



Palabra Clave

ISSN: 0122-8285

ISSN: 2027-534X

Universidad de La Sabana

Castro, Pablo Calvo de; Ramos, María Marcos
Memoria desde la diáspora colombiana. Un análisis del documental Pizarro, de Simón Hernández
Palabra Clave, vol. 26, núm. 1, e2617, 2023, Enero-Marzo
Universidad de La Sabana

DOI: <https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.1.7>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64977450007>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

 redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Memoria desde la diáspora colombiana. Un análisis del documental *Pizarro*, de Simón Hernández

Pablo Calvo de Castro¹
María Marcos Ramos²

Recibido: 18/08/2022
Aprobado por pares: 13/11/2022

Enviado a pares: 01/10/2022
Aceptado: 13/12/2022

DOI: 10.5294/pacla.2023.26.1.7

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

Calvo, P. y Marcos, M. (2023). Memoria desde la diáspora colombiana. Un análisis del documental *Pizarro*, de Simón Hernández. *Palabra Clave*, 26(1), e2617. <https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.1.7>

Resumen

El presente artículo analiza el documental colombiano *Pizarro*, de Simón Hernández (2016), un buen ejemplo de la cultura visual contemporánea que se viene realizando en Latinoamérica. El protagonista de la historia narrada es Carlos Pizarro, comandante del Movimiento M-19 (M-19), asesinado el 26 de abril de 1990 tras la firma de un acuerdo de paz entre el grupo guerrillero y el gobierno de Colombia. Pizarro es retratado por quienes le conocieron, entre ellos, su hija, María José Pizarro, hoy senadora por el Pacto Histórico y un ejemplo de activismo en la creación de memoria de la diáspora colombiana. El director Simón Hernández analiza, desde la distancia generada en el exilio de la hija de Carlos, la vida de su padre y lo que supuso para todos su desaparición, lo que abre una nueva vía para la memoria y para la recuperación de esta. La investigación se ubica en el marco de los Estudios Culturales y utiliza una metodología cualitativa en la que se emplea análisis de los procesos formales y narrativos y análisis histórico y contextual, todo ello aplicado a las particularidades del cine documental. Este ar-

1 [✉ https://orcid.org/0000-0002-7537-2349](https://orcid.org/0000-0002-7537-2349). Universidad de Salamanca, España. pablocalvo@usal.es

2 <https://orcid.org/0000-0003-3764-7177>. Universidad de Salamanca, España. mariamarcos@usal.es

título nace del interés por comprender cómo una obra audiovisual puede transformar las estructuras de poder. Con esa premisa, el conflicto armado de Colombia se expresa no solo en la lucha armada, sino en las representaciones que se han hecho de él, que permiten explicar lo que significó y significa para los colombianos. En Colombia, las producciones documentales se han consolidado como un marco de representación de los relatos de memoria. En ese sentido, se reflexiona sobre los procesos de creación de memoria en los que se emplean los modos autorreferenciales y se utiliza la mirada reflexiva, que hoy son herramientas de recuperación de las memorias individuales y colectivas. La obra *Pizarro* contribuye a la generación de un relato plural, con un ejercicio de memoria colectiva crucial, en el contexto actual que vive Colombia, y se convierte en un símbolo del miedo, en un país radicalizado que descubre un capítulo de la historia silenciado por la violencia y la intimidación, en el que se combina hábilmente lo político, lo testimonial, lo biográfico y lo autobiográfico.

Palabras clave (Fuente: tesoro de la Unesco)

Carlos Pizarro; Colombia; conflicto; documental; memoria colectiva.

Memory from the Colombian Diaspora. Analysis of Simón Hernández's Documentary Film *Pizarro*

Abstract

This article discusses the Colombian documentary *Pizarro* by Simón Hernández (2016), an excellent example of the contemporary visual culture developing in Latin America. Its protagonist is Carlos Pizarro, the M-19 Movement (M-19) commander assassinated on April 26, 1990, after signing a peace agreement between his guerrilla group and the Colombian government. Pizarro is portrayed by those who knew him, including his daughter, María José Pizarro, today a senator for the party Pacto Histórico and a role model of the Colombian diaspora memory activism. From a distance created by the exile of Carlos' daughter, the director examines her father's life and what his disappearance meant for everyone, opening a new path for memory and its recovery. Framed in Cultural Studies, the research follows a qualitative methodology in which formal and narrative processes, historical and contextual analyses are applied to the particularities of documentary films. This article arises from the interest in understanding how an audiovisual work can transform power structures. With this premise, Colombia's armed conflict is manifested in the armed struggle and its representations, allowing us to explain what it has meant for Colombians. Documentary productions have been consolidated in Colombia as a framework for representing memory stories. We consider the processes of memory creation in which self-referential modes and the reflective gaze are used as tools for retrieving personal and collective memories. *Pizarro* adds to a plural story in a crucial collective memory exercise and becomes a symbol of fear in a radicalized country that discovers a chapter of history silenced by violence and intimidation, skillfully combining political, testimonial, biographical, and autobiographical features.

Keywords (Source: Unesco Thesaurus)

Carlos Pizarro; Colombia; armed conflict; documentary film; collective memory.

Memória a partir da diáspora colombiana. Uma análise do documentário Pizarro, de Simón Hernández

Resumo

Neste artigo, o documentário colombiano *Pizarro*, de Simón Hernández (2016), é analisado. Ele é considerado um bom exemplo da cultura visual contemporânea que vem sendo realizada na América Latina. O protagonista da história narrada é Carlos Pizarro, comandante do Movimento M-19 (M-19), assassinado em 26 de abril de 1990 após a firma de um acordo de paz entre o grupo guerrilheiro e o governo colombiano. Pizarro é retratado pelas pessoas que o conheceram, entre elas, sua filha, María José Pizarro, hoje senadora pelo Pacto Histórico e um exemplo de ativismo na criação de memória da diáspora colombiana. O diretor Simón Hernández analisa, a partir da distância gerada no exílio da filha de Carlos, a vida de seu pai e o que seu desaparecimento supôs para todos, abrindo uma nova via para a memória e para a recuperação desta. A pesquisa se situa no âmbito dos estudos culturais e utiliza uma metodologia qualitativa na qual a análise dos processos formais e narrativos, bem como a análise histórica e contextual são empregadas, tudo isso aplicado às particularidades do cinema documental. Este artigo nasce do interesse por compreender como uma obra audiovisual pode transformar as estruturas de poder. Com essa premissa, o conflito armado da Colômbia é expresso não somente na luta armada, mas também nas representações que são feitas dele, que permitem explicar o que significou e significa para os colombianos. Na Colômbia, as produções documentais estão se consolidando como um referencial de representação dos relatos de memória. Nesse sentido, é refletido sobre os processos de criação de memória nos quais os modos autorreferenciais e a visão reflexiva são empregados. A obra *Pizarro* contribui para a geração de um relato plural, num exercício de memória coletiva crucial, no contexto atual que a Colômbia se encontra, e se converte num símbolo do medo, num país radicalizado que descobre um capítulo da história silenciado pela violência e pela intimidação, no qual são combinados habilmente o político, o testemunhal, o biográfico e o autobiográfico.

Palavras-chave (Fonte: tesouro da Unesco)

Carlos Pizarro; Colômbia; conflito; documentário; memória coletiva.

Uno de los grandes valores del cine es su capacidad para mostrar las problemáticas del mundo gracias a representaciones que permiten a las personas un mejor entendimiento de sí mismas y de sus preocupaciones. En la agenda de la mayoría de las sociedades está el fenómeno de la migración, sea forzosa o no, ya que es un proceso que afecta a millones de ciudadanos en el mundo y que es ampliamente representado en las cinematografías de distintos países. Aunque no es el objetivo de este texto definir cuándo las migraciones son forzosas o en qué medida se otorga el estatus de refugiado a las personas afectadas, es necesario tener en cuenta el Estatuto de los Refugiados de 1951, en el que se define el término y se delimitan los derechos de las personas refugiadas a consecuencia de un desplazamiento forzoso y las obligaciones que tienen los Estados para garantizar los citados derechos. En este sentido, una persona ostenta el estatus de refugiada cuando “debido a fundados temores de ser perseguida por motivos de raza, religión, nacionalidad, pertenencia a determinado grupo social u opiniones políticas, se encuentre fuera del país de su nacionalidad” (UNHCR, 1951). Además del miedo y de la preocupación que lleva a una persona a huir, habría que añadir el desarraigo que se genera cuando las personas se ven forzadas a cortar los vínculos afectivos con su vida, lo que supone la ruptura con las estructuras laborales, familiares y sociales.

El presente trabajo surge del interés por entender en qué medida una obra audiovisual en formato documental puede desempeñar un rol transformador de las estructuras de poder, tal como se desarrolla en distintas corrientes de los Estudios Culturales (García, 2010; Grossberg, 2010) en las que lo político supera al Estado y a sus instituciones, para convertirse en un constructo social e histórico expresado también en lo cotidiano (Cristancho, 2014; 2018), y cómo puede erigirse en una pieza más con la que contribuir a construir memoria en la desmemoria. En esta ocasión se pone el foco en el documental, pero son recurrentes las investigaciones que, en el ámbito latinoamericano, han abordado el fenómeno desarrollado en otros sistemas de representación, como la ficción televisiva (Antezana y Mateos, 2011) o la fotografía (Gómez, 2020).

El conflicto armado en Colombia ha provocado, directa o indirectamente, más de ocho millones de desplazamientos entre 1985 y 2021 según

la Unidad para las Víctimas (2022). En el momento de escribir este texto se produce un cambio de paradigma en la historia política de Colombia, con una victoria de un frente de izquierdas por primera vez en la historia del país. Gustavo Petro y su equipo de gobierno tienen el reto de hacer cumplir los Acuerdos de Paz rubricados por el presidente Juan Manuel Santos – los cuales fueron escasamente impulsados por Iván Duque, predecesor del actual mandatario– y debe hacerlo en medio de la reactivación de una facción de la guerrilla de las FARC, asesinatos contra líderes sociales y altos niveles de agitación social. Además, tras más de 60 años de guerra, el conjunto de la sociedad colombiana se encuentra inmersa en un proceso de construcción de la memoria colectiva, en un relato sobre el conflicto, entendido como “el conjunto de prácticas, imaginarios, conceptos, discursos y memorias construidos sobre él” (Cristancho, 2018, p. 151).

Analizada esta conflictividad desde la perspectiva socioeconómica, se observa cómo las sociedades latinoamericanas atesoran un alto grado de violencia, generada históricamente por distintos factores, entre los que se encuentra de forma recurrente la fuerte desigualdad social y las tensiones de los grupos sociales por el acceso a los recursos. En Colombia la violencia no llega con el narcotráfico, ni siquiera con la irrupción de las guerrillas –que reaccionan a la violencia institucional–, sino que proviene de lo que James A. Robinson denomina “gobierno indirecto, común en los imperios coloniales Europeos, en el cuál las élites políticas nacionales que residen en las áreas urbanas, particularmente Bogotá, han delegado efectivamente el funcionamiento de las zonas rurales y otras áreas periféricas a las élites locales” (2013, p. 13).

Esta distribución de roles es de gran ayuda para situar el enmarañado ecosistema en el que se ubica la historia narrada en *Pizarro* (2016), documental analizado en este trabajo. Cabe señalar que el filme tuvo gran repercusión nacional e internacional en el momento de su estreno, obteniendo, entre otros galardones nacionales e internacionales, el Premio India Catalina al Mejor Documental en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (2016), el de Mejor Documental Nacional en el Festival de Cine por los Derechos Humanos de Bogotá (2017), el Premio Memoria en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (2017), el Colón de Oro en el Festival de Cine de Huelva (2016) y la Mención de Honor en

el Festival de Cine Colombiano de New York (Hernández, 2016). El hecho de que haya obtenido tanto reconocimiento en festivales tan diversos no hace más que remarcar el carácter universal de su historia, además de la calidad con la que está realizado. El documental, dirigido por Simón Hernández mano a mano con María José Pizarro, es una revisión de una herencia familiar, un cuestionamiento sobre la presencia del fantasma del padre de María José. De forma paralela se revisita el conflicto y la violencia en Colombia desde un exilio en el que estuvo María José más de 20 años. Se analiza la mirada de María José Pizarro, hija de Carlos Pizarro Leongómez, sobre la vida en la clandestinidad cuando su padre estaba en la guerrilla, la pérdida que experimenta cuando es asesinado y la ausencia constante en el ámbito familiar en las diferentes etapas de su vida en el exilio.

María José plantea así reflexiones sobre la violencia política en general, pero pone el foco, sobre todo, en el proceso de desplazamiento forzado y en lo que supone estar en el exilio. Es la mirada desde la diáspora –entendida esta como la dispersión de un pueblo o comunidad humana por diversos lugares del mundo– a la que se han visto obligados millones de colombianos, desplazados por la violencia y la falta de oportunidades. Películas como el cortometraje de animación documental *Pequeñas voces* (Jairo Eduardo Carrillo, 2003), el documental *Soraya, amor no es olvido* (Marta Rodríguez, 2006) o el argumental *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984) son un claro ejemplo, entre otros títulos, de la necesidad de representar esta problemática para la sociedad colombiana. A estos proyectos se une, por ejemplo, *Para volver a ver* (2022), producido por el Instituto Catalán Internacional para la Paz (ICIP) y la Comisión de la Verdad de Colombia para mostrar el papel de la diáspora colombiana en Europa, cuyo objetivo es “retratar la experiencia de varias personas colombianas residentes en Europa y que han dado su testimonio a la Comisión desde el exterior, un proceso innovador que quiere ser inspirador por otras comisiones de la verdad en el mundo” (ICIP, 2022). Por tanto, no es un tema añejo ni que importe solo a los afectados, sino que su vigencia y universalidad queda probada con la realización de manera continua de proyectos audiovisuales que traten, de manera parcial o total, estas temáticas.

El análisis fílmico aplicado a esta película permite profundizar en la manera como el cine expresa mediante un documental la subjetividad del autor,

así como su mirada y su posicionamiento frente a hechos que afectan a amplias capas de la sociedad. No se puede afirmar que la experiencia narrada en el documental tenga un carácter universal, pues la experiencia de cada persona ante hechos similares es íntima y personal. No obstante, es cierto que, además de proponer estrategias de representación del conflicto y de construcción de un relato que contribuya a la generación de la memoria colectiva desde las víctimas y frente al discurso oficial, se puede observar un ejercicio de reflexión personal sobre la historia vivida a partir de su plasmación en el documental, que tiene un fuerte componente terapéutico para la autora y, por extensión, para aquellos que de manera directa o indirecta hayan vivido un hecho similar. Por tanto, la cinta parte de una vivencia particular que puede ser universal gracias al poder que tiene el cine para hacer vivir a quienes lo contemplan estas experiencias, pudiendo, además, reflexionar sobre ellas.

Material y métodos

Para la realización de este análisis, encuadrado en los Estudios Culturales (Grossberg, 2010), se emplea una metodología cualitativa (Flick, 2002) en la que se utiliza el análisis histórico y el contextual (Montiel, 2002), además de la descomposición de los aspectos formales (Gómez Tarín, 2006), adaptando la aplicación de estas estrategias a las particularidades del cine documental. Se siguen los postulados latinoamericanos de los Estudios Culturales, toda vez que el documental producido en la región –que también mira su realidad social– se ha convertido en una herramienta de representación de las sociedades latinoamericanas en múltiples estamentos (institucional, asociativo, corporativo y personal). Ya los precursores de los Estudios Culturales en América Latina definieron una forma de mirar la realidad que ha codificado unos modos de representación de dicha realidad social y cultural presente en toda la evolución histórica del cine documental en la región. Autores como José Carlos Mariátegui (2010 [1918]) en Perú o Fernando Ortiz (2002 [1940]) en Cuba son representativos de este periodo en el que los Estudios Culturales todavía no habían sido siquiera teorizados formalmente. El mexicano Alfonso Reyes, en la década de los setenta, en el campo de la literatura, “fue el primero en plantearse que las transformaciones de lo que somos pasan por las transformaciones de la lengua, de sus oralidades y de sus escrituras” (Martín-Barbero, 2010,

p. 134). Si bien posteriormente se produce un fortalecimiento de la visión hegemónica de las corrientes impulsadas desde Europa y Estados Unidos, la región “sigue hallándose en la capacidad de pensar juntas la diferencia cultural –hoy transformada en diversidad + interculturalidad– y la desigualdad social” (p. 138). Del mismo modo, los enfoques globales desde el comienzo del siglo XXI “se mueven con mucha soltura entre norte y sur, así como entre disciplinas diferentes” (García, 2010, p. 130), algo destacable, por su intenso paralelismo con la evolución del documental como artefacto de representación en el contexto global y, en especial, en el latinoamericano.

Para articular este análisis se desarrolla una ficha en la que se delimitan y estructuran las dimensiones establecidas para alcanzar resultados según los objetivos planteados. Así, se encuentra un primer bloque en el que realiza una delimitación contextual con la que se ubica la película en su contexto de producción y argumental, además de un análisis de la trayectoria del realizador. En un segundo bloque se analizan los aspectos formales del documental: composición y perspectiva, color e iluminación, movimientos de cámara, movimiento interno, montaje, análisis del sonido y estructura narrativa. Por último, se analiza el modelo autorreferencial, cuestión que permite indagar sobre las aportaciones al relato de la memoria colectiva.

El cine documental en América Latina vive en la actualidad una evolución similar a la que se produce en el contexto de creación global y ha logrado consolidar estrategias de representación diversas y originales que permiten a los documentalistas un espacio creativo y libre para la plasmación de sus discursos. Además, con esas mismas estrategias, ha logrado atender a la especificidad de la realidad latinoamericana, atravesada por situaciones de violencia e injusticia social. Tanto para la audiencia local como para la global, el documental es, en ese sentido, una herramienta para la reflexión sobre temas de alto calado social, como se aprecia en la película analizada.

El documental *Pizarro*

Conviene aclarar, en primer lugar, que, aunque la película está dirigida por el documentalista Simón Hernández, la labor de María José Pizarro, hija de Carlos Pizarro y protagonista del filme, no se limita a prestar testimonio o

a tomar decisiones que puedan resultar más o menos influyentes sobre la obra cinematográfica. Ella plasma en la película todo un proceso de revisión íntima y personal sobre la relación con su padre, sobre cómo eso la influyó en su infancia y en su juventud, pero también en su madurez, pues lo que le sucedió ha configurado su vida, especialmente su labor social y política, así como la mirada que tiene del conflicto colombiano desde el exilio. El documental emplea una estructura narrativa que organiza el filme en nueve secuencias, introducidas por un preámbulo previo a los créditos de presentación, que no responden a un orden cronológico ni geográfico –aspecto que podría parecer lógico teniendo en cuenta la temática y la mirada desde el exilio–, sino que estructuran el relato en función de la evolución de la relación de María José con su padre, quien era, además de su progenitor, líder guerrillero, impulsor de la paz y de la desmovilización del Movimiento M-19 (M-19) y, finalmente, candidato presidencial asesinado. Todas estas aristas de Carlos Pizarro son analizadas en el documental de Simón Hernández, realizado con estrategias narrativas clásicas, pero resignificadas y encuadradas dentro de las tendencias del posdocumental. La narración en *off* de María José es utilizada con profusión, sobre todo para interpelar no solo al espectador, sino también a su padre muerto, con preguntas sobre su figura y sobre la de otros que convivieron con él. También le sirven para cuestionarse a sí misma y al Estado colombiano ante la falta de resolución judicial del caso. Se incluye, además, material de archivo de medios de comunicación y del ámbito más privado o familiar, como vídeos o instantáneas, ya que la fotografía familiar “es cronista y, asimismo, es una actividad central [...] que, además, solemniza” (Mraz, 1999, p. 143), por lo que está presente en el metraje y aporta una nueva mirada enfocada en ese contenido fotográfico a través de su reinterpretación por parte de la propia María José, dentro del proceso de creación del documental (Boni y Romagnolli, 2015). Así, María José, en el rol de artista historiadora, “recupera documentos para mostrar historias no contadas, paralelas al acontecimiento, al mismo tiempo que pone en tela de juicio la propia historia” (Lapeña, 2018, p. 391). Este material de archivo intervenido para la película, sobre todo el referente al material de ámbito familiar, se configura como una “narración social intrahistórica” (Blanco Pérez, 2022, p. 7). Se observa también la utilización de las entrevistas para dar información sobre los

hechos y darles un tono más objetivo frente al testimonio de la hija, en el que se juega más con la mirada subjetiva.

Los resultados del análisis de la película se focalizan en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, se encuentran los procesos de creación de memoria a través del documental, intensamente relacionados con la construcción de una segunda cuestión, el gesto autorreferencial de la protagonista, quien también realiza labores de dirección. Por último, está el aspecto contextual, diferenciando el contexto argumental de la película, el contexto de producción de la misma, así como su inserción en la evolución del género en el ámbito global.

Como ya ha sido mencionado, la película está construida mediante arquetipos narrativos propios del cine documental más clásico, como es la utilización del testimonio en primera persona y de la entrevista, que se emplea con la propia María José Pizarro, en un ejercicio de estructuración de los recuerdos, pero además con personas que estuvieron vinculadas directamente en los hechos, como Gustavo Gallón –miembro de la Comisión Colombiana de Juristas–, Jaime Castro –ministro de Gobierno entre 1984 y 1986– o Antonio Navarro Wolff –exmilitante del M-19–. También se identifica el uso de texto en pantalla y de material de archivo, sobre todo en lo referente al contexto histórico de la película, que tiene una procedencia diferenciada entre los materiales audiovisuales y fotográficos de los medios de comunicación o de difusión del que se podría denominar ámbito público de la historia, y el material de archivo fotográfico familiar, que pertenece a la esfera de lo privado.

En este sentido, “para la fotografía, el contexto social siempre fue el lugar a partir del cual edificar un discurso” (Blanco Pérez y Parejo, 2021, p. 10) y la película establece un interesante diálogo entre ambos materiales, no demasiado evidente en lo formal, pero cuya pugna se observa en la necesidad de lograr la visibilidad de lo privado frente a lo público, de lo íntimo frente a lo compartido, de esa faceta de Carlos como padre que María José quiere recuperar frente a la idealización de su figura como mártir de la lucha política de izquierda que da voz a los oprimidos en pro de la justicia

social. Se capta en los testimonios de María José la necesidad de desligarse de la faceta pública de su padre, que la obliga al exilio y la anula como individuo dentro de la sociedad colombiana. Aunque ambos niveles discursivos aparecen compensados, se puede afirmar que es un documental personal centrado en lo personal, con una menor presencia de datos y hechos históricos, que, evidentemente, ayudan al espectador a situar el caso.

Existe en María José la necesidad de crear un relato íntimo, de indagar en cuestiones que van más allá de los hechos históricos, de responder preguntas que se formulan en la esfera personal y familiar y no tanto en la esfera pública. Es interesante señalar cómo la situación de exilio permea todos los ámbitos de la vida de la protagonista, a quien, sin lugar a duda, la ha condicionado, al haber roto su línea vital. Esta situación es mostrada como un todo que la afecta en lo práctico, en lo profesional, en su libertad como ciudadana o en su rol como madre. Pero sobre todo el documental se centra en el papel como hija, en un diálogo constante con la figura de su padre y de su ausencia y propone al espectador un ejercicio de empatía en el que María José muestra la pesada carga de convivir con el rol de víctima en su integralidad.

Pizarro (2016) se enmarca en un contexto de creación documental influido por la llegada del posdocumental, en el que “los giros subjetivo, emocional, reflexivo, imaginario y onírico forman las corrientes principales de esta nueva vía de relación con lo real” (Català, 2021, p. 15). De esta forma, la película se afianza en lo que Corner (2000, p. 10) ya definió dos décadas atrás como “una propuesta para calificar las relaciones entre el conocimiento popular sobre lo real y la cultura audiovisual contemporánea”. Así, atesora “la marca de lo que distingue esencialmente el nuevo espacio cinematográfico y postcinematográfico: el interés por la subjetividad y el pensamiento” (Català, 2021, p. 15).

Todo este proceso, que se observa como una corriente global, se materializa en Colombia en un momento histórico y social complejo, sobre todo disruptivo. Tras varios intentos fallidos, el presidente Juan Manuel Santos logró rubricar un largo proceso de negociación con las Fuerzas Ar-

madras Revolucionarias de Colombia (FARC) que tuvo lugar en La Habana y que supuso la desmovilización de un grupo armado que mantenía un conflicto abierto con la institucionalidad desde hacía más de cinco décadas. Si bien otros grupos siguen activos y los problemas del país están lejos de solucionarse, este proceso ha motivado significativamente la consolidación de procesos de creación de memoria. En este contexto de madurez del género en cuanto al abordaje de temáticas y estilos de narración, la producción documental orientada a la creación de memoria convive con otros temas, como la identidad de género (*Señorita María, la falda de la montaña*, 2017, Rubén Mendoza), el arte (*En el taller*, 2018 Ana María Salas Vega), la música (*Yo me llamo Rubén Blades*, 2018, Abner Benaim), la cuestión indígena (*La selva inflada*, 2016, Alejandro Naranjo) o el medio ambiente (*Homo Botanicus*, 2019, Guillermo Quintero). Un sistema de financiación y producción estimulado en el ámbito tanto internacional como nacional y un mayor interés del público han animado a realizadores a impulsar proyectos que sitúan al documental como una herramienta útil para la generación de memoria. Propuestas como las de Ana Cristina Monroy (*Cartas desde la infancia*, 2016), Juan Soto (*Parábola del retorno*, 2016), Daniela Abad Gómez (*Carta a una sombra*, 2015 y *The Smiling Lombana*, 2019), Margarita Martínez (*La negociación*, 2017), Natalia Orozco (*El silencio de los fusiles*, 2017), Nicolás Ordóñez y Daniela Castro (*La mujer de los 7 nombres*, 2018) o Manuel Salazar (*Ciro y yo*, 2018) profundizan en el interés por elaborar relatos que aporten una visión fílmica a la creación de la memoria colectiva de la sociedad colombiana. Esta visión poliédrica ha priorizado el relato personal y cercano como una estrategia de humanización de este en una corriente de creación en la que se inserta el documental analizado. Con esta humanización se estimula la reacción y la reflexión de capas de la población que no han sufrido directamente el conflicto y que después de tantos años han podido generar cierta impermeabilidad a hechos que se siguen produciendo en algunos territorios del país. Estos estereotipos se acentúan a partir de los imaginarios colectivos construidos por las imágenes de los medios de comunicación masivos que refuerzan el revisionismo histórico y alimentan “una realidad mediática que ha sido poco menos que complaciente con el problema del conflicto” (Roncallo, 202, p. 1) y la amnesia colectiva, pues “tales imágenes [...] modifican la im-

presión que habíamos guardado de un hecho pasado o de una persona conocida” (Betancourt, 2004, p. 125). Esta humanización también alienta la reacción de otras víctimas que han sido silenciadas y que durante años han sufrido la invisibilización de sus historias y de su dolor. Estimular e impulsar la documentación de las evidencias es el primer paso para la dignificación de las personas que han sufrido hechos traumáticos, pero también para iniciar procesos de revisión judicial de los casos, que en un gran porcentaje permanecen en la más absoluta impunidad.

Análisis del gesto autorreferencial

La película se articula en dos líneas narrativas: una es la trayectoria de Carlos Pizarro en el M-19, además del contexto histórico de desmovilización y formación de un grupo político para postularse a la presidencia del país; la otra es la experiencia íntima de María José Pizarro frente al recuerdo de su padre, desde el exilio al que se ve obligada en distintos momentos de su infancia y de su juventud.

María José Pizarro introduce el gesto autorreferencial a través de la búsqueda de respuestas a los sucesos que propiciaron el asesinato de su padre, cuando era candidato a la presidencia de Colombia, pero también de respuestas a la ausencia y el recuerdo de un ser querido con el que no pudo compartir prácticamente ningún momento de su infancia, ya que murió cuando ella tenía 12 años. Una idea que queda sintetizada en el siguiente fragmento de la película:

Todo empieza cuando me vengo a vivir aquí a Barcelona, a vivir en el exilio, en la soledad de aquí. Cuando estás fuera y tú ya no haces parte de ninguna historia, cuando no eres nada, estás todo el tiempo escondiendo quién eres y de dónde vienes, tus papás no son tus papás, nunca digas nada, tu mundo interior es sólo tuyo y del pequeño grupo que te rodea. Tus papás están en la guerrilla y ¿a quién le podés contar vos esa verdad? Entonces, es tal vez allí donde empiezo hacerme las preguntas que son más concretas para mí. A mí me dejan porque hay algo más fuerte que no permite que nosotros podamos estar juntos. Tu rabia pasa por ellos, pero no es contra ellos, es contra todo un mundo que está construido de tal manera que no permite que nosotros podamos encontrarnos. Es precisamente tal vez el hecho de que el camino fuera tan tortuoso y tan difícil lo que

me hace como reafirmar el hecho de decir ¡no me pueden robar mi historia! Lo único que yo tengo es esta historia.

Este gesto autorreferencial de la segunda generación de hijos de militantes asesinados o exilados es similar al que emplean cineastas como María Inés Roqué (*Papá Iván*, 2000), Albertina Carri (*Los Rubios*, 2003) o Nicolás Prividera (*M*, 2007) que buscan a sus padres desaparecidos durante la dictadura en Argentina. Estos documentales tienen algo en común, que también es representativo en la película analizada, puesto que todas estas obras tratan de la búsqueda de respuestas al vacío generado por la ausencia de un progenitor cuando los realizadores eran niños y se complementan con la necesidad de una respuesta institucional respecto de procesos judiciales que no han logrado aclarar lo ocurrido, lo que frena la asunción de responsabilidades y la consolidación de procesos de reparación.

En *Pizarro* (2016) se identifican numerosos momentos en los que María José hace referencia a la falta de voluntad institucional para investigar los hechos y la impunidad de los responsables, algo extrapolable a la realidad de impunidad judicial en el contexto latinoamericano. En un momento de la película, con María José ya de regreso a Bogotá, interpela a personas que conocen el caso, como a Gustavo Gallón, abogado de la Comisión Colombiana de Juristas, al que pregunta directamente por el estado del proceso, a lo que este contesta: “El caso está abierto, [...] además se logró que se declarara como crimen de lesa humanidad, y eso lo mantiene flotante, lo mantiene vivo. La responsabilidad del Estado en el caso [...] es inmensa. Hay indicios graves de que hubo participación del Estado [...] y también hay indicios de que se desvió la investigación”.

Jaime Castro, exministro de Gobierno entre 1984 y 1986, añade que “lo del M-19 fue un genocidio, y el estado colombiano está en mora de investigar y sancionar ese hecho”. Posteriormente, el equipo de filmación registra su entrada en sede judicial con toda la documentación. María José narra, interpellando directamente a su padre:

No te imaginas lo que tuve que pasar para llegar hasta acá. La Fiscalía me llamó para contarme que habían perdido algunas pruebas, que

han fundido el arma del homicidio. Llevo a la Fiscalía mi archivo, que llevo años construyendo. Me lo piden para ampliar la declaración. Cada vez que entra un nuevo fiscal, es siempre como empezar de nuevo. Es increíble que la Fiscalía haya adelantado un trabajo que debió hacer hace años. Entonces, tendremos nosotros que salvar, que guardar lo poco que queda.

Ya en la noche, sola, camina por la calle. En una grabación autónoma, reforzando el carácter autorreflexivo presente en el documental, narra su frustración, en un testimonio autograbado en el que expresa, con un tono más emotivo:

Acabo de llegar del Fiscal que está llevando el caso de mi padre. Fue un poco ardua la reunión porque me empezaron a mostrar fotos del cadáver de mi papá, de todos los orificios [de bala], de la cabeza destrozada, el ojo sin ojo, heridas en lugares en los que ni me imaginaba que había heridas. Las fotos del sicario, donde cayó muerto. [...] Fue demasiado impactante porque nunca había visto esas fotos. No sé, entre más tiempo pasa menos cerca estás [...] todo son bocas cerradas [...] toca leer hoja por hoja de ese expediente para ver qué se va encontrando.

En este fragmento, ejemplificado con el testimonio de María José, se observa cómo el “hecho de documentar se ve alterado al redefinirse en términos de acción, [en] una especie particular de performance o puesta en escena en el que la cámara juega un papel protagónico” (López, 2011, p. 240).

Si en la primera parte de la película se aborda el tema del exilio, concretado en la situación de soledad y aislamiento que siente María José en Barcelona, más adelante ella rememora los tiempos en los que siendo niña padece la ausencia de su padre, todavía guerrillero. En un momento de la película dice: “me dejan porque hay algo más fuerte que no permite que podamos estar juntos”, en clara referencia a la complejidad de conciliar la militancia guerrillera con la crianza de los hijos. La forma en la que María José pone en contexto este hecho ayuda al espectador a entender la dimensión de lo acontecido.

Una vez se produce la desmovilización del M-19 y su transformación en grupo político, la campaña presidencial dura poco más de un mes hasta

el atentado que acaba con la vida del líder político. La situación de riesgo real para la familia de Carlos Pizarro tras su asesinato y la desprotección a la que se ven sometidas las personas allegadas las pone de manifiesto María José, como preámbulo a su posicionamiento en la búsqueda de la verdad judicial sobre el caso. Estos sentimientos se mezclan con la necesidad de alejarse de la situación y de los recuerdos del ser querido, lo que configura su identidad difuminada en el exilio, como cuando ella narra:

Cuando matan a mi padre, yo quería irme lejísimos, donde no hubiera nadie, donde yo no encontrara recuerdos [...]. Entonces me voy a viajar por Sur América [...] yo miraba el mapa y decía, estoy demasiado cerca. En ese momento me dolía mucho todo lo que había pasado [...]. Comienzo otro relato de mi vida, tal vez el más importante y el más hermoso. Un viaje que comenzó con un sueño que ya no será, el pasado ya no tiene retorno y el futuro es tan incierto, pero al final debo llegar a algún lugar.

Frente a sus sentimientos como exiliada, la primera reacción de María José es la de regresar a Colombia para buscar respuestas a sus preguntas. Trata de encontrarlas en entrevistas a personas que estuvieron vinculadas con los hechos, que participaron o vivieron ese tiempo histórico en primera persona. La conclusión que la propia protagonista extrae es que existe una presencia normalizada de la violencia en la vida política colombiana. El proceso de reintegración de María José en la sociedad colombiana configura la construcción de su propia identidad. En ese punto tiene una gran importancia el momento en el que decide ser madre, ya que siente que es la primera vez que toma una decisión como persona adulta individual, pues el resto de sus vivencias siempre las había tenido que tomar por causas interpuestas. En el regreso, ese reencuentro con sus raíces es una respuesta a la falta de referentes en el exilio.

María José transita entre la generación de una memoria individual, como respuesta a la ausencia de recuerdos vividos con su padre, y la aportación a una memoria colectiva, y lo hace como una experiencia que quiere ser legada a las nuevas generaciones de colombianos, no tanto como una recomposición mágica del pasado (Halbwachs, 1968) frente a la memoria histórica, todo ello para alcanzar un mejor conocimiento de su historia y

saldar las cuentas pendientes que va dejando en la sociedad. Con este gesto autorreferencial, María José se convierte en “un sujeto observador que es a la vez el producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación” (Crary, 2008, p. 19-20). Esta función catalítica a través de la propia vivencia, que se articula a nivel discursivo mediante la proyección pública de Carlos Pizarro, pero también a través de la faceta política y activista de María José, tiene una función terapéutica, reconocida por la propia autora: “Fue el trabajo de memoria lo que me ayudó a hacer catarsis. Haberme metido tan de lleno en reivindicar la figura de mi padre me permitió liberarme de eso como un equipaje que me pesara. Ahora no soy solamente la hija de Carlos Pizarro, sino María José Pizarro. Construí mi propia identidad, mi propio camino, camino con mis propios pies”.

Función terapéutica

Todo el proceso de construcción de la propia historia a través de la reflexión profunda sobre los hechos, la revisión de estos y de su posicionamiento personal tienen un desarrollo similar al utilizado en la terapia de exposición narrativa (Schauer *et al.*, 2005) en psicología y lo emplean personas que han sufrido hechos traumáticos. En este sentido, “el objetivo de la exposición repetida es lograr la habituación en la persona y que las memorias traumáticas no tengan los mismos efectos y [no] produzcan respuestas emocionales de miedo, confusión y ansiedad” (Vargas, 2015, p. 9). Como manifiesta la propia María José, la posibilidad de realizar un proceso de narración de la propia historia traumática tiene, ya por sí misma, una función sanadora que le sirve para exorcizar sus demonios personales. De esta forma, la película documental asume una función terapéutica e introduce una evolución respecto de las cinco funciones clásicas propuestas por Michel Renov (1993). Tras los debates teóricos sobre esa quinta función ética, que han situado al documental en la era del posdocumental y ha permitido ampliar la capacidad discursiva de este formato, este se acerca a problemáticas abordadas desde distintas perspectivas que afianzan esa mirada reflexiva que ya Nichols (1997) planteaba décadas atrás. Esta función terapéutica contribuye a “la reconstrucción, la sanación y la reconciliación de los seres humanos que están dispuestos a recordar, valorar y exteriorizar su testimonio para

aliviar [...] las profundas cicatrices que deja la injusticia, el dolor y el sufrimiento” (Patiño, 2009, p. 238).

Conclusiones

Pizarro (2016) es representativa de cómo el cine documental se ha convertido en uno de los formatos que pueden ser utilizados para la construcción y la reflexión de los relatos que nos ubican y nos definen como sociedad. Se observa una intensa relación entre el proceso de construcción de memoria a través del documental y la mirada personal autorreferencial de María José Pizarro, que es artista plástica y representante política en Colombia. Este fenómeno genera una simbiosis que en la película conlleva un proceso de sanación con valor terapéutico, al menos para su hija. Pero también Simón Hernández y María José Pizarro, como generadores de un relato de memoria, toman los testimonios obtenidos sobre los hechos y generan su propio relato, aportando e interpelando la memoria colectiva. Es por esto que el documental analizado contribuye al desarrollo de una conciencia crítica sobre los hechos ocurridos en la historia reciente de Colombia.

Como apunta el historiador Edward Palmer Thompson (1994), para la construcción de memoria debe existir una experiencia cimentada en la vivencia y la percepción. Así, el documental es clave para articular la experiencia percibida –en este caso, por María José, complementada con otras que vivieron el momento histórico de su padre– y hace de ella una práctica transformada que fortalece la conciencia social en los espectadores. Es esta película uno de esos lugares de memoria definidos por Pierre Nora, al capturar un lapso de la historia de Colombia a través de la vivencia de la hija del protagonista. Partiendo de la mirada íntima y personal se transita a una mirada histórica, que de nuevo indaga sobre hechos que no han sido esclarecidos en la esfera institucional. Si bien “pensar en términos de víctima o victimario tiende a individualizar o singularizar el problema de la violencia, perdiendo de vista el contexto social y cultural en el que ellos se enmarcan” (Guglielmucci, 2017, p. 95), la película ofrece al espectador un relato en el que el contexto histórico de los hechos es reforzado por la profunda empatía que puede sentirse por María José, ante su dolor y su necesidad legítima de recuperar derechos como ciudadana colombiana. Se plantean

alternativas discursivas en las que, atendiendo a lo particular, se ubica al espectador en un contexto de impunidad en el que la administración pública se ve legitimada en su inacción, por el desinterés de amplias capas de la sociedad sobre el tema.

La vivencia personal de María José en su búsqueda, para conocer cómo era su padre y por qué tomó determinadas decisiones, se convierte en un proceso colectivo en el que miembros del M-19, que no habían vuelto a rememorar ciertos sucesos y situaciones, encuentran un lugar donde narrar su historia. Un ejercicio de memoria en el que continúa la búsqueda de la verdad y de la justicia en un contexto de impunidad.

Pizarro se construye como una obra cinematográfica con función de artefacto comunicativo anclado a las prácticas culturales de la cotidianidad de la violencia en Colombia, en un momento en el que “términos como memoria, víctima o reparación habían entrado en el discurso social” (Castillejo, 2016, p. 20). Por el lado de las víctimas, *Pizarro* contribuye a que las personas adquieran pensamientos e ideas distintas de las que tienen respecto al hecho narrado y con ello modifique su práctica cultural. Es cierto que el impacto del cine documental es limitado, en términos de audiencia, frente a otros medios de comunicación masivos, como reproductores de prácticas ideológicas de los grupos de poder interesados en silenciar los hechos, pero también lo es que las películas documentales son cada vez más utilizadas por grupos de interés que requieren dotar de sentido a sus prácticas ideológicas a través de relatos impregnados de un alto nivel de reflexividad discursiva. Se hacen, además, en una época de gran producción de contenidos informativos, pero también de deslegitimación de los medios de comunicación masivos, ante la invasión de noticias falsas, desinformación y confusión.

En el marco de los Estudios Culturales, el documental se inserta en la generación de discursos sobre un hecho traumático para la sociedad como un contrapeso ante la falta de rigor de los mensajes procedentes de las redes sociales y los medios de comunicación de masas. Si bien estos estructuran sus contenidos como replicantes de la articulación de mensajes derivada de los lenguajes narrativos utilizados en las redes sociales, el documental

se ubica en el lado opuesto. En este caso, se realiza a través de una mirada con una alta carga autorreferencial, sustentada en la experiencia familiar de María José y en cómo impacta en lo personal. El relato de la generación posterior está, en este caso, inserto de lleno en la producción de contenidos mediante las tecnologías de la información y la comunicación. Se codifica en un formato que permite la inmersión profunda y reposada en lo íntimo, sin perder de vista la descripción detallada de hechos complejos.

El documental se convierte en una herramienta para dar visibilidad al proceso judicial que avanza en paralelo a los procesos personales, familiares y sociales. La impunidad judicial asociada a millones de casos relacionados con el conflicto armado en nada contribuye a cerrar la brecha social generada entre víctimas, victimarios y ese conjunto de ciudadanos colombianos –mayoritariamente de áreas urbanas– que no se han visto directamente afectados por las consecuencias del conflicto.

La simplificación de los relatos alimenta la amnesia colectiva, en un momento clave para la consecución de una paz estable y duradera en Colombia. Relatos que en el contexto latinoamericano gozan ya de una gran madurez, como se ha comentado, en Colombia se están consolidando en la actualidad, sobre todo impulsados por la firma de los Acuerdos de Paz en 2016, momento en el que aumenta la cantidad y la variedad de aportaciones que tratan de contrarrestar el discurso oficial con una mirada personal, reivindicativa y reflexiva sobre el pasado, el presente y el futuro de la sociedad colombiana.

Referencias

Antezana, L. y Mateos-Pérez, J. (2017). Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011). *Historia Crítica*, 66, 109-128. DOI: <https://dx.doi.org/10.7440/hist-crit66.2017.06>

Barbot, N. y Dodier, N. (2010). Violence et démocratie au sein d'un collectif de victimes. Les rigueurs de l'entraide. *Genèses*, 4(81), 84-

103. <https://www.cairn.info/revue-geneses-2010-4-page-84.htm?contenu=citepar>
- Betancourt, D. (2004). *Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo. La práctica investigativa en ciencias sociales*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Blanco Pérez, M. y Parejo, N. (2021). *Historias de la fotografía del siglo XXI*. Comunicación Social.
- Blanco Pérez, M. (2022). Cine, fotografía y arquitectura: la composición simétrica y la noción de arquitecturización en la obra de Wes Anderson. Antecedentes visuales de la película *La crónica francesa* (2021). *Arte, Individuo y Sociedad* (avance en línea), 1-15. DOI: <https://doi.org/10.5209/aris.78848>
- Boni, P. C. y Romagnolli Peres, T. (2015). O lugar da fotografia na construção da obra de Aby Warburg: uma perspectiva cultural para a compreensão da criação imagética. *Palavra Clave*, 18(3), 650-675. DOI: <https://doi.org/10.5294/pacla.2015.18.3.2>
- Castillejo, A. (2016). *Poética de lo otro: hacia una antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia*. Uniandes.
- Català Domènech, J. (2012). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Shangrila.
- Corner, J. (2000). *Documentary in a post-documentary culture? A note on forms and their function*. *Changing Media—Changing Europe*. Programme Team One (Citizenship and Consumerism), Working Paper No. 1. European Science Foundation.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

- Cristancho Altuzarra, J. G. (2014). La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 45-66. DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.opcc>
- Cristancho Altuzarra, J. G. (2018). Herederos y herederas del (pos)conflicto armado: subjetivación política y regímenes audiovisuales en tres documentales colombianos. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14(2), 147-167. DOI: <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-2.hyhd>
- Flick, U. (2002). *An introduction to qualitative methodology*. Markham.
- García Canclini, N. (2010). Estudios culturales: ¿un saber en estado de diccionario? En Richard, N. (ed.), *En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas* (pp. 123-132). Clacso.
- Gómez, C. E. (2020). Retratos de memorias: análisis de fotografías documentales de familiares de víctimas de femicidio (Jujuy-Argentina). *Iberoamérica Social*, 14, 116-139.
- Gómez Tarín, F. J. (2006). *El análisis de un texto fílmico*. Beira Interior.
- Grossberg, L. (2010). *Estudios culturales: Teoría, política y práctica*. Letra Capital.
- Guglielmucci, A. (2017). El concepto de víctima en el campo de los derechos humanos: una reflexión crítica a partir de su aplicación en Argentina y Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, 59, 83-97. DOI: 10.7440/res59.2017.07
- Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*. PUF.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.

- ICIP - Instituto Catalán Internacional para la Paz (2022). El ICIP y la Comisión de la Verdad de Colombia preparan un documental para mostrar el papel de la diáspora colombiana en Europa. 24 de mayo. <https://www.icip.cat/es/el-icip-y-la-comision-de-la-verdad-preparan-un-documental-para-mostrar-el-papel-de-la-diaspora-colombiana-en-europa/>
- Lapeña-Gallego, G. (2018). El artista contemporáneo en la comunicación de la historia no oficial: retórica de la desaparición en el conflicto colombiano. *Palabra Clave*, 21(2), 387-409. DOI: <https://doi.org/10.5294/pacla.2018.21.2.6>
- López, J. A. (2011). Documentary of the sixties as art: Considerations of the movie *Chronique d'un été*. *Palabra Clave*, 14(2), 235-246. DOI: <https://doi.org/10.5294/pacla.2011.14.2.3>
- Mariátegui, J. C. (2010). *Siete ensayos sobre la interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Virtual Omegalfa.
- Martín-Barbero, J. (2010). Notas para hacer memoria de la investigación cultural en Latinoamérica. En Richard. N. (ed.), *En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas* (pp. 133-141). Clacso.
- Mraz, J. (1999). Fotografía y familia. *Desacatos*, 2, 143-146. Especial Familias. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13900209>
- Montiel, A. (2002). *El desfile y la quietud. Análisis fílmico versus Historia del Cine*. Generalitat Valenciana.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Ortiz, F. (2002). *El contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. 2 ed. Universidad del Valle.
- Patiño Ospina, S.C. (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Universidad Nacional de Colombia.

- Hernández, S. (2016). *Pizarro*. [Documental] Proimágenes Colombia, Señal Colombia. https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2538
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. Routledge.
- Reyes, A. (1978). *Notas sobre la inteligencia americana*. UNAM.
- Robinson J. A. (2013). Colombia: ¿Otros cien años de soledad? *Ensayos de Economía*, 23(43), 11-22. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ede/article/view/42888>
- Roncallo-Dow, S. (2020). Sobre fotografía, memoria y barbarie: el conflicto que no vimos ni vivimos. *Palabra Clave*, 23(2), e2329. DOI: <https://doi.org/10.5294/pacla.2020.23.2.9>
- Schauer, M., Neuner, F. y Elbert, T. (2005). *Narrative exposure therapy: A short-term intervention for traumatic stress disorders after war, terror, or torture*. Hogrefe & Huber.
- Thompson, E. P. (1994). *Making History. Writings on History and Culture*. The New Press.
- UNHCR - United Nations High Commissioner for Refugees (1951). *Convención sobre el estatuto de los refugiados*.
- Unidad para las Víctimas (2022). Reportes. Unidad para la Atención y Reparación Integral de las Víctimas. <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>
- Vargas, M. F. (2015). *Terapia de exposición narrativa en intervención psicosocial para víctimas de conflictos armados*. [Tesis] Maestría en Psicología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.