los funcionarios.

Rol del participante	*Participantes comunicativos* (involucramiento en la producción del discurso como hablantes y oyentes), P*articipantes interactivos* (rol de los interlocutores, como aliado, oponente, etc, Saber si el interlocutor es un oponente, es crucial para la producción o la interpretación de una argumentación, se nota en las formas corteses de dirigirse a la gente, en la lexicalización, etc.). P*articipantes sociales/políticos* (diversos papeles sociales relevantes de los participantes, como género, etnicidad, edad, profesión, etc.	Los interlocutores principales se interpretan como participantes comunicativos, desde la posición del excombatiente como instructor deportivo de un grupo de niños se observa que la comunicación transcurre en una sola vía, no existen reflexiones horizontales entre los alumnos y el instructor sobre sus intereses; mientras que en los escenarios en dónde el excombatiente es gestor de recursos para beneficio de su escuela de futbol, se interpreta su rol como participante interactivo, al expresar una lexicalización en momentos como aliado de la gestión de otros interlocutores que representan a sectores públicos como el caso de la ARN y como oponente en el caso de una constructora que les quitó el uso de un terreno en dónde realizaban sus prácticas de fútbol.
Rol profesional	Está asociado a campos disciplinares concretos, la ejecución de estos roles se relaciona a contextos o situaciones comunicativas específicas, normadas y regladas desde las instituciones en que funcionan. Es posible observar el eventual ejercicio del poder o del dominio comunicativo de los profesionales respecto de sus interlocutores. Por Ej. El profesor, juez, oficial de policía, etc.	Aplica sobre el contexto en que el excombatiente solicita apoyo institucional tanto del sector público como privado, interlocuta con agentes que guardan roles dentro instituciones y se refieren contextos específicos como el apoyo institucional al proyecto de vida del excombatiente, las limitaciones en materia económica y los aspectos burocráticos a seguir, hablan en función de las instituciones.
Afiliación	Está ligada a los roles profesionales. Estos últimos "... no hablan 'por ellos mismos', sino como representantes de una organización o institución, y como representantes que, en principio, pueden ser reemplazados por cualquier otro miembro institucional."	Aplica sobre la situación en que el excombatiente interactúa con funcionarios de la Agencia para la Reincorporación y Normalización – ARN, quienes asumen un discurso impersonal, interactúan de acuerdo a sus funciones.
Pertenencia	Es una forma de afiliación de carácter general. Se es hombre, mujer, blanco o negro y tal estado hace pertenecer a categorías sociales de carácter general. El hecho de pertenecer a ciertos estados sociales, permite que "... las personas de diferentes grupos... o categorías sean definidas y tratadas como tales...en el evento comunicativo: se les puede dar preferencia en la asignación de turnos, libertad en la selección de tópicos o estilo, pero también pueden ser discriminadas sólo porque son miembros de un grupo específico."	La pertenencia aplica sobre el interlocutor principal, quien busca desprenderse de la etiqueta de victimario y configurar nuevas relaciones sociales desde el hacer buenas acciones y la construcción de un proyecto de vida desde la legalidad. Busca un reconocimiento por parte de la institucionalidad del estado y de la sociedad civil en general.
Los otros sociales	En un acto comunicativo se puede referir a otras personas ausentes en el contexto y pueden considerarse como participantes. La referencia a estos *otros sociales,* puede producir modificaciones en la interacción	Se representan a través de los seres humanos que fueron víctimas del excombatiente a quienes se refiere como sujetos que no conoce pero que están presentes en su motivación de realizar acciones constructivas y enmendar el

	global comunicativa dentro de un contexto, haciendo que otras categorías como los *roles* o el *dominio* adquieran una relevancia no prevista y que sólo se hacen más importantes, gracias a la referencia a esos otros no presentes en el contexto.	daño causado. También se consideran otros sociales, los sujetos que ordenaron realizar las acciones violentas a nombre de la organización armada al margen de la ley (AUC), que se desmovilizó en el marco de la implementación de la ley 975 de 2005, y tuvo directrices de mando y dominio territorial. Esos hechos del pasado, guardan relación con el tiempo presente y permean el discurso de los victimarios, al considerar que muchas de sus acciones obedecieron a órdenes e instrucciones desde las líneas de mando de la organización, mas no obedecieron a voluntades propias. Existe un tercer actor y es el Estado colombiano. Si bien no tiene un rol protagónico en el relato, guarda injerencia en la interacción global comunicativa y en los actos del protagonista, al ser referenciado a través de los testimonios como determinador por acción u omisión l contexto en el que se ha desarrollado el conflicto armado colombiano. Los protagonistas se refieren a los gobiernos y la institucionalidad en general, como participantes de los sucesos del mundo histórico que destruyó el tejido social, y aún son ineficientes sus acciones para evitar nuevos ciclos de violencia, tanto domestica como organizada.
Representaciones Sociales	Los participantes en un evento comunicativo comparten representaciones sociales, como determinados conocimientos, actitudes o formas de ver la realidad. El conocimiento mutuo de un grupo que interactúa, es fundamental para propósitos conjuntos, reafirmar expresiones de identidad y en general, desarrollar proyectos para el futuro. Las diferencias marcadas sobre diversas representaciones sociales, impiden procesos de grupos sociales que necesitan trabajar en comunidad.	El mayor tiempo en pantalla está representado por un victimario, quien guarda la categoría de desmovilizado de un grupo armado ilegal frente al Estado y la sociedad en general. Manifiesta públicamente arrepentimiento sobre su participación en el conflicto armado y manifiesta su interés en no volver a gestionar hechos de violencia y querer aportar en la construcción de la paz en Colombia. Se suma a una labor del estado y es la de fortalecer espacios para el entretenimiento y sano desarrollo de la niñez en un ambiente de paz.
Ideología	Se puede observar la existencia de un discurso subyacente que condiciona su funcionalidad dependiendo de ciertos intereses, valores, intenciones u objetivos. Ese conjunto de variables se activa como discurso o se mantiene *anestesiado*, dando forma a los contextos y características específicas de la interacción comunicativa global.	A partir de la experiencia de los interlocutores con el conflicto armado, se observa la construcción de un discurso que busca reivindicar las acciones negativas que deterioraron el tejido social en el territorio. Proponen acciones para la no repetición de los hechos violentos, exigibilidad de derechos que garanticen movilidad social y calidad de vida.
CONCLUSIONES PARCIALES: la confección de un relato audiovisual desde la perspectiva e intimidad de un victimario, permite ampliar las posibilidades de comprensión del conflicto armado interno y hacer seguimiento a la efectividad o fracaso de las políticas y estrategias del estado en materia de reincorporación a excombatientes. Esta obra audiovisual facilita escenarios para reflexiones desde diversas orillas del conflicto y la comprensión de los diversos intereses que han motivado las confrontaciones y los deseos de construcción de paz. Se puede identificar como protagonista del relato, a un ciudadano que asume roles interactivos dentro de sus escenarios naturales y sus situaciones cotidianas de vida, que promueve una causa individual por contribuir al deber ser del estado, en		

propiciar y garantizar escenarios de realización de los proyectos de vida de la niñez de su entorno inmediato o de las nuevas generaciones en general. Tales escenarios se interpretan como sitios de dominación y lucha, que guardan cargas simbólicas para el grupo convocado en la narración. Desde esos lugares, se exponen experiencias de vida con relación al conflicto social, representado en las violencias domésticas y urbanas, que tienen presencia en el entorno inmediato en donde se germina la vida de un grupo de niños que son instruidos en valores y formación deportiva por el protagonista, un excombatiente de las AUC.

Observación variable 3 **Contextos de producción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano**		
Instrucciones: *Describa los elementos del contexto que a su juicio inciden de manera significativa en la construcción del discurso global, según cada una de las categorías que se presentan a continuación. En las conclusiones parciales describa y explique cómo se articulan todos estos elementos.*		
Departamento/Nombre: Córdoba/*El regreso: la vida después de la masacre*		
CATEGORÍAS	**DESCRIPCIÓN / INDICADORES**	**RESULTADOS DE OBSERVACIÓN**
Dominio	Representa un sector “global” de la sociedad, que constituye una forma de expresar delimitaciones identitarias, con sus consecuentes implicaciones en el ámbito del poder y del ejercicio de la dominación de ciertos grupos sobre otros. Dentro de este ámbito más ideológico, los dominios pueden ser entendidos como "... sitios de dominación, lucha, conflicto e intereses.	El documental expone dos experiencias particulares que entran en discusión en sitios de dominación, conflicto e intereses. La primera, corresponde al punto de vista de un sujeto que hizo parte de una estructura armada al margen de la ley (AUC), que fue un sector “global”, que ejerció dominio sobre un sector de la sociedad civil. La segunda experiencia, se sitúa desde el punto de vista del grupo social que fue objeto de dominio en el mundo histórico por el primer actor social; representa la historia de una de las víctimas. Si bien esas dinámicas de poder y dominio de un grupo sobre otro, se sitúan en un pasado reciente, y los actores sociales no entran en ejercicios de lucha y dominación dentro del relato; la historia se construye a partir de la revisión individual de esas prácticas y acciones de cada uno de los grupos opuestos en ese mundo histórico, en donde si hubo dominio de un grupo sobre otro.
Interacción Global	La distinción entre estructuras macro y micro sugiere que si hay participantes `locales' de la interacción comunicativa, también podemos postular participantes `globales'.	El mayor tiempo en pantalla está ocupado por participantes “locales” en la interacción comunicativa, las situaciones se exponen desde ámbitos cotidianos, articulados con discursos formales sobre las experiencias del mundo histórico sobre el conflicto armado. No hay presencia de participantes globales.
Tipo de Evento	Dentro de esta interacción global es posible identificar el o los tipos de eventos comunicativos que se generan, pudiendo corresponder éstos a una conversación, una charla, una reunión, una lección o un debate parlamentario.	El evento estructural es la preparación, encuentro y ejercicio de perdón entre un victimario y su víctima, además del reencuentro de esta última con sus coterráneos y la visita a los lugares del recuerdo y la memoria.

Función	Los sujetos sociales más poderosos, pueden controlar el discurso seleccionando el lugar, los participantes, las audiencias, los actos de habla, el tiempo, los temas, el género y los estilos.	De forma estructural no hay presencia de sujetos poderosos que controlen el discurso en la interacción discursiva de sus interlocutores; sin embargo, en el minuto (21:34), se sugiere a manera de sonido diegético, la noticia sobre el encuentro entre el ex comandante paramilitar "Juancho Dique" con una de sus víctimas para pedirle perdón. El evento anunciado que es la escena cumbre del relato, ocurre en las instalaciones de un juzgado (minuto 22:25), un escenario mediado por la institucionalidad, que si bien podría interpretarse como un lugar neutro para las partes, representa al aparato estatal, una figura que genera resistencia sobre la postura de las víctimas, quienes manifiestan que la tragedia experimentada en el mundo histórico guarda relación con la ausencia de esa institucionalidad, y en circunstancias, por la connivencia de estas con la postura y las acciones del grupo victimario (AUC). Se interpreta esta secuencia en particular, que la naturalidad del acto comunicativo se condiciona por la escogencia de este escenario.
Intención	Las intenciones, entendidas como los planes de acción pueden orientarse hacia ámbitos de conocimiento específico o de acciones concretas y también pueden tener una base ideológica, queriendo, con ello, representar normas o valores para un grupo o sector de la sociedad.	El relato expone planes de acción desde las experiencias representadas (víctima y victimario), si bien los intereses y acciones de los interlocutores fueron opuestos en el mundo histórico; en la construcción del relato se aprecian puntos de encuentro y objetivos en común. Las partes manifiestan acciones concretas sobre la reconstrucción de un proyecto de vida en el marco de unos valores sociales, el restablecimiento y respeto a la dignidad humana. Se toma el conocimiento específico sobre el conflicto armado como un referente de no repetición. Por ejemplo, la víctima y el victimario emprendieron de forma individual y en escenarios diferentes, proyectos productivos y procesos de formación personal, con el objetivo de facilitar movilidad social a sus descendientes y cerrar círculos de violencia, presentes en contextos de desigualdad social.

Acción Global	Controla el uso de los conocimientos, la interpretación global de los tópicos, y los objetivos sociales del discurso. Por ejemplo, en el nivel local un discurso parlamentario puede realizar varios actos de habla (micro o macro), como afirmaciones, promesas o amenazas, u otros actos en la interacción (introducir, halagar, terminar, interrumpir, etc.), pero en un nivel más alto de interpretación y representación, los discursos son instancias del acto global político de la legislación, de gobernar, de hacer oposición, etc.	El nivel "local" de la acción global, tiene más preponderancia en la historia que el nivel macro sobre el uso y control del conocimiento y tópicos tratados. Los discursos de la trama principal (Masacre de El Salado, Bolívar), suceden desde las experiencias individuales de los protagonistas, sobre los hechos victimizantes relatados. Desde el nivel "macro" de la acción global, hay una presencia reducida de testimonios, que interpretan y contextualizan el discurso principal sobre el conflicto armado; por ejemplo, en el minuto (03:25), se aprecia la intervención de un reconocido periodista en la Región Caribe (Fausto Pérez), quien describe y reconoce como miembro de la sociedad civil, la mascare perpetrada por el grupo armado ilegal AUC, en el corregimiento de El Salado, jurisdicción de El Carmen de Bolívar (Bolívar), en febrero del año 2000.
Escenario (lugar, fecha, tiempo)	Puede dar cuenta de la utilización del poder para su elección. Se plantean unas características que pueden construir el escenario a partir del Lugar, la Fecha o Tiempo de la acción comunicativa, de este modo, un individuo o grupo dominante, puede fijar el lugar de una conversación, con el fin de provocar determinadas reacciones en su interlocutor, los hechos discursivos tienen un comienzo y un término.	El relato transcurre en los escenarios naturales de los protagonistas de la historia (víctima y victimario), con una variación en la escena cumbre. El encuentro entre los interlocutores está mediado por una locación que representa a la institucionalidad del estado (juzgado). La selección de este escenario, se interpreta como un condicionante en el acto locutorio de los participantes.
Soportes y objetos importantes	Quienes controlan una sesión o reunión, generalmente se sientan al frente del grupo convocado, y en ocasiones ocupan un lugar superior al del resto. El uso de mobiliario, uniformes o diversos objetos tienen implicancias sociales y simbólicas.	El uso del mobiliario en la escena cumbre, donde se muestra el encuentro entre la víctima y el victimario (minuto 22:25), guarda implicaciones simbólicas. Se expone la bandera de Colombia en medio de los estrados judiciales, mientras el victimario le pide perdón a su víctima por sus actuaciones en el marco del conflicto armado, en especial el daño causado a su comunidad, su familia y ella en particular. Se interpreta esta situación, como un hecho de desagravio público y un ejercicio de reparación simbólica mediado por el estado, como está contemplado en la *ley 975 de 2005*, al establecer en su *artículo 8*, que *"Se entiende por reparación simbólica toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a preservar la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, el perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas".*

Rol del participante	*Participantes comunicativos* (involucramiento en la producción del discurso como hablantes y oyentes), P*articipantes interactivos* (rol de los interlocutores, como aliado, oponente, etc, Saber si el interlocutor es un oponente, es crucial para la producción o la interpretación de una argumentación, se nota en las formas corteses de dirigirse a la gente, en la lexicalización, etc.). P*articipantes sociales/políticos* (diversos papeles sociales relevantes de los participantes, como género, etnicidad, edad, profesión, etc.	Los interlocutores principales se interpretan como participantes opuestos, con interpretaciones diversas sobre el mundo histórico retratado, pero guardan puntos de encuentro desde la lexicalización sobre los aciertos en la no repetición de los hechos victimizantes, y la construcción de un proyecto de vida alejado de los contextos de violencia. También hay presencia de unos participantes sociales y políticos, quienes construyen un discurso desde sus roles en la sociedad. Por ejemplo, en el minuto (14:00), interviene una activista que apoya procesos e iniciativas de construcción de memoria a través del arte en la comunidad afectada por el conflicto armado.
Rol profesional	Está asociado a campos disciplinares concretos, la ejecución de estos roles se relaciona a contextos o situaciones comunicativas específicas, normadas y regladas desde las instituciones en que funcionan. Es posible observar el eventual ejercicio del poder o del dominio comunicativo de los profesionales respecto de sus interlocutores. Por Ej. El profesor, juez, oficial de policía, etc.	Aplica sobre la participación de los actores sociales que cumplen el rol de expertos, quienes interpretan los acontecimientos del mundo histórico vividos por las víctimas y el victimario, y lo hacen desde una perspectiva estudiada. Por ejemplo, la participación del periodista Fausto Pérez (minuto 03:25), brinda una interpretación del contexto en el que sucedieron los hechos victimizantes relatados, interviene desde su rol como comunicador social.
Afiliación	Está ligada a los roles profesionales. Estos últimos "... no hablan 'por ellos mismos', sino como representantes de una organización o institución, y como representantes que, en principio, pueden ser reemplazados por cualquier otro miembro institucional."	Aplica sobre la participación del periodista Fausto Pérez (minuto 03:25), su interpretación del conflicto armado y de los hechos narrados, podrían ser reemplazados por otro experto.
Pertenencia	Es una forma de afiliación de carácter general. Se es hombre, mujer, blanco o negro y tal estado hace pertenecer a categorías sociales de carácter general. El hecho de pertenecer a ciertos estados sociales, permite que "... las personas de diferentes grupos... o categorías sean definidas y tratadas como tales...en el evento comunicativo: se les puede dar preferencia en la asignación de turnos, libertad en la selección de tópicos o estilo, pero también pueden ser discriminadas sólo porque son miembros de un grupo específico."	La pertenencia aplica sobre los interlocutores principales, uno como víctima y el otro como victimario, ambos guardan esa categoría y reconocimiento por parte de la institucionalidad del estado y de la sociedad civil en general.
Los otros sociales	En un acto comunicativo se puede referir a otras personas ausentes en el contexto y pueden considerarse como participantes. La referencia a estos *otros sociales,* puede producir modificaciones en la interacción global comunicativa dentro de un contexto, haciendo que otras categorías como los *roles* o el *dominio* adquieran una relevancia no prevista y que sólo se hacen más importantes, gracias a la referencia a esos otros no presentes en el contexto.	Se representan a través de los seres humanos que perecieron en los hechos violentos que señala la comunidad (los muertos), quienes están ausentes, pero hacen parte de las dinámicas sociales e institucionales que los sobrevivientes gestionan desde el presente. También se consideran otros sociales, los sujetos que realizaron las acciones violentas a nombre de una organización armada al margen de la ley (AUC), que se desmovilizó en el marco de la implementación de la ley 975 de

		2005, y tuvo directrices de mando y dominio territorial. Esos hechos del pasado, guardan relación con el tiempo presente y permean el discurso de las víctimas; su presencia, se deja entrever en el miedo que aún persiste en la comunidad, sobre las posibilidades del retorno de esas acciones violentas, además de las secuelas que dejó la ruptura del núcleo familiar y el tejido social, producto de las agresiones perpetradas por las AUC. Existe un tercer actor y es el Estado colombiano. Si bien no tiene un rol protagónico en el relato, guarda injerencia en la interacción global comunicativa y en los actos de los protagonistas, al ser referenciado a través de los testimonios como determinador por acción u omisión de las situaciones de violencia, y el contexto en el que se desarrolló el conflicto armado colombiano. Los protagonistas se refieren a los gobiernos y la institucionalidad en general, como participantes de los sucesos del mundo histórico que destruyó el tejido social, y es motivo de relato en el audiovisual. Por ejemplo, el excomandante paramilitar Uber Banquéz, alias "Juan Dique", en el minuto 09:30 del documental, se refiere al contexto y las motivaciones que lo indujeron a vincularse; primero a la fuerza pública, y posteriormente su llegada a los grupos paramilitares. El postulado, revela la connivencia que hubo entre el actor armado ilegal (AUC) y la Fuerza Pública. Señala que su ingreso al paramilitarismo fue a través de las (Convivir), empresas de seguridad privada que fueron gestionadas y legalizadas desde la institucionalidad, hechos que él considera relevante en el actuar de la estructura armada ilegal que integró, pues desde las lógicas del grupo, esas relaciones con la institucionalidad le daban un viso de legalidad a sus acciones.

Representaciones Sociales	Los participantes en un evento comunicativo comparten representaciones sociales, como determinados conocimientos, actitudes o formas de ver la realidad. El conocimiento mutuo de un grupo que interactúa, es fundamental para propósitos conjuntos, reafirmar expresiones de identidad y en general, desarrollar proyectos para el futuro. Las diferencias marcadas sobre diversas representaciones sociales, impiden procesos de grupos sociales que necesitan trabajar en comunidad.	Los participantes principales se establecen desde dos escenarios. En primer lugar, las víctimas del conflicto armado; a quienes el Estado colombiano y la sociedad en general le otorgaron la categoría de víctimas, con el objetivo de restablecer sus derechos afectados en el marco del conflicto armado, y dada su experiencia con hechos de violencia el mundo histórico, manifiestan intereses comunes sobre la no repetición de esos hechos de violencia y querer aportar en la construcción de la paz en Colombia. En otro escenario se presenta a un victimario, quien guarda la categoría de desmovilizado de un grupo armado ilegal frente al Estado y la sociedad en general. Manifiesta públicamente arrepentimiento sobre su participación en el conflicto armado, pide perdón a sus víctimas y manifiesta su interés en no volver a gestionar hechos de violencia y querer aportar en la construcción de la paz en Colombia, situación compartida con las víctimas.
Ideología	Se puede observar la existencia de un discurso subyacente que condiciona su funcionalidad dependiendo de ciertos intereses, valores, intenciones u objetivos. Ese conjunto de variables se activa como discurso o se mantiene *anestesiado*, dando forma a los contextos y características específicas de la interacción comunicativa global.	A partir de la experiencia de los interlocutores con el conflicto armado, se observa la construcción de un discurso que busca reivindicar las acciones negativas que deterioraron el tejido social en el territorio. Proponen acciones para la no repetición de los hechos violentos, exigibilidad de derechos que garanticen movilidad social y calidad de vida.

CONCLUSIONES PARCIALES: la estructura de contenido y confección de un relato audiovisual sobre los hechos de violencia en el marco del conflicto armado colombiano, ocurridos en febrero del año 2000 en el corregimiento de El Salado, El Carmen de Bolívar (Bolívar), permiten escenarios de producción de un discurso que posibilita a los sobrevivientes de esos hechos de violencia, contar sus versiones e interpretaciones sobre tales eventos, al igual que a sus victimarios en un escenario de reconocimiento, aportes a la verdad, reparación y garantías de no repetición. Se pueden identificar como protagonistas del relato, a un grupo de ciudadanos que asumen roles interactivos dentro de sus escenarios naturales y sus situaciones cotidianas de vida, que promueven una causa conjunta por recuperar escenario flanqueados por las acciones de grupos violentos en contra de ellos, y por otro lado a forma representativa, a uno de los líderes de quienes fueron los perpetradores o victimarios, quien manifiesta arrepentimiento público y pide perdón a sus víctimas en aras de aportar a la sanación individual y colectiva de las víctimas, al igual que su voluntad en aportar a la construcción de paz desde su quehacer diario y la construcción de un proyecto de vida desde la inserción a la sociedad civil.
El relato transcurre en escenarios que se interpretan como sitios de dominación y lucha, que guardan cargas simbólicas para el grupo de las víctimas convocado en la narración. Desde esos lugares, exponen sus experiencias de vida con relación al conflicto armado en el mundo histórico, y sus nuevos escenarios de lucha en el tiempo presente, los interlocutores se muestran como aliados en la causa por recuperar la tierra y reconstruir el territorio, desde las posibilidades de un retorno de las familias desplazadas y de tener garantías en materia de sus derechos sociales, económicos, culturales y políticos, como una comunidad organizada que existió antes de la masacre y el desplazamiento forzoso.

Observación variable 3
Contextos de producción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano

Instrucciones: Describa los elementos del contexto que a su juicio inciden de manera significativa en la construcción del discurso global, según cada una de las categorías que se presentan a continuación. En las conclusiones parciales describa y explique cómo se articulan todos estos elementos.		
Departamento/Nombre: La Guajira/*Seiamake*		
CATEGORÍAS	**DESCRIPCIÓN / INDICADORES**	**RESULTADOS DE OBSERVACIÓN**
Dominio	Representa un sector "global" de la sociedad, que constituye una forma de expresar delimitaciones identitarias, con sus consecuentes implicaciones en el ámbito del poder y del ejercicio de la dominación de ciertos grupos sobre otros. Dentro de este ámbito más ideológico, los dominios pueden ser entendidos como "... sitios de dominación, lucha, conflicto e intereses.	El sector representado es una parte de la comunidad indígena en el caribe colombiano, muestra el desplazamiento por causa del conflicto y la resiliencia de los miembros de la comunidad indígena wiwa al gestionar una escuela y comenzar la educación para adquirir el idioma y los principios de la nacionalidad.
Interacción Global	La distinción entre estructuras macro y micro sugiere que si hay participantes `locales' de la interacción comunicativa, también podemos postular participantes `globales'.	La distinción entre estructuras macro y micro sugiere que si hay participantes `locales' de la interacción comunicativa, también podemos postular participantes `globales'. Los participantes locales son el protagonista del video y la comunidad a la que sirve, y los actores globales están representados por funcionarios del gobierno que asignan la labor del profesor y los que gestionan la escuela.
Tipo de Evento	Dentro de esta interacción global es posible identificar el o los tipos de eventos comunicativos que se generan, pudiendo corresponder éstos a una conversación, una charla, una reunión, una lección o un debate parlamentario.	Narración retrospectiva, desarrollo de una clase en exteriores, desarrollo de una clase en un aula de clases.
Función	Los sujetos sociales más poderosos, pueden controlar el discurso seleccionando el lugar, los participantes, las audiencias, los actos de habla, el tiempo, los temas, el género y los estilos.	Se observa la presencia de una dinámica de poder en la acción de pedir permiso al papá para montar la escuela y solicitar una audiencia con los mayores de la comunidad. Esta función retrasa la apertura de la escuela varios meses.
Intención	Las intenciones, entendidas como los planes de acción pueden orientarse hacia ámbitos de conocimiento específico o de acciones concretas y también pueden tener una base ideológica, queriendo, con ello, representar normas o valores para un grupo o sector de la sociedad.	La intención es mostrar el apoyo estatal y las acciones para integrarse a la sociedad colombiana en el proceso de paz, reflejadas en la educación occidental y la adquisición del idioma.

Acción Global	Controla el uso de los conocimientos, la interpretación global de los tópicos, y los objetivos sociales del discurso. Por ejemplo, en el nivel local un discurso parlamentario puede realizar varios actos de habla (micro o macro), como afirmaciones, promesas o amenazas, u otros actos en la interacción (introducir, halagar, terminar, interrumpir, etc.), pero en un nivel más alto de interpretación y representación, los discursos son instancias del acto global político de la legislación, de gobernar, de hacer oposición, etc.	En el nivel local el discurso revela el compromiso o la promesa del protagonista de buscar la educación para los miembros de la comunidad. En un nivel más alto de interpretación y representación, el discurso del documental revela la disposición del gobierno a solucionar las necesidades educativas de la población indígena.
Escenario (lugar, fecha, tiempo)	Puede dar cuenta de la utilización del poder para su elección. Se plantean unas características que pueden construir el escenario a partir del Lugar, la Fecha o Tiempo de la acción comunicativa, de este modo, un individuo o grupo dominante, puede fijar el lugar de una conversación, con el fin de provocar determinadas reacciones en su interlocutor, los hechos discursivos tienen un comienzo y un término.	La trama se desarrolla en Dibulla en el año 2013. Al principio de la historia el personaje llega allí proveniente de Santa Marta donde se preparó. Transcurren varios meses y comienzan las clases. Va a Rioacha y gestiona el colegio (2014) Luego regresa a Dibulla y se concluye la historia en la escuela construida.
Soportes y objetos importantes	Quienes controlan una sesión o reunión, generalmente se sientan al frente del grupo convocado, y en ocasiones ocupan un lugar superior al del resto. El uso de mobiliario, uniformes o diversos objetos tienen implicancias sociales y simbólicas.	Utensilio para la coca, vestimentas típicas usadas por los mayores de la comunidad, libros y cuadernos en lengua nativa que entregan a los niños. Interpretación del himno nacional en lengua nativa. El personaje usa muletas para enfatizar en su condición de víctima y magnificar su esfuerzo.
Rol del participante	*Participantes comunicativos* (involucramiento en la producción del discurso como hablantes y oyentes), P*articipantes interactivos* (rol de los interlocutores, como aliado, oponente, etc, Saber si el interlocutor es un oponente, es crucial para la producción o la interpretación de una argumentación, se nota en las formas corteses de dirigirse a la gente, en la lexicalización, etc.). P*articipantes sociales/políticos* (diversos papeles sociales relevantes de los participantes, como género, etnicidad, edad, profesión, etc.	Solo hay un participante comunicativo que es el narrador. Se una interacción con otros participantes cuando sale dictando clase en presencia de los niños y niñas. Hay otros participantes sociales como el papá y otros miembros de la comunidad.
Rol profesional	Está asociado a campos disciplinares concretos, la ejecución de estos roles se relaciona a contextos o situaciones comunicativas específicas, normadas y regladas desde las instituciones en que funcionan. Es posible observar el eventual ejercicio del poder o del dominio comunicativo de los profesionales respecto de sus interlocutores. Por Ej. El profesor, juez, oficial de policía, etc.	No hay presencia explícita

Afiliación	Está ligada a los roles profesionales. Estos últimos "... no hablan 'por ellos mismos', sino como representantes de una organización o institución, y como representantes que, en principio, pueden ser reemplazados por cualquier otro miembro institucional."	No aplica
Pertenencia	Es una forma de afiliación de carácter general. Se es hombre, mujer, blanco o negro y tal estado hace pertenecer a categorías sociales de carácter general. El hecho de pertenecer a ciertos estados sociales, permite que "... las personas de diferentes grupos... o categorías sean definidas y tratadas como tales...en el evento comunicativo: se les puede dar preferencia en la asignación de turnos, libertad en la selección de tópicos o estilo, pero también pueden ser discriminadas sólo porque son miembros de un grupo específico."	Aparece la pertenencia representada en la vinculación étnica e histórica de los actores del documental.
Los otros sociales	En un acto comunicativo se puede referir a otras personas ausentes en el contexto y pueden considerarse como participantes. La referencia a estos *otros sociales,* puede producir modificaciones en la interacción global comunicativa dentro de un contexto, haciendo que otras categorías como los *roles* o el *dominio* adquieran una relevancia no prevista y que sólo se hacen más importantes, gracias a la referencia a esos otros no presentes en el contexto.	Aparecen representados por los actores armados que provocaron el desplazamiento de la comunidad en el mundo histórico, los funcionarios del gobierno y las instituciones que le entregan al protagonista los medios para que logre su cometido de enseñar la lengua y las normas nacionales en su comunidad.
Representaciones Sociales	Los participantes en un evento comunicativo comparten representaciones sociales, como determinados conocimientos, actitudes o formas de ver la realidad. El conocimiento mutuo de un grupo que interactúa, es fundamental para propósitos conjuntos, reafirmar expresiones de identidad y en general, desarrollar proyectos para el futuro. Las diferencias marcadas sobre diversas representaciones sociales, impiden procesos de grupos sociales que necesitan trabajar en comunidad.	En el video aparecen personas miembros de la población indígena que han sido víctimas del desplazamiento y el conflicto pero que asumen una actitud de resiliencia frente a la situación actual.
Ideología	Se puede observar la existencia de un discurso subyacente que condiciona su funcionalidad dependiendo de ciertos intereses, valores, intenciones u objetivos. Ese conjunto de variables se activa como discurso o se mantiene *anestesiado,* dando forma a los contextos y características específicas de la interacción comunicativa global.	La ideología representada muestra a los indígenas como sujetos del derecho a la educación y el desarrollo de su cultura y su idioma dentro del territorio colombiano y amparado por el Estado.

CONCLUSIONES PARCIALES: la estructura de contenido y confección de un relato audiovisual sobre el proceso de resiliencia de Rodrigo Barros, miembro de la comunidad Wiwa de la etnia indígena Tayrona, ubicada en la Sierra Nevada de Santa Marta; facilita a las comunidades indígenas de esta zona del país, poder contar sus interpretaciones, vivencias y sus verdades con relación al conflicto armado colombiano. En este capítulo, se expone el tema del desplazamiento forzado, la violación al DIH por parte de los actores armado y la ineficiencia institucional, con relación a las respuestas efectivas desde la institucionalidad en materia atención a las víctimas, la garantía de sus derechos sociales, económicos, políticos y culturales. El relato busca exponer una historia de resistencia, frente a la violencia asociada al conflicto armado y la exclusión estatal a la que han sido sometidos las comunidades indígenas de esta zona del país. Se puede identificar como protagonista del relato, a un miembro de la comunidad Wiwa, quien asume roles interactivos dentro de sus escenarios naturales y situaciones cotidianas de vida, promoviendo una causa conjunta por recuperar escenario flanqueados por las acciones de grupos violentos en contra de ellos a través de la educación como respuesta a la violencia. Tales escenarios se interpretan como sitios de dominación y lucha, que guardan cargas simbólicas para el grupo convocado en la narración. Desde esos lugares, exponen sus experiencias de vida con relación al conflicto armado en el mundo histórico, y sus nuevos escenarios de lucha en el tiempo presente. Los interlocutores se muestran como aliados en la causa por recuperar la tierra y reconstruir el territorio, desde las posibilidades de la reintegración de las familias desplazadas y las garantías en materia de sus derechos sociales, económicos, culturales y políticos, como una comunidad organizada que existió antes de los hechos victimizantes.

Observación variable 3
Contextos de producción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano

Instrucciones: Describa los elementos del contexto que a su juicio inciden de manera significativa en la construcción del discurso global, según cada una de las categorías que se presentan a continuación.
En las conclusiones parciales describa y explique cómo se articulan todos estos elementos.

Departamento/Nombre: Magdalena/El retrato de un sentipensate

CATEGORÍAS	DESCRIPCIÓN / INDICADORES	RESULTADOS DE OBSERVACIÓN
Dominio	Representa un sector “global” de la sociedad, que constituye una forma de expresar delimitaciones identitarias, con sus consecuentes implicaciones en el ámbito del poder y del ejercicio de la dominación de ciertos grupos sobre otros. Dentro de este ámbito más ideológico, los dominios pueden ser entendidos como "... sitios de dominación, lucha, conflicto e intereses.	En términos generales, el relato plantea un escenario de lucha por la memoria del sociólogo Alfredo Correa De Andreis, de quien se exponen aspectos de su vida y obra, especialmente el análisis, interpretación y conceptualización del conflicto armado colombiano y los conflictos sociales en general.
Interacción Global	La distinción entre estructuras macro y micro sugiere que si hay participantes `locales' de la interacción comunicativa, también podemos postular participantes `globales'.	El mayor tiempo en pantalla está ocupado por participantes “locales” en la interacción comunicativa, las situaciones se exponen desde ámbitos de la cotidianidad del mundo histórico sobre el protagonista, quien está ausente en el tiempo presente por las actuaciones violentas del grupo armado ilegal AUC. La presencia de los participantes globales se sugiere desde la interacción del protagonista con su contexto en el mundo histórico.

Tipo de Evento	Dentro de esta interacción global es posible identificar el o los tipos de eventos comunicativos que se generan, pudiendo corresponder éstos a una conversación, una charla, una reunión, una lección o un debate parlamentario.	El evento estructural es la reconstrucción de momentos, hechos y acciones significativas del protagonista (Alfredo Correa De Andreis) en el mundo histórico, quien se destacó en la Región Caribe por su trabajo en pro de las comunidades desprotegidas, el estudio, interpretación, conceptualización de los conflictos sociales y su resolución desde las vías del dialogo, la concertación y el respeto a los derechos humanos.
Función	Los sujetos sociales más poderosos, pueden controlar el discurso seleccionando el lugar, los participantes, las audiencias, los actos de habla, el tiempo, los temas, el género y los estilos.	De forma estructural no hay presencia de sujetos poderosos que controlen el discurso en la interacción discursiva de los interlocutores que participan en el relato.
Intención	Las intenciones, entendidas como los planes de acción pueden orientarse hacia ámbitos de conocimiento específico o de acciones concretas y también pueden tener una base ideológica, queriendo, con ello, representar normas o valores para un grupo o sector de la sociedad.	El relato expone planes de acción que se orientan a la reivindicación de la vida y obra del protagonista (Alfredo Correa De Andreis), quien hizo aportes importantes a la comprensión del conflicto armado colombiano desde el campo de la sociología. Con estas acciones concretas, se establece un discurso que busca representar y destacar valores como el respeto a la vida, la diferencia, la gestión de los conflictos por las vías pacíficas y la solidaridad con las personas en situación de vulnerabilidad, situaciones que fueron puestas en práctica por el protagonista, quien es mostrado como un ser humano ejemplar para la sociedad.
Acción Global	Controla el uso de los conocimientos, la interpretación global de los tópicos, y los objetivos sociales del discurso. Por ejemplo, en el nivel local un discurso parlamentario puede realizar varios actos de habla (micro o macro), como afirmaciones, promesas o amenazas, u otros actos en la interacción (introducir, halagar, terminar, interrumpir, etc.), pero en un nivel más alto de interpretación y representación, los discursos son instancias del acto global político de la legislación, de gobernar, de hacer oposición, etc.	La acción global está dividida desde dos escenarios. En primer lugar, existe un discurso desde un nivel “local”, que demuestra el uso y control del conocimiento sobre los tópicos tratados, expuestos a través de interlocutores que construyen un discurso desde la intimidad e interacciones personales con el protagonista (Alfredo Correa De Andreis). El segundo escenario se encuentra en un nivel más alto de representación e interpretación, se construye a partir de la confección de fragmentos de escritos y discursos pronunciados por el protagonista en el mundo histórico, sobre su análisis, interpretación y postura sobre el conflicto armado colombiano y los conflictos sociales en la Región Caribe.
Escenario (lugar, fecha, tiempo)	Puede dar cuenta de la utilización del poder para su elección. Se plantean unas características que pueden construir el escenario a partir del Lugar, la Fecha o Tiempo de la acción comunicativa, de este modo, un individuo o grupo dominante, puede fijar el lugar de una conversación, con el fin de provocar determinadas reacciones en su interlocutor, los hechos discursivos tienen un comienzo y un término.	El relato se construye desde la intimidad del protagonista, y los escenarios naturales de los interlocutores que describen la vida y obra del protagonista.

Soportes y objetos importantes	Quienes controlan una sesión o reunión, generalmente se sientan al frente del grupo convocado, y en ocasiones ocupan un lugar superior al del resto. El uso de mobiliario, uniformes o diversos objetos tienen implicancias sociales y simbólicas.	No aplica
Rol del participante	*Participantes comunicativos* (involucramiento en la producción del discurso como hablantes y oyentes), P*articipantes interactivos* (rol de los interlocutores, como aliado, oponente, etc, Saber si el interlocutor es un oponente, es crucial para la producción o la interpretación de una argumentación, se nota en las formas corteses de dirigirse a la gente, en la lexicalización, etc.). P*articipantes sociales/políticos* (diversos papeles sociales relevantes de los participantes, como género, etnicidad, edad, profesión, etc.	El rol de los participantes se interpreta desde dos grupos, el primero, son participantes comunicativos, quienes hacen aportes como hablantes, su discurso se limita a narrar acciones, hechos y situaciones vividas por el protagonista en el mundo histórico, el segundo grupo son participantes sociales/políticos, desde sus profesiones, representan diversos papeles relevantes en la sociedad, por ejemplo, el análisis e investigación del conflicto social y político, les permite representar una postura y un análisis de la vida y obra del protagonista (Alfredo Correa De Andreis), quien asumió un rol profesional en el mundo histórico, con relación a sus estudios sobre el conflicto armado, hechos que fueron determinantes para ser víctima del grupo armado ilegal AUC.
Rol profesional	Está asociado a campos disciplinares concretos, la ejecución de estos roles se relaciona a contextos o situaciones comunicativas específicas, normadas y regladas desde las instituciones en que funcionan. Es posible observar el eventual ejercicio del poder o del dominio comunicativo de los profesionales respecto de sus interlocutores. Por Ej. El profesor, juez, oficial de policía, etc.	Aplica sobre la participación de los actores sociales que cumplen el rol de expertos, quienes buscan interpretar los aportes del protagonista (Alfredo Correa De Andreis), al análisis y comprensión del conflicto social y político de Colombia, además de sus estudios sobre la idiosincrasia Caribe.
Afiliación	Está ligada a los roles profesionales. Estos últimos "... no hablan 'por ellos mismos', sino como representantes de una organización o institución, y como representantes que, en principio, pueden ser reemplazados por cualquier otro miembro institucional."	Aplica sobre la participación de los profesionales que analizan e interpretan la obra de Alfredo Correa De Andreis. Por ejemplo, la participación del sociólogo Edgar Rey Sinning, quien analiza el concepto “Sentipensante”, ampliamente expuesto y argumentado por la obra del protagonista, al igual que lo expuesto por Leonardo Romero, quien es mostrado como compilador y analista del trabajo de Alfredo Correa De Andreis, y analiza varios momentos y acciones del protagonista.

Pertenencia	Es una forma de afiliación de carácter general. Se es hombre, mujer, blanco o negro y tal estado hace pertenecer a categorías sociales de carácter general. El hecho de pertenecer a ciertos estados sociales, permite que "... las personas de diferentes grupos... o categorías sean definidas y tratadas como tales...en el evento comunicativo: se les puede dar preferencia en la asignación de turnos, libertad en la selección de tópicos o estilo, pero también pueden ser discriminadas sólo porque son miembros de un grupo específico."	Los interlocutores en general no son presentados como grupo social, pero puede aplicar la categoría de víctimas sobre los familiares del protagonista, quien pereció por acciones violentas del grupo armado ilegal AUC.
Los otros sociales	En un acto comunicativo se puede referir a otras personas ausentes en el contexto y pueden considerarse como participantes. La referencia a estos *otros sociales*, puede producir modificaciones en la interacción global comunicativa dentro de un contexto, haciendo que otras categorías como los *roles* o el *dominio* adquieran una relevancia no prevista y que sólo se hacen más importantes, gracias a la referencia a esos otros no presentes en el contexto.	Se representa a través del protagonista (Alfredo Correa De Andreis), quien fue asesinado el 17 de septiembre de 2004, por parte del grupo armado ilegal AUC. Sobre su vida y obra se construye el relato.
Representaciones Sociales	Los participantes en un evento comunicativo comparten representaciones sociales, como determinados conocimientos, actitudes o formas de ver la realidad. El conocimiento mutuo de un grupo que interactúa, es fundamental para propósitos conjuntos, reafirmar expresiones de identidad y en general, desarrollar proyectos para el futuro. Las diferencias marcadas sobre diversas representaciones sociales, impiden procesos de grupos sociales que necesitan trabajar en comunidad.	Los participantes comparten conocimientos sobre la vida y obra del protagonista, sus aportes son realizados en forma positiva, contribuyen a resaltar las actuaciones y el legado del actor social Alfredo Correa De Andreis, de quien se busca reivindicar su trabajo por las comunidades vulnerables y los aportes al estudio y comprensión del conflicto social y político de Colombia.
Ideología	Se puede observar la existencia de un discurso subyacente que condiciona su funcionalidad dependiendo de ciertos intereses, valores, intenciones u objetivos. Ese conjunto de variables se activa como discurso o se mantiene *anestesiado*, dando forma a los contextos y características específicas de la interacción comunicativa global.	A partir de la experiencia de los interlocutores y del conocimiento sobre la vida y obra del protagonista, se observa la construcción de un discurso que busca reivindicar el legado de Alfredo Correa De Andreis. Proponen seguir sus pasos y aplicar su teoría sobre el conflicto armado, para superar las desigualdades sociales, la movilidad social, la garantía de derechos y superación de la confrontación armada en Colombia.

CONCLUSIONES PARCIALES: la estructura de contenido y confección de un relato audiovisual sobre la vida y obra del docente e investigador Alfredo Correa De Andreis, facilita a la sociedad en general, poder comprender la génesis y transformación del conflicto armado colombiano, en tanto que logró picos de degradación y afectó a múltiples sectores de la sociedad civil que quiso estar al margen del mismo. El relato busca reconstruir la memoria de un líder que apostó por la solución pacífica de los conflictos, desde una apuesta científica y académica, que quizo brindar herramientas comprobables que dieran respuestas a las causas de la confrontación social y generación de todo tipo de violencias. También se expone la violación al DIH por parte de los actores armado y la ineficiencia institucional en materia de administración de justicia y la falta de garantías a los derechos sociales, económicos, políticos y culturales que deben brindarse a plenitud a todos los habitantes del país. Se puede identificar como protagonista del relato a una persona ausente, víctima del grupo al margen de la ley AUC, quien, a través de sus escritos, experiencias y liderazgo en el mundo histórico, asumió roles interactivos dentro de sus escenarios naturales y situaciones cotidianas de vida, promoviendo una causa por superar las causas de los conflictos sociales en la sociedad contemporánea y recuperar escenario flanqueados por las acciones de grupos violentos en contra de la población civil. Tales escenarios de las vivencias en el mundo histórico, se interpretan como sitios de dominación y lucha, que guardan cargas simbólicas para la sociedad en donde habitó el protagonista ausente. Desde esos lugares, se exponen experiencias de vida con relación al conflicto armado en el mundo histórico, y sus nuevos escenarios de lucha en el tiempo presente. Los interlocutores se muestran como aliados en la causa que promovió el protagonista y que fue motivo para que el grupo armado al margen de la ley lo incluyera dentro de sus objetivos de guerra.

Observación variable 3 **Contextos de producción de narrativas audiovisuales sobre la construcción de paz en el Caribe colombiano**		
Instrucciones: Describa los elementos del contexto que a su juicio inciden de manera significativa en la construcción del discurso global, según cada una de las categorías que se presentan a continuación. En las conclusiones parciales describa y explique cómo se articulan todos estos elementos.		
Departamento/Nombre: Sucre/Tejedoras de la memoria		
CATEGORÍAS	**DESCRIPCIÓN / INDICADORES**	**RESULTADOS DE OBSERVACIÓN**
Dominio	Representa un sector “global” de la sociedad, que constituye una forma de expresar delimitaciones identitarias, con sus consecuentes implicaciones en el ámbito del poder y del ejercicio de la dominación de ciertos grupos sobre otros. Dentro de este ámbito más ideológico, los dominios pueden ser entendidos como "... sitios de dominación, lucha, conflicto e intereses.	En términos generales, el relato plantea un escenario de lucha por la reconstrucción de la memoria de desaparecidos en el Departamento de Sucre, en el marco del conflicto armado colombiano.
Interacción Global	La distinción entre estructuras macro y micro sugiere que si hay participantes `locales' de la interacción comunicativa, también podemos postular participantes `globales'.	El mayor tiempo en pantalla está ocupado por participantes “locales” en la interacción comunicativa, las situaciones se exponen desde ámbitos de la cotidianidad del tiempo presente del relato, en relación con el mundo histórico de los participantes y sus interacciones con los familiares desaparecidos a causa de las acciones violentas de los actores armados en el marco del conflicto armado colombiano. La presencia de los participantes globales, se sugieren desde el análisis e interpretación del conflicto armado y sus consecuencias sobre la población civil.

Tipo de Evento	Dentro de esta interacción global es posible identificar el o los tipos de eventos comunicativos que se generan, pudiendo corresponder éstos a una conversación, una charla, una reunión, una lección o un debate parlamentario.	El evento estructural es la preparación de las víctimas (familiares de desaparecidos), para la realización de una manifestación pública para exigir justicia sobre los hechos de violencia de los que fueron víctimas junto a sus familiares ausentes. Se reconstruye, además, momentos, hechos y acciones significativas del mundo histórico de los desaparecidos.
Función	Los sujetos sociales más poderosos, pueden controlar el discurso seleccionando el lugar, los participantes, las audiencias, los actos de habla, el tiempo, los temas, el género y los estilos.	De forma estructural no hay presencia de sujetos poderosos que controlen el discurso en la interacción discursiva de los interlocutores que participan en el relato.
Intención	Las intenciones, entendidas como los planes de acción pueden orientarse hacia ámbitos de conocimiento específico o de acciones concretas y también pueden tener una base ideológica, queriendo, con ello, representar normas o valores para un grupo o sector de la sociedad.	El relato expone planes de acción de las víctimas, quienes buscan reconstruir la memoria de sus familiares y exigir administración de justicia frente a los hechos violentos a los que fueron sometidos en el marco del conflicto armado colombiano. Con estas acciones concretas, se establece un discurso que busca representar y destacar valores como el respeto a la vida, la diferencia, la gestión de los conflictos por las vías pacíficas y la solidaridad con las personas en situación de vulnerabilidad.
Acción Global	Controla el uso de los conocimientos, la interpretación global de los tópicos, y los objetivos sociales del discurso. Por ejemplo, en el nivel local un discurso parlamentario puede realizar varios actos de habla (micro o macro), como afirmaciones, promesas o amenazas, u otros actos en la interacción (introducir, halagar, terminar, interrumpir, etc.), pero en un nivel más alto de interpretación y representación, los discursos son instancias del acto global político de la legislación, de gobernar, de hacer oposición, etc.	La acción global está dividida desde dos escenarios. En primer lugar, existe un discurso desde un nivel "local", que demuestra el uso y control del conocimiento sobre los tópicos tratados, expuestos a través de interlocutores que construyen un discurso desde la intimidad e interacciones personales con los desaparecidos. El segundo escenario se encuentra en un nivel más alto de representación e interpretación, se construye a partir del análisis de un experto sobre el impacto del conflicto armado en la población civil, sus efectos frente a la falta de garantías en la administración de justicia y la lucha por la garantía a los DD.HH, el respeto al DIH, y la exigibilidad de nuevos escenarios en donde se cumplan los principios de verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición de la violencia asociada al conflicto armado colombiano.
Escenario (lugar, fecha, tiempo)	Puede dar cuenta de la utilización del poder para su elección. Se plantean unas características que pueden construir el escenario a partir del Lugar, la Fecha o Tiempo de la acción comunicativa, de este modo, un individuo o grupo dominante, puede fijar el lugar de una conversación, con el fin de provocar determinadas reacciones en su interlocutor, los hechos discursivos tienen un comienzo y un término.	El relato se construye desde la intimidad de los interlocutores, explora sus escenarios naturales en donde buscan demostrar la devastación del conflicto armado en la vida de los sobrevivientes.

Soportes y objetos importantes	Quienes controlan una sesión o reunión, generalmente se sientan al frente del grupo convocado, y en ocasiones ocupan un lugar superior al del resto. El uso de mobiliario, uniformes o diversos objetos tienen implicancias sociales y simbólicas.	La presencia de prendas y objetos de uso personal de los desaparecidos, indican escenarios simbólicos en donde habitan los recuerdos sobre los sobrevivientes. Sugieren implicaciones simbólicas y la presencia de ellos en las luchas por la exigencia de justicia por parte de sus familiares (víctimas).
Rol del participante	*Participantes comunicativos* (involucramiento en la producción del discurso como hablantes y oyentes), P*articipantes interactivos* (rol de los interlocutores, como aliado, oponente, etc, Saber si el interlocutor es un oponente, es crucial para la producción o la interpretación de una argumentación, se nota en las formas corteses de dirigirse a la gente, en la lexicalización, etc.). P*articipantes sociales/políticos* (diversos papeles sociales relevantes de los participantes, como género, etnicidad, edad, profesión, etc.	El rol de los participantes se interpreta desde dos grupos, el primero, son participantes comunicativos, quienes hacen aportes como hablantes, su discurso se limita a narrar acciones, hechos, situaciones vividas e interacciones de los desaparecidos y los presentes durante su estancia en el mundo histórico. El segundo rol participante es el de un actore social/político, quien, desde su profesión, hace un análisis sobre los efectos del conflicto armado en la sociedad y refuerza el discurso de los sobrevivientes en la importancia de fortalecer procesos de memoria histórica desde las identidades culturales, en aras de luchar contra el olvido.
Rol profesional	Está asociado a campos disciplinares concretos, la ejecución de estos roles se relaciona a contextos o situaciones comunicativas específicas, normadas y regladas desde las instituciones en que funcionan. Es posible observar el eventual ejercicio del poder o del dominio comunicativo de los profesionales respecto de sus interlocutores. Por Ej. El profesor, juez, oficial de policía, etc.	Aplica sobre la participación del actor social que cumple el rol de experto, quien busca interpretar los aportes de los familiares de desaparecidos, en su mayoría mujeres, en la construcción de procesos que coadyuven a la superación pacífica del conflicto armado interno, al igual que el fortalecimiento del tejido social y la sanación como instrumento de perdón y reconciliación.
Afiliación	Está ligada a los roles profesionales. Estos últimos "... no hablan 'por ellos mismos', sino como representantes de una organización o institución, y como representantes que, en principio, pueden ser reemplazados por cualquier otro miembro institucional."	Aplica sobre la participación del profesional que analiza e interpreta el proceso de organización y uso de prácticas ancestrales como el tejido de objetos personales, en la puesta en escena de un ejercicio de reconstrucción de memoria, exigibilidad de justicia y sanación interior de los sobrevivientes del conflicto armado interno.
Pertenencia	Es una forma de afiliación de carácter general. Se es hombre, mujer, blanco o negro y tal estado hace pertenecer a categorías sociales de carácter general. El hecho de pertenecer a ciertos estados sociales, permite que "... las personas de diferentes grupos... o categorías sean definidas y tratadas como tales...en el evento comunicativo: se les puede dar preferencia en la asignación de turnos, libertad en la selección de tópicos o estilo, pero también pueden ser discriminadas sólo porque son miembros de un grupo específico."	Aplica en el grupo representado por autorreconocimiento y reconocimiento por parte del estado colombiano como víctimas del conflicto armado, quienes se encuentran en proceso de reparación individual y colectiva, además adelantan actividades organizativas para gestionar acciones positivas por parte de la institucionalidad.

Los otros sociales	En un acto comunicativo se puede referir a otras personas ausentes en el contexto y pueden considerarse como participantes. La referencia a estos *otros sociales*, puede producir modificaciones en la interacción global comunicativa dentro de un contexto, haciendo que otras categorías como los *roles* o el *dominio* adquieran una relevancia no prevista y que sólo se hacen más importantes, gracias a la referencia a esos otros no presentes en el contexto.	Los otros sociales se representan a través de los seres humanos que perecieron en los hechos violentos que señala la comunidad (los muertos), quienes están ausentes, pero hacen parte de las dinámicas sociales e institucionales que los sobrevivientes gestionan desde el presente. También se consideran otros sociales, los sujetos realizaron las acciones violentas a nombre de una organización armada al margen de la ley, con directrices de mando y dominio territorial. Si bien los victimarios no se encuentran presentes en los escenarios donde transcurre la historia, esos hechos del pasado, guardan relación con el tiempo presente y permean el discurso de las víctimas; su presencia, se deja entrever en el miedo que aún persiste en la comunidad, sobre las posibilidades del retorno de esas acciones violentas, además de las secuelas que dejó la ruptura del núcleo familiar y el tejido social.
Representaciones Sociales	Los participantes en un evento comunicativo comparten representaciones sociales, como determinados conocimientos, actitudes o formas de ver la realidad. El conocimiento mutuo de un grupo que interactúa, es fundamental para propósitos conjuntos, reafirmar expresiones de identidad y en general, desarrollar proyectos para el futuro. Las diferencias marcadas sobre diversas representaciones sociales, impiden procesos de grupos sociales que necesitan trabajar en comunidad.	Los participantes son personas víctimas del conflicto armado, comparten la condición de ser víctimas que configura una forma de ver la realidad sobre el conflicto armado, manifiestan ayudar a construir la paz y evitar que los hechos victimizantes no se repitan. Manifiestan unas prácticas y costumbres sobre la vida las zonas rurales y urbanas, promueven propósitos conjuntos de retornar y reconstruir el tejido social en la comunidad que se desintegró por los hechos violentos, proyectan mejoría en la calidad de vida y no se muestran diferencias profundas entre los interlocutores.
Ideología	Se puede observar la existencia de un discurso subyacente que condiciona su funcionalidad dependiendo de ciertos intereses, valores, intenciones u objetivos. Ese conjunto de variables se activa como discurso o se mantiene *anestesiado*, dando forma a los contextos y características específicas de la interacción comunicativa global.	El grupo social (las víctimas), construyen un discurso de exigibilidad de derechos, de respeto a la vida y transmisión de saberes sobre el interés en cambiar practicas violentas en la resolución de conflictos por una cultura de la sanación y el perdón.
CONCLUSIONES PARCIALES: la estructura de contenido y confección de un relato audiovisual sobre los hechos de violencia en el Departamento de Sucre, marco del conflicto armado colombiano, permiten escenarios de producción de un discurso que posibilita a los sobrevivientes familiares de desaparecidos, contar sus versiones e interpretaciones sobre tales eventos, al igual que exigir respeto por la dignidad y memoria de sus seres queridos. Se pueden identificar como protagonistas del relato, a un grupo de ciudadanas que asumen roles interactivos dentro de sus escenarios naturales y sus situaciones cotidianas de vida, que promueven una causa conjunta por recuperar escenario flanqueados por las acciones de grupos violentos en contra de ellos. Tales escenarios se interpretan como sitios de dominación y lucha, que guardan cargas simbólicas para el grupo convocado en la narración. Desde esos lugares, exponen sus experiencias de vida con relación al conflicto armado en el mundo histórico, y sus nuevos escenarios de lucha en el tiempo presente. Los interlocutores se muestran como aliados en la causa por recuperar la memoria de los desparecidos, de luchar contra el olvido y las injusticias que cometieron los actores armados en contra de sus familiares; buscan tener garantías en materia de sus derechos sociales, económicos, culturales y		

políticos, como ciudadanos(as) que desarrollaban un proyecto de vida antes de los hechos victimizantes que destruyeron la paz y la tranquilidad personal, familiar y social.

Apéndice D. Fichas de Observación Variable 4: Memoria histórica

Observación variable 4 Memoria Histórica				
Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores define la categoría: 0 - 0,7 = Literal; 0,8 - 1,4 = Literal - Ejemplar; 1,5 y 2 = Ejemplar. En las conclusiones parciales describa y explique los elementos que le permiten hacer sus valoraciones.				
Departamento/nombre: Atlántico/*Sembrando por la paz*				
Indicadores	**Valoración**	**Resultados de observación**		
		Categorías		
		Memoria Literal	**Literal - Ejemplar**	**Memoria Ejemplar**
Verdad	2		**X**	
Justicia	1			
Reparación	1			
Garantías de no repetición	1			
Garantías de no revictimización	2			
Promedio	**1.4**			
CONCLUSIONES PARCIALES: Desde la memoria literal, aplica por medio del cumulo de información que se suscribe al ejercicio de creación de contenidos audiovisuales, que, por sí solos, permiten almacenar fragmentos de la realidad que a futuro resulta imposible recordar por la sociedad. La construcción de documentos fílmicos sobre aspectos asociados al conflicto armado, en un tiempo próximo se constituyen en archivos y/o fuentes de información. Desde el ejercicio de memoria ejemplarizante, aplica por los ejercicios de construcción de memoria que se formalizan con la confección de la obra audiovisual, al hacer exposición pública los relatos de las víctimas, que buscan dar a conocer su verdad sobre los hechos asociados al conflicto armado a los que fueron sometidos. La construcción del texto audiovisual, establece una relación de respeto a la dignidad humana, y entra en concordancia con el marco normativo (Ley 975 de 2005 y Ley 1440 de 2011), que establece mecanismos no judiciales para la reconstrucción de la verdad y preservación de la memoria histórica de las víctimas, sin poner en riesgo a las víctimas, testigos o representar un riesgo a la seguridad de la comunidad en donde se desarrolló el documental.				
Observación variable 4 Memoria Histórica				

Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores define la categoría: 0 - 0,7 = Literal; 0,8 - 1,4 = Literal - Ejemplar; 1,5 y 2 = Ejemplar.
En las conclusiones parciales describa y explique los elementos que le permiten hacer sus valoraciones.

Departamento/nombre: Bolívar/*Los hijos de Manexka*

Indicadores	**Valoración**	**Resultados de observación**		
		Categorías		
		Memoria Literal	**Literal - Ejemplar**	**Memoria Ejemplar**
Verdad	1		**X**	
Justicia	1			
Reparación	1			
Garantías de no repetición	1			
Garantías de no revictimización	2			
Promedio	**1.2**			

CONCLUSIONES PARCIALES:
Desde la memoria literal, aplica por medio del cumulo de información que se suscribe al ejercicio de creación de contenidos audiovisuales, que, por sí solos, permiten almacenar fragmentos de la realidad que a futuro resulta imposible recordar por la sociedad. La construcción de documentos fílmicos sobre aspectos asociados al conflicto armado, en un tiempo próximo se constituyen en archivos y/o fuentes de información.
Aunque es débil la presencia de elementos que describan un proceso de construcción de memoria, existen ejercicios de memoria ejemplarizante, al hacer exposición pública los relatos de las víctimas, quienes buscan dar a conocer su verdad sobre los hechos asociados al conflicto armado a los que fueron sometidos, pero ante todo; las consecuencias de esos actos perpetrados por los actores armados, traducidos en el desarraigo, la profundización de la pobreza económica, la desigualdad social, y la violación sistemática de los derechos humanos de las víctimas, ya sean por los actores armados que persisten en la violencia, o por parte de las instituciones del estado, quienes por acción u omisión de sus funciones, profundizan la calamidad social a la que fue sometida la comunidad indígena Zenú, asentada en la periferia de la ciudad de Cartagena de Indias. La construcción del texto audiovisual, establece una relación de respeto a la dignidad humana, y entra en concordancia con el marco normativo (Ley 975 de 2005 y Ley 1440 de 2011), que establece mecanismos no judiciales para la reconstrucción de la verdad y preservación de la memoria histórica de las víctimas, sin poner en riesgo a las víctimas, testigos o representar un riesgo a la seguridad de la comunidad en donde se desarrolló el documental.

Observación variable 4
Memoria Histórica

Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores define la categoría: 0 - 0,7 = Literal; 0,8 - 1,4 = Literal - Ejemplar; 1,5 y 2 = Ejemplar.
En las conclusiones parciales describa y explique los elementos que le permiten hacer sus valoraciones.

Departamento/nombre: Cesar/*Héroes del Futuro*

Indicadores	**Valoración**	**Resultados de observación**		
		Categorías		
		Memoria Literal	**Literal - Ejemplar**	**Memoria Ejemplar**
Verdad	0			
Justicia	0	**X**		
Reparación	1			

Garantías de no repetición	1			
Garantías de no revictimización	1			
Promedio	0.6			

CONCLUSIONES PARCIALES: el aporte de información general sobre experiencias asociadas al conflicto armado colombiano, se ubica en un ejercicio de construcción de memoria literal; teniendo en cuenta que el audiovisual no aporta elementos que se sumen con acciones que permitan conocer la verdad sobre la intimidad del conflicto armado, aporten a la justicia que necesitan las víctimas y faciliten construir escenarios de reparación, garantías de no repetición y revictimización de quienes sufrieron hechos victimizantes. El audiovisual sugiere elementos que se interpretan como procesos individuales que aportan a la construcción de paz, y permiten almacenar fragmentos de la realidad que a futuro resulta imposible recordar por la sociedad, y en un tiempo próximo, se constituye en archivos y/o fuentes de información.

Observación variable 4
Memoria Histórica

Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores define la categoría: 0 - 0,7 = Literal; 0,8 - 1,4 = Literal - Ejemplar; 1,5 y 2 = Ejemplar.
En las conclusiones parciales describa y explique los elementos que le permiten hacer sus valoraciones.

Departamento/nombre: Córdoba/*El regreso: la vida después de la masacre*

Indicadores	**Valoración**	**Resultados de observación**		
		Categorías		
		Memoria Literal	**Literal - Ejemplar**	**Memoria Ejemplar**
Verdad	2			**X**
Justicia	2			
Reparación	2			
Garantías de no repetición	1			
Garantías de no revictimización	1			
Promedio	1.6			

CONCLUSIONES PARCIALES: Aplica desde los ejercicios de construcción de memoria, que se formalizan con la confección de la obra audiovisual que hace exposición de los relatos de las víctimas y su victimario, sobre la verdad de cada una de las partes sobre los hechos asociados al conflicto armado a los que fueron sometidos. La construcción del texto audiovisual, establece una relación de respeto a la dignidad humana, y entra en concordancia con el marco normativo (Ley 975 de 2005 y Ley 1440 de 2011), que establece mecanismos no judiciales para la reconstrucción de la verdad y preservación de la memoria histórica de las víctimas, sin poner en riesgo a las víctimas, testigos o representar un riesgo a la seguridad de la comunidad en donde se desarrolló el documental.
Por ejemplo, en el artículo 8 de la Ley 975 de 2005, indica que ***"La satisfacción o compensación moral consiste en realizar las acciones tendientes a restablecer la dignidad de la víctima y difundir la verdad de lo sucedido"***, hecho que se puede apreciar con los testimonios del postulado Uber Banquez, quien expone el contexto de su participación de los hechos victimizantes y contribuye construir la verdad sobre lo sucedido.
En el artículo 44 de la Ley 975 de 2005, en donde contempla los actos de reparación, establece que se debe hacer por parte del victimario, ***"El reconocimiento público de haber causado daños a las víctimas, la declaración pública de arrepentimiento, la solicitud de perdón dirigida a las víctimas y la promesa de no repetir tales conductas punibles"***.
Esta disposición normativa se puede apreciar en la escena cumbre del relato, minuto (22:43), en donde el victimario manifiesta su reconocimiento y arrepentimiento en los hechos de violencia que causaron daño a las víctimas de la masacre de El Salado, y le pide perdón a Olivia Medina (víctima).

<table>
<tr><th colspan="5">Observación variable 4
Memoria Histórica</th></tr>
<tr><td colspan="5">Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores define la categoría: 0 - 0,7 = Literal; 0,8 - 1,4 = Literal - Ejemplar; 1,5 y 2 = Ejemplar.
En las conclusiones parciales describa y explique los elementos que le permiten hacer sus valoraciones.</td></tr>
<tr><td colspan="5">Departamento/nombre: La Guajira/Seiamake</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Indicadores</td><td rowspan="3">Valoración</td><td colspan="3">Resultados de observación</td></tr>
<tr><td colspan="3">Categorías</td></tr>
<tr><td>Memoria Literal</td><td>Literal - Ejemplar</td><td>Memoria Ejemplar</td></tr>
<tr><td>Verdad</td><td>2</td><td rowspan="6"></td><td rowspan="6">X</td><td rowspan="6"></td></tr>
<tr><td>Justicia</td><td>0</td></tr>
<tr><td>Reparación</td><td>2</td></tr>
<tr><td>Garantías de no repetición</td><td>1</td></tr>
<tr><td>Garantías de no revictimización</td><td>2</td></tr>
<tr><td>Promedio</td><td>1.4</td></tr>
<tr><td colspan="5">CONCLUSIONES PARCIALES: desde la memoria literal, aplica a través del cumulo de información que se suscribe al ejercicio de creación de contenidos audiovisuales, que, por sí solos, permiten almacenar fragmentos de la realidad que a futuro resulta imposible recordar por la sociedad. La construcción de documentos fílmicos sobre aspectos asociados al conflicto armado, en un tiempo próximo se constituyen en archivos y/o fuentes de información. Como ejercicio de memoria ejemplarizante, la información presentada en el documental permite la construcción de memoria, al mostrar a los indígenas colombianos como una población vulnerable y al mismo tiempo como protagonistas de su propio proceso de transformación de victimas a agentes generadores del cambio y el desarrollo de su comunidad.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><th colspan="5">Observación variable 4
Memoria Histórica</th></tr>
<tr><td colspan="5">Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores define la categoría: 0 - 0,7 = Literal; 0,8 - 1,4 = Literal - Ejemplar; 1,5 y 2 = Ejemplar. En las conclusiones parciales describa y explique los elementos que le permiten hacer sus valoraciones.</td></tr>
<tr><td colspan="5">Departamento/nombre: Magdalena/El retrato de un sentipensante</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Indicadores</td><td rowspan="3">Valoración</td><td colspan="3">Resultados de observación</td></tr>
<tr><td colspan="3">Categorías</td></tr>
<tr><td>Memoria Literal</td><td>Literal - Ejemplar</td><td>Memoria Ejemplar</td></tr>
<tr><td>Verdad</td><td>2</td><td rowspan="6"></td><td rowspan="6">X</td><td rowspan="6"></td></tr>
<tr><td>Justicia</td><td>0</td></tr>
<tr><td>Reparación</td><td>2</td></tr>
<tr><td>Garantías de no repetición</td><td>1</td></tr>
<tr><td>Garantías de no revictimización</td><td>2</td></tr>
<tr><td>Promedio</td><td>1.4</td></tr>
</table>

CONCLUSIONES PARCIALES: desde la memoria literal, aplica a través del cumulo de información que se suscribe al ejercicio de creación de contenidos audiovisuales, que, por sí solos, permiten almacenar fragmentos de la realidad que a futuro resulta imposible recordar por la sociedad. La construcción de documentos fílmicos sobre aspectos asociados al conflicto armado, en un tiempo próximo se constituyen en archivos y/o fuentes de información. Como ejercicio de memoria ejemplarizante, aplica desde el esfuerzo por construir un relato que dignifica la vida y obra de un actor social, que contribuyo a la comprensión y solución del conflicto armado colombiano. El documental, contribuye al aprendizaje desde el mundo histórico, devela situaciones y contextos desde una perspectiva analítica, que invita al espectador a reflexionar y asumir una posición para mejorar esos contextos. El relato no pone en riesgo a los participantes y no causa daños a las víctimas de los actores armados que se sugieren en la narración.

Observación variable 4
Memoria Histórica

Valore la ausencia, presencia o intensidad de cada indicador así: 0 = ausencia; 1 = presencia débil; 2 = presencia fuerte. El valor promedio de los indicadores define la categoría: 0 - 0,7 = Literal; 0,8 - 1,4 = Literal - Ejemplar; 1,5 y 2 = Ejemplar.
En las conclusiones parciales describa y explique los elementos que le permiten hacer sus valoraciones.

Departamento/nombre: Sucre/Tejedoras de la Memoria

Indicadores	**Valoración**	**Resultados de observación**		
		Categorías		
		Memoria Literal	**Literal - Ejemplar**	**Memoria Ejemplar**
Verdad	1		**X**	
Justicia	1			
Reparación	1			
Garantías de no repetición	1			
Garantías de no revictimización	1			
Promedio	**1.0**			

CONCLUSIONES PARCIALES: desde la memoria literal, aplica a través del cumulo de información que se suscribe al ejercicio de creación de contenidos audiovisuales, que, por sí solos, permiten almacenar fragmentos de la realidad que a futuro resulta imposible recordar por la sociedad. La construcción de documentos fílmicos sobre aspectos asociados al conflicto armado, en un tiempo próximo se constituyen en archivos y/o fuentes de información. Como ejercicio de memoria ejemplarizante, aplica desde el esfuerzo por construir un relato que dignifica la vida y los recuerdos de los desaparecidos y su relación con los sobrevivientes durante su encuentro en el mundo histórico. El documental, devela situaciones y contextos desde una perspectiva analítica, que invita al espectador a reflexionar y asumir una posición para mejorar esos contextos actuales en donde persiste una lucha de los sobrevivientes contra el olvido a los horrores que fueron sometidos por los actores armados, las causas del conflicto, su degradación y consecuencias a corto, mediano y largo plazo.