

**El cine en la construcción de Memoria Histórica: Una aproximación desde "*Cóndores no entierra todos los días*" (1983) y "*La historia oficial*" (1985).**

**Sergio Mateo Bernal Dimaté**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y RELACIONES INTERNACIONALES  
CARRERA DE CIENCIA POLÍTICA  
BOGOTÁ D.C.  
2019**

**El cine en la construcción de Memoria Histórica: Una aproximación desde "*Cóndores no entierra todos los días*" (1983) y "*La historia oficial*" (1985).**

**Sergio Mateo Bernal Dimaté**

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

**Neftalí David Suárez Rivero**  
M.A en filosofía

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y RELACIONES INTERNACIONALES  
CARRERA DE CIENCIA POLÍTICA  
BOGOTÁ D.C.  
2019**

Agradezco a mis padres por brindarme la oportunidad de estudiar en la Pontificia Universidad Javeriana, mi alma mater, la cual contribuyo en mi formación como politólogo y me permitió además la construcción en otras áreas del saber.

Así mismo un agradecimiento enorme a mi director de trabajo de grado, por su claridad conceptual, por su paciencia y su enorme acompañamiento en la elaboración de este escrito, que finalmente culmino con la satisfacción de haber cumplido una meta más en mi vida.

## Tabla de contenido

<b>1. Introducción</b> .....	5
1.1. Objetivo General .....	6
1.2. Objetivos Específicos .....	6
<b>2. Capítulo I: Encuadre teórico del problema de estudio</b> .....	8
2.1. La conceptualización de la memoria histórica.....	8
2.2. Algunos elementos de la trayectoria de los estudios de la memoria histórica .....	13
2.3. Esfuerzos institucionales por la memoria histórica General .....	14
<b>3. Capítulo II: Dos formas de aproximación del cine a la Memoria Histórica.</b> .....	20
3.1. <i>Cóndores no entierran todos los días</i> : el cine como memoria .....	25
3.2. <i>La historia oficial</i> : el cine como reflexión sobre la memoria .....	33
<b>4. Capítulo III: La significación del cine de la memoria en la reflexión del pasado</b> .	41
<b>5. Conclusiones</b> .....	48
<b>6. Bibliografía</b> .....	50

## Introducción

Uno de los problemas más acuciantes en el plano de la práctica política, así como en el de los estudios que se desarrollan en un marco interdisciplinar en el cual se dan cita la ciencia política, la sociología, la psicología social y los estudios culturales, es el que ha recibido el nombre de “política de la memoria”. Se trata de todo un conjunto de esfuerzos institucionales, enfoques de política, medidas y métodos orientados a manejar y afrontar el pasado, especialmente las atrocidades e injusticias pasadas, a través de actos de justicia retroactiva, tribunales histórico-políticos, conmemoraciones y apropiaciones simbólicas, entre otros medios (Rabótnikof, 2007). La “política de la memoria” tiene un lugar privilegiado en los contextos de justicia transicional, como el que actualmente atraviesa Colombia. Se intenta transitar de una situación de conflicto armado o dictadura a una de construcción de sociedad en paz y democracia. En estos contextos el problema de cómo afrontar el pasado violento implica la cuestión ética de qué debe recordarse y qué no, y cómo, por qué vías se puede alcanzar tal propósito. En el caso de la academia, se trata de pensar, reflexionar y analizar cómo los medios disponibles que integran la “política de la memoria” hacen frente a los eventos del pasado que han marcado la historia de un país que acomete la transición.

Ese pasado ha sido muchas veces borrado y silenciado por los responsables de las atrocidades, o incluso auto silenciado por las mismas víctimas, a causa del sufrimiento y el trauma social que genera su rememoración. Sin embargo, una sociedad en paz, democrática, reconciliada con su pasado no puede permitirse olvidar, pues como reza un proverbio ruso citado por Martha Minow: “Vive en el pasado y perderás un ojo. Olvida el pasado y perderás los dos ojos” (2011, p. 84). Como también insiste esta autora en señalar, el olvido acarrea, además, toda una serie de consecuencias que afectan a la sociedad en su conjunto:

Para las víctimas y los sobrevivientes, la incapacidad de lidiar con lo ocurrido es el origen del daño que padecen: el guardar secretos dolorosos puede producir la parálisis de la capacidad de amar y actuar de las personas. El trauma no confrontado podría tener conexiones dolorosas con la catástrofe y contribuir a lo que los psicólogos llaman la transmisión intergeneracional del trauma. (Minow, 2011, p. 85).

Los problemas que política y éticamente plantea la rememoración del pasado violento ha producido un auge de los estudios de la memoria histórica, de la indagación en torno a su papel en la justicia transicional. Aquí un amplio espacio se les ha dedicado a los mecanismos institucionales que han sido creados para ello: *museos de la memoria*, *comisiones de la verdad*, *confesiones públicas* y *centro de la publicación de la memoria*. Sin embargo, pese a que las artes han desempeñado un papel sin duda nada despreciable en estos procesos, poco espacio se le ha dedicado a su rol, especialmente al que han jugado las artes cinematográficas.

El presente trabajo intenta contribuir a llenar parcialmente esta laguna, partiendo del análisis de dos largometrajes de ficción: *Cóndores no entierras todos los días* (1983) (*Cóndores* de aquí en adelante) y *La historia oficial* (1985). Dos películas que hacen un ejercicio de memoria histórica, orientada una específicamente a un proceso de justicia transicional en este caso *La historia oficial* y la otra, al esclarecimiento de un fenómeno histórico, con potencial de repetición. El problema central que quiere contribuir este trabajo, puede resumirse en dos preguntas ¿cómo contribuye el cine a la reconstrucción de la memoria histórica? y ¿cuál es su aporte específico en este sentido?

Para ello se planteó un objetivo general y tres objetivos específicos.

### **1. Objetivo general:**

Explorar a través de dos realizaciones cinematográficas el papel del cine en la (re)construcción de la Memoria Histórica.

### **1.2. Objetivos específicos:**

- Discutir desde una perspectiva teórica el significado de la (re)construcción de memoria histórica y el papel que el cine desempeña en ello.
- Analizar como los dos filmes objeto de estudio aportan diferenciadamente al debate en torno a los “trabajos de la memoria”.
- Discutir el potencial que el cine de la memoria encierra para el tratamiento reflexivo del pasado político.

La respuesta a estos objetivos sirve de hilo conductor al desarrollo argumentativo del trabajo. Así, partiendo de las contribuciones teóricas de algunos autores que son

referentes autorizados en el tema de la memoria, se logra encuadrar conceptualmente el asunto de estudio, haciendo énfasis en el lado valorativo, esto es, en la significación de la memoria histórica. En este caso, un apoyo central lo brinda la socióloga argentina, Elizabeth Jelin, con su texto emblemático *Los trabajos de la memoria* (2001), donde señala que la memoria es una categoría social a la que hacen referencia los diferentes actores sociales y políticos, para tener así, un involucramiento directo al referirse de los recuerdos, narrativas, silencios y gestos. Desde luego, un referente ineludible fue el texto *Los marcos sociales de la memoria* (1994) de Halbwachs, quien plantea la tesis de las memorias individuales son en realidad producidas en contextos sociales, a los que denomina “marcos sociales de la memoria”.

Así mismo *el diccionario de la memoria colectiva* (2018), es una gran pieza teórica al momento de hablar de memoria histórica. " Esta obra tiene el propósito de ofrecer instrumentos analíticos para abordar el estudio de la memoria colectiva. Para ello alberga y describe expresiones, ideas y conceptos empleados en indagar e interrogar los procesos sociales en los que se producen y establecen las imágenes con las que decidimos componer nuestra memoria contemporánea, una forma de admitir el pasado, Al fin y al cabo, la creación de narraciones políticas responde a la necesidad de que nuestras propuestas de pasado sean aceptadas – o consentidas- por el menor conflicto posible" (Vynies, 2018, pág. 21).

De igual modo dando respuesta a los objetivos, en el segundo capítulo se realiza un análisis detallado sobre *Cóndores...* y *La historia oficial*. En el caso colombiano se relata la historia de León María Lozano "el cóndor" y los diferentes hechos que se dieron en los años cincuenta en Colombia, tras la muerte del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán y a su vez las implicaciones políticas y sociales que trajo este acontecimiento para el país. La otra pieza cinematográfica narra la vida de una profesora de clase media que, a partir de la historia de su hija adoptiva, empieza a darse cuenta que la historia oficial que fue impuesta por la dictadura no es tan clara y verdadera como lo quieren hacer parecer.

Es importante destacar que el fin de este capítulo no es realizar un análisis de las dos películas, es observar **cómo se aborda la memoria a partir de los dos filmes**. Retomando así el caso colombiano, se parte de la voz del victimario "El cóndor", para relatar los hechos y realizar un ejercicio de memoria frente a la historia que se han contado

sobre la época de La Violencia en el país y sus grandes consecuencias. En el caso argentino este filme se toma como un ejercicio de hacer memoria sobre la memoria, es decir, como se refuta la historia oficial que fue impuesta por la dictadura. Es así como sale a relucir la historia no oficial, esa historia contada desde la perspectiva de los vencidos que nunca tuvieron voz, en este caso desde el relato de una profesora que empieza a darse cuenta a partir de su hija adoptiva las verdades que siempre le fueron ocultadas.

Finalmente, en el tercer capítulo se parte del análisis detallado de los dos filmes cinematográficos, para plantear una reflexión en torno a la importancia que tiene el cine para la (re)construcción de la memoria histórica, vista esta, desde una perspectiva política y social.

La construcción del proceso de investigación estuvo presidida por un enfoque metodológico de corte cualitativo, y se apoyó en una revisión detallada de la bibliografía concerniente a la discusión de la memoria histórica, la lectura (esto es, análisis) de los dos filmes seleccionados y de un complemento importante, como lo fue la realización de una entrevista abierta sobre la importancia que tiene el papel del cine en la reconstrucción de la memoria histórica al Magister en investigación social de la Universidad Distrital y profesor de la Pontificia Universidad Javeriana Nelson Gómez Serrudo, quien desde un punto de vista académico enriqueció la reflexión final con sus ideas sobre la importancia que tienen las artes en la reconstrucción de la memoria.

## **Capítulo I: Encuadre teórico del problema de estudio**

El encuadre teórico del presente estudio descansa en tres componentes, a saber: una conceptualización de la cuestión de la memoria histórica, una sucinta descripción de algunos elementos que configuran la trayectoria de los estudios de la memoria histórica y una aproximación de los esfuerzos institucionales más destacados en América Latina contextualizados en la “política de la memoria” en escenarios transicionales.

### **2.1. La conceptualización de la memoria histórica**

La pregunta central que es común a cualquier contexto de justicia transicional por diferentes que éstos sean es cómo lidiar con las atrocidades del pasado, esto es, cómo

afrentarlas. La pregunta es sobre todo práctica: plantea cómo es posible, y a través de qué instituciones, conseguir, la verdad, la justicia y la reparación necesarias a las víctimas de ese pasado violento; pero, más aún, cómo es posible alcanzar, y por qué vías, una auténtica reconciliación nacional. En países que, como Colombia, han estado profundamente divididos ya sea por un conflicto armado, ya por un esquema de gobierno autoritario que abona a su historia el saldo de miles de víctimas de violaciones de derechos humanos, el silenciamiento de las graves violaciones de derechos humanos se constituiría en un acicate para la perpetuación de la violencia y un obstáculo para la reparación. Auscultar en el pasado silenciado es un imperativo ético, como lo ha argumentado Margalit (2004), es decir, hay una responsabilidad moral de recordar los hechos victimizantes y las víctimas de un mal radical.

Al hablar de memoria histórica, nos referimos de manera conjunta y en un sentido amplio a lo que se ha dado en llamar tanto con ese nombre en la literatura sociológica, como también a lo que en los debates más especializados en la ciencia política se ha denominado como “política de la memoria” (Cfr. Hite, K., 2011). De acuerdo con esta autora, por memoria histórica, colectiva o política de la memoria conviene entender “las formas en que los grupos, las colectividades y las naciones construyen y al mismo tiempo se identifican con determinadas narrativas [o narraciones] acerca de períodos y eventos históricos” (Hite, 2011, p. 1078). La memoria histórica o colectiva (empleándolas como términos intercambiables) se constituye en fundamento de las identidades sociales y colectivas, tal como los recuerdos personales o la memoria individual es fundamento de la identidad personal. Así como una persona que sufre de alzheimer puede no llegar a saber quién es, una colectividad que no tuviera memoria histórica no tendría identidad como colectividad.

El problema que se plantea a la “política de la memoria” es que, si la memoria colectiva sobre eventos, procesos y períodos históricos es afectada por la represión o por la imposición de un silencio, porque es más costoso recordar que olvidar, lo que se termina afectando es la identidad política, esto es, lo que un grupo o colectividad tiene derecho a ser como tal y que se configura a través de lo vivido y conservado en la memoria. Por esta razón, el asunto de la memoria histórica es un espacio de ardua confrontación en los contextos de justicia transicional, pues lo que se juega es la posibilidad de construir un

futuro en el que las identidades negadas por la violencia tengan el derecho a ser copartícipes del presente que se les negó y evidenciar la injusticia de tal negación en el pasado. Como lo expresa una vez más Hite:

En los contextos políticos que involucran transiciones desde el conflicto, la guerra y la represión, procesos todos que implican experiencias individuales y colectivas traumáticas, se hace difícil ignorar políticamente las memorias colectivas. Las memorias se movilizan con frecuencia para desafiar a los oponentes políticos, incluido el mismo Estado (Hite, 2011, p. 1078).

La aproximación a la memoria en el plano político se ha dado a partir de dos ejes fundamentales: el primero descansa en la pregunta por el sujeto que rememora y olvida, "¿Quién es? ¿Es siempre un individuo o es posible hablar de memorias colectivas?" (Jelin, 2001, pág. 17), lo cual genera el dilema de la relación 'individuo – sociedad' y el segundo sobre la cuestión acerca del cómo y qué se recuerda, que corre paralela a la de cuándo y qué se olvida, tomando como ejemplo las vivencias personales.. La primera cuestión del quién recuerda, si el individuo o la sociedad, divide a los estudiosos. Amos Funkenstein, por ejemplo, ha llamado la atención sobre ello:

...la conciencia y la memoria solo pueden realizarse a través de un individuo que actúa, que es consciente y recuerda. Así como una nación no puede comer ni bailar, tampoco hablar o recordar. El recordar es un acto mental y por lo tanto absoluta y completamente personal. (Funkenstein, 1989, p. 6).

Sin embargo, el mismo Funkenstein (1989, p. 6) advierte que, pese a todas las reservas que se puedan establecer frente al uso de un concepto como el de memoria histórica o colectiva, no se trata de un error, sino de un término que hay que utilizar con ciertas limitaciones. Considera que el acto de recordar, bien sea experiencias personales o hechos del pasado de una sociedad, es una actividad mental de un sujeto que es consciente de estar realizando dicha actividad. Incluso, puede que la memoria constituya la auto-consciencia, pues la auto-identidad presupone la memoria. De otro lado, sin embargo, afirma Funkenstein que:

...incluso la memoria más personal no puede ser aislada del contexto social. Cuando yo recuerdo (y de manera nada feliz) mi primer día en la escuela, recuerdo la ciudad, la institución, el maestro, objetos todos estos que son establecidos por la sociedad, cuyo

significado es asignado a ellos por la sociedad. Mi identidad personal fue también construida gracias a la referencia a objetos sociales, instituciones, gente y eventos. Incluso mi auto-conciencia no es completamente personal (Funkenstein, 1989, p. 6).

Es en este sentido anotado por Funkenstein que hay que entender la posición de Maurice Halbwachs (2004) sobre los “marcos sociales de la memoria”. Para Halbwachs, la memoria individual, lo que recordamos como individuos, depende de la memoria colectiva, es su determinante. El ejercicio de traer el pasado al presente se articula, como lo muestra este sociólogo francés, no es posible sin ciertos contextos sociales, esto es, sin las otras personas (los “otros”) con las cuales compartí dicha experiencia pasada. En otras palabras, la memoria individual depende y está determinada por eso que Halbwachs llama la memoria colectiva, la cual sólo existe gracias a ciertos contextos, esto es, ciertos marcos sociales (compartidos socialmente, quiere decir). La tesis central de Halbwachs puede entenderse, como lo expresa Nikulin, en el sentido de que la memoria personal (aun la más personal) está siempre inscrita en, o es comprensible desde, la memoria colectiva o de grupo (Nikulin, 2017, p. 529).

Es importante anotar que, en muchos contextos, específicamente en los de justicia transicional, el ejercicio de recordar el pasado se hace difícil, porque hacerlo es doloroso, sobre todo para las víctimas. Los hechos asociados a la violencia política (masacres, torturas, amenazas colectivas, desapariciones) producen traumas en los individuos. Así, los hechos traumáticos que las víctimas vivieron en el pasado, bloquean la memoria. En otras palabras, el olvido no es solo una cuestión de imposición del silencio, pues en muchos casos, el recuerdo de un pasado violento es difícil e indeseado para la víctima que lo sufrió. Pero al mismo tiempo, tampoco es posible el olvido siempre que los contextos sociales (grupos, actores, instituciones) de la memoria permanezcan. Como ya se dijo, la memoria no es un simple deseo, sino un deber, un imperativo moral (Margalit, 2004), sobre todo de cara a la construcción de una sociedad en paz y democrática.

Elizabeth Jelin en su libro “Los trabajos de la memoria” expresa que: “las experiencias están también moldeadas por el horizonte de expectativas, que hacen referencia a una temporalidad futura” (Jelin, 2001, pág. 12). Esta apunta a un futuro que está presente, a un hecho que todavía no ha pasado, o que se experimentará. Este ejercicio se denomina

procesos de significación y resignificación, donde los individuos se orientan o se desorientan, en medio de futuros pasados, futuros perdidos y pasados que no pasan, lo cual traerá que los individuos construyan "nuevos procesos históricos, nuevas coyunturas y escenarios sociales y políticos" (Jelin, 2001, pág. 13).

Por consiguiente, estos elementos son importantes en el afianzamiento de la memoria histórica dentro de un proceso de justicia transicional, que está enfocado en establecer la verdad de los hechos ocurridos, realizando un reconocimiento a las víctimas, compensando el daño y evitando así abusos en el futuro y estableciendo verdad-justicia-reparación y no repetición. Así mismo estos componentes de la justicia transicional, son importantes al momento de imponer un imperativo moral y político, que ayudará a los estados que a nivel mundial transitan de dictadura- democracia y conflicto – paz.

Esta transición no ocurre sin la resistencia de aquellos que fueron responsables de crímenes atroces, de violencias articuladas al propósito de imponer un modelo de sociedad, de país o de Estado. Por tal razón, los responsables de la violencia intentan negar lo ocurrido, ya sea imponiendo el silencio sobre lo ocurrido, ya persuadiendo a la sociedad de que toda transición requiere “pasar la página en blanco”, esto es, olvidar, o ya tratando de imponer una imagen distorsionada de lo que ocurrió, al propósito de imponer un futuro a la medida de sus intereses. Como lo argumenta Javier Giraldo:

El olvido hipoteca el presente y el futuro a un modelo de sociedad diseñado por los victimarios, puesto que, olvidadas las víctimas con sus proyectos y sueños, aún más, sepultadas éstas bajo una censura inconsciente manipulada por el terror, solo se afirma como viable hacia el futuro el proyecto histórico de quienes lograron destruirlas, los cuales no quedan ilegítimos socialmente, gracias precisamente al olvido (Giraldo, 2004, p.2).

Así, al negarse el pasado, éste es monopolizado por una clase social que conlleva a que la sociedad olvide los hechos que han marcado la historia de un país, dejando de lado la memoria histórica y siendo esta violentada y preguntándose por qué los hechos se ocultan, negándole la posibilidad a los individuos que identifiquen su historia, sus vivencias y se anule el compromiso por el cambio de perspectiva frente a la historia oficial, la cual relata la historia desde un solo punto de vista, aislando la "no" oficial, causando así espacios de confrontación dentro de la misma sociedad por su represión y olvido.

## 2.2. Algunos elementos de la trayectoria de los estudios de la memoria histórica

Es así como la discusión se ha nutrido, a partir la genealogía del término Memoria Histórica, en el campo de las ciencias sociales, con ayuda de los debates de la sociología clásica, remitiéndose a los trabajos de *la memoria colectiva* (Halbwachs), como una herramienta que afirma o niega la validez de la memoria histórica. Es por eso, que en el cambio de siglo se dio *el boom de la memoria*, como una respuesta a estos debates para afirmar o negar las ideas en torno a la importancia y a la validez que tiene la memoria histórica en contextos de justicia transicional.

Este cambio de siglo estuvo marcado por el nacimiento de diferentes movimientos memorialistas a lo largo del mundo, como un instrumento de la recuperación de la memoria histórica, vista esta, como una respuesta inmediata, a un desacuerdo moral ante los diferentes modelos de impunidad y sus consecuencias que podían traer a la sociedad, especialmente en España y Latinoamérica.

La construcción de la Memoria Histórica, se dio como un movimiento social, con expresiones políticas y socio-culturales, donde se enfocó en analizar y comprender el pasado traumático, los cuales han repercutido en el surgimiento de fenómenos de politización, judicialización y de una codificación de la memoria. Estos aspectos han llevado a plantearse diferentes disputas acerca de la importancia que tiene la memoria, de su legitimidad y de su intención por buscar la verdad. Estos objetivos se han elaborado con ayuda de la *memoria social*, la cual será explicada y desglosada a continuación y más adelante se abordará las contribuciones de la *memoria pública* como una herramienta que trae al pasado para discutirlo públicamente.

En cuanto a la memoria social, esta se identifica como un proceso psicológico, donde se observan los diferentes procesos sociales y las múltiples acciones de las personas que realizan un ejercicio de recordar, a partir de la creación de espacios donde los recuerdos son compartidos, articulando una identidad individual y colectiva para la construcción del pasado, desde el presente, para el presente.

Es así como el psicólogo británico Frederic Bartlett plantea que los seres humanos no hacen memoria fuera de contexto, sino que realizamos "un esfuerzo en pos del significado, en un afán para conectar lo actual con algo anterior" (Vasquez, Citado por

Richard Vynies, 2018, pág. 304). Dicho esto, se observa la importancia que tiene construir el sentido del pasado, donde los seres humanos se relacionan y participan conectando la multiplicidad de espacios en los que cotidianamente se ven inmersos, realizando así un ejercicio de transformar la realidad y poder proveer nuevos modelos, los cuales generen continuidad en la construcción del pasado, como una herramienta para la memoria.

De esta manera en la década de 1990 surge la memoria pública, como una noción que pertenece a los procesos que tienen vínculo con aspectos institucionales, sociales y culturales del pasado en el espacio público. Así mismo este tipo de memoria ha servido como un elemento clave para comprender a la memoria histórica y de esta manera plantear dos interrogantes que contribuyen al debate en torno a esta: *¿Cómo las relaciones de poder se articulan en una determinada noción?* y *¿Cómo contribuyen a definir su identidad?* A partir de estos interrogantes surge el "*Memory Work*", trabajado por Pierre Nora y Jacques Derrida, quienes enfatizan en realizar una configuración de las identidades nacionales, vistas estas, como elementos primordiales para poder determinar la esencia fundamental de la memoria pública, centrada en tres aspectos. 1) Mirar el pasado con ayuda del presente 2) Destacar en que el pasado sigue siendo importante en el discurso público actual y 3) finalmente la memoria pública es un fragmento fundamental del pasado, el cual no quiere irse, es decir tener vigente ese pasado que muchas veces se ha querido ocultar o simplemente olvidar.

La importancia que tiene este debate en torno a estas tipologías de memoria, se centran en la capacidad que tienen para brindarle una ayuda a la (re)construcción de la memoria histórica, la cual como se mencionó anteriormente, está en una constante lucha por indagar la verdad. Es por eso que a continuación se abordan diferentes procesos que han servido como ejemplos en el mundo, para ampliar la importancia que tiene el ejercicio de (re)construir la memoria histórica, en países donde la violencia ha estado presente como elemento primordial en el conflicto armado.

### **2.3.Esfuerzos institucionales por la memoria histórica**

Dicho esto, en el caso colombiano este imperativo por la memoria histórica, se articuló con la creación de la Ley 1448 de 2011, donde se creó el marco para generar el Centro Nacional de Memoria Histórica como un establecimiento de orden nacional, el cual

diseñó, creó e implementó un programa enfocado a la protección de las víctimas. Dicho programa se realizó a partir de la documentación de hechos victimizantes que se perpetraron en el país, y con ayuda de procesos que se llevaron a cabo en el Cono Sur y Centroamérica, se tomaron enseñanzas para poder implementarlas en el caso colombiano y crecer en un marco de verdad, justicia y reparación.

Uno de ellos fue *la dictadura militar en Argentina* durante el periodo de 1976 – 1983, tras la cual y en el tránsito a la democracia, se realizó un trabajo grande por la búsqueda de la verdad y la justicia apoyado de los diferentes mecanismos legales. Fue así como el gobierno de Raúl Alfonsín, en el año de 1983, creó la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas (CONADEP), la cual le dio paso a realizar las diferentes investigaciones sobre los acontecimientos que se dieron en la dictadura, dando inicio al informe conocido *Nunca Más* en 1984, "en el que se incluyeron 9.000 casos de desapariciones y se reconstruyeron los métodos de la represión y el terrorismo de Estado, a la vez que se incluyó una selección de testimonios propiciados por la comisión durante el tiempo de su funcionamiento. Si bien el Informe solo se refirió a 9.000 casos, los movimientos sociales continuaron pugnando a lo largo de las décadas por estatuir la cifra de 30.000 como correspondiente al número de personas asesinadas y desaparecidas, ampliando las investigaciones y los testimonios más allá de lo establecido por la comisión" (Herrera, enero de 2018). Sin embargo, esta lucha por la verdad por parte de algunos movimientos sociales pasaba por un momento crítico donde existía un rechazo profundo por parte de los militares en aceptar cualquier enjuiciamiento por violación a los derechos humanos durante los años de la dictadura.

Dichos acontecimientos, ocasiono una presión al presidente Alfonsín, que lo llevaría a tomar la decisión en diciembre de 1986 a presentar el proyecto de ley "*Punto Final*" ante el parlamento argentino. Esta ley causo gran polémica, por eximir cualquier responsabilidad a los militares en delitos, como la desaparición forzada, detenciones ilegales, homicidios y asesinatos realizados durante los años de la dictadura militar, dejando un aire de incertidumbre entre el pueblo argentino, frente las consecuencias que este hecho iba a traer en la historia de su país.

A pesar de las políticas que estaban en contra de la verdad y la justicia, fueron rechazadas por las víctimas, las cuales tomaron la vocería frente a estos hechos, para refutar cualquier

acto de olvido hacia los acontecimientos que se habían vivido años anteriores. Fue así como empezó a tomar fuerza las abuelas de la plaza de mayo, el movimiento HIJOS, y las demás organizaciones de derechos humanos que lucharon hasta el final por la memoria de cada una de las víctimas de la dictadura, dando paso “en la zona costera frente al Río de la Plata, como lugar simbólico, ya que muchas víctimas de la represión fueron arrojadas en él” (Giraldo, 2006, pág. 38), se creó un monumento para recordar y realizar un ejercicio de memoria, que estaría marcado en la historia de la Argentina.

De la misma forma el caso chileno (*Dictadura Militar 1973-1990*), sirvió para realizar una mirada al pasado y tomar algunas lecciones aprendidas para el caso colombiano, especialmente en la vigencia de los derechos humanos, los cuales se aniquilaron por completo en estos años de dictadura. Así mismo durante esta época, se perpetuó una aniquilación completa de los sectores opositores y de cualquier manifestación que fuera en contra del orden social establecido por los militares, desatando los años más atroces para la historia chilena. Fue así como en el gobierno de Patricio Aylwin, se creó la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1991), la cual “sólo se centró en las víctimas desaparecidas dejando de lado a las sobrevivientes, lo cual llevó a presiones por parte de los organismos de derechos humanos y a la conformación en el 2004 de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, que publicó el informe Valech, el cual se enfocó en las personas que habían sufrido privación de libertad y tortura por razones políticas” (Herrera, enero de 2018). A pesar de estas falencias que se dieron en Chile, se cumplió el objetivo primordial, que era realizar una visibilización completa de las víctimas, brindándoles el apoyo necesario para realizar un acto de reconciliación con los militares que estuvieron al mando en esta época y dándole paso a la verdad y a la justicia, como elementos primordiales de la justicia transicional.

Del mismo modo, los países de Centroamérica estuvieron atravesados por procesos de justicia transicional, como lo fue la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) en Guatemala en 1994, en la cual se abordaron todos los hechos de violaciones a los derechos humanos que se perpetraron durante la guerra civil que abarcó aproximadamente tres décadas de la historia de Guatemala dejando así más de 200 mil personas muertas. Esta comisión, estuvo enfocada en satisfacer los derechos de las

víctimas, brindándoles un reconocimiento por los hechos ocurridos, fortaleciendo el proceso de democratización y eliminar cualquier tipo de venganza entre la sociedad.

Por ultimo un caso que fue cuestionado a nivel internacional y que sirvió para alimentar el marco institucional en el caso colombiano, fue el Salvador, el cual estuvo marcado por el poder de los militares desde los años treinta, donde la verdad y la justicia fueron elementos que se borraron por completo en estos años de Gobierno Militares.

La violación a los Derechos Humanos ha sido un patrón en los casos mencionados anteriormente, este no tuvo ninguna excepción, donde se sumaron asesinatos de personas que estuvieron acompañando a la comunidad en la lucha de la verdad, como lo fue el asesinato del Arzobispo Oscar Romero, el asesinato de sacerdotes jesuitas, la masacre de El Mozote y los millones de casos de ejecuciones extrajudiciales y desapariciones a civiles.

Este proceso de transición a saber la verdad de los hechos se realizó en el año de 1991 bajo la firma del acuerdo de paz entre el Gobierno de la época y la guerrilla Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), donde se puso en la mesa por primera vez el tema de la importancia de una Comisión de la Verdad en este país.

Dicha Comisión, estuvo presidida por el expresidente Belisario Betancur y el venezolano Reinaldo Figueredo, en la cual se estableció investigar los diferentes hechos de violencia, que generaron un impacto en la sociedad. De igual forma la tarea que tenía esta comisión estaba en esclarecer todos los hechos de impunidad y de violaciones de derechos humanos, resaltando los patrones de ejecuciones extrajudiciales, desapariciones, asesinatos y masacres ocasionados por los denominados escuadrones de la muerte.

Desafortunadamente los mecanismos de impunidad superaron los anhelos de verdad y justicia, y cinco días después de la publicación del texto de la Comisión, se aprobó una ley de amnistía, donde se otorgaba el indulto a todos los individuos que hubieran estado involucrados en crímenes políticos.

Como se evidencia la violencia y el conflicto ha sido un factor que ha marcado la historia de Latinoamérica, donde los procesos de justicia transicional han luchado por la búsqueda de la verdad y del reconocimiento de las víctimas, por medio de ejercicios de

reconciliación entre víctima – victimario o simplemente de actos simbólicos que están en aras de sembrar tranquilidad y paz en cada una de las personas involucradas en la violencia. Muchas de estas herramientas de reconciliación y (re)construcción de la memoria se han construido a partir de la ayuda de museos, bibliotecas, testimonios de víctimas, exposiciones fotográficas, y de otras expresiones de arte que han ayudado a que la justicia transicional tenga una vigencia clara, donde los espacios de verdad, justicia y reparación se abra cada vez más.

Sin embargo, es importante mencionar que la (re)construcción de esta memoria histórica ha estado acompañada la tensión entre dos extremos, el perdón y el olvido, los cuales han estado instaurados como una estrategia de doble filo, permitiéndole a la víctima un consuelo frente al dolor causado o simplemente un desencadenamiento de impunidad frente a los hechos ocurridos. Desafortunadamente el perdón, ha sido visto de una manera impersonal, el cual "no llena los más mínimos requisitos de una actitud o decisión moral" (Javier Giraldo, 2004) frente a las víctimas, causando una evasión de las decisiones morales y del papel fundamental que tiene el pasado.

Este tipo de "perdón", ha sido un vehículo para que el "*olvido*" se instaure como un mecanismo de agresión directa hacia a las víctimas, y en muchas ocasiones se valide el ejercicio de olvidar para no desencadenar odios y retaliaciones después de algún episodio de violencia. Desde una "lectura psicológica, equivale a la convicción de que las heridas del alma pueden ser sanadas simplemente ignorándolas y tapándolas, en una lectura sociológica, equivale a la convicción de que una sociedad puede construir un futuro no violento o de sana convivencia, sobre la ignorancia compulsiva de su historia, en una lectura moral, equivale a la convicción de que sobre la abdicación de la conciencia moral frente al pasado, puede construirse una responsabilidad moral frente al presente y al futuro" (Giraldo, 2004).

Estas perspectivas frente al olvido, validan la agresión hacia las víctimas, donde sus luchas y sus sueños por buscar la verdad se anulan, naturalizando el olvido dentro de la sociedad, siendo este, un elemento clave para que los Estados lo utilicen como una estrategia de represión, hacia la identidad de las familias, comunidades, organizaciones, y pueblos. Este modo de cesura frente a las formas de pensar y los nuevos proyectos sociales, bloquean el ejercicio de hacer memoria, permitiendo así, el paso del modelo que

los victimarios han querido instaurar en la sociedad, donde los proyectos de las víctimas se anulen por completo y solo se tenga en cuenta el proyecto histórico (Historia Oficial) de las personas que han logrado destruir los sueños de las víctimas.

El proceso de olvido ha puesto en marcha la creación del psiquismo individual y colectivo, ubicado dentro de un área de censura y oscuridad, que repercute en la identidad histórica y moral de las personas, desencadenando así, nuevamente la violencia. Estos mecanismos han sido consecuencia de lo que se denominó en el siglo xx, como *la psicología experimental*, la cual contaba con un carácter **constructivo y creativo**.

Esta psicología fue destacada, gracias al mencionado en párrafos anteriores, Frederic Bartlett, "quien concluyo que, tanto el proceso de almacenamiento, como el de recuperación de los recuerdos, están basados en esquemas o modelos, que se van construyendo sobre las experiencias acumuladas. Por esto, lo que se retiene en la memoria **son versiones esquematizadas** de los hechos" (Giraldo, 2004), repercutiendo así en la esencia que tiene de la memoria, orientándola a que sea menos unitaria y sea conformada por sistemas y subsistemas (Memoria episódica, memoria semántica y memoria procedimental), que contribuirán a ese carácter dinámico y constructivo, repercutiendo en la imagen de la memoria y en el papel que tiene esta, como elemento fiable en la recuperación del pasado.

Es por eso que la memoria se debe encaminar en un proceso más humano, donde los sentimientos y proyectos tengan un carácter histórico y a partir de esto se generen bases para construir un futuro nuevo. Una de los instrumentos que tiene la memoria y nos ayuda a no olvidar el pasado, es la *memoria mecánico fotográfica*, la cual permite un acercamiento a los eventos del pasado, donde los esquemas interpretativos colectivos adquieren fuerza y generan una crítica constructiva frente a las diferentes experiencias del pasado y del presente. Es así como el psicólogo español José María Ruiz Vargas, en su texto *claves de la memoria*, enfatiza en que "la memoria de las personas es un sistema dinámico que recoge, guarda, moldea, cambia, completa, transforma y nos devuelve la experiencia vivida, individual y compartida, después de recorrer los interminables vericuetos de nuestras identidad" (Vargas, 1997, pág. 133). En efecto se debe realizar una protección a la memoria histórica, que implique luchar contra un sistema imperante que amenaza el legado que le pertenece a las víctimas, mediante el olvido, el silencio y la

usurpación de la memoria. Así mismo esta ayuda se puede establecer por medio del recuerdo, visto este, como un elemento que recicla el pasado y lo trae al presente haciendo más fuerte la memoria donde se visibilizara la violencia y sus responsables.

Finalmente, la (re)construcción de la memoria histórica, debe brindar un apoyo incondicional a las víctimas, para que estas, vuelvan a (re)construir su tejido social que ha sido arrebatado de sus manos, por personas sumergidas en el odio, la violencia y en la injusticia. Por eso mismo se recalca la importancia que tiene el arte y las diferentes expresiones artísticas, en impulsar y hacer más fuerte la memoria, facilitando una reconexión entre las diferentes luchas del pasado y los dominados que se encuentran en el presente en busca de verdad y justicia.

Una de esas expresiones del arte que no ha tenido un estudio riguroso y puesto en relieve como precursor de la (re)construcción de la memoria ha sido el cine, visto, como un refuerzo a la construcción de lazos enfocados en ampliar la importancia de la memoria histórica. Es importante recalcar, que, al momento de hablar del cine, específicamente no nos referimos al cine documental, si no al cine con un enfoque socio – político como un potencial enorme que incomoda y cuestiona el interés de algunas personas en que el pasado no sea revelado y se genere un trabajo fuerte por la importancia que tiene la memoria histórica en dar sentido a lo que paso, transformando vidas y abriendo espacios de debate, donde las victimas tengan la capacidad de mostrar una visión diferente, generando los interrogantes necesarios del ¿por qué? los estados han contado la historia desde un solo punto de vista, dejando de lado la (re)construcción de la memoria histórica.

## **Capítulo II: Dos formas de aproximación del cine a la Memoria Histórica.**

Pese a la importancia que revisten los estudios de la memoria, y dentro de ellos especialmente los relacionados con la “política de la memoria” (*memory politics*), poco espacio se le ha dedicado en la literatura a las contribuciones que ciertas producciones cinematográficas han hecho al tema. Se trata así de una de las expresiones del arte que, además de no haber sido lo suficientemente estudiadas, han gozado de escasa relevancia respecto a su papel como un medio para el fomento de la (re)construcción de la memoria histórica, menos aún como un recurso capaz de llamar la atención de los espectadores en

torno a este tipo de memoria *per se*, esto es, a su complejidad, importancia y papel en la sociedad. Por cuanto en este trabajo se aborda un tipo de producciones cinematográficas que exploran el universo socio-político y aspectos polémicos del pasado, y en la medida que el llamado cine documental es el candidato perfecto al momento de pensar en tales temáticas, conviene recalcar que aquí el objeto *no* es el cine documental, sino una especie del cine de ficción, provisto de un enfoque socio-político, un cine que, aunque hace parte sin duda del llamado cine político, tampoco representa el género de cine que se conoce como tal en toda la extensión del término.

Se tratará más bien de recoger una subclase del cine político que tiene como objeto ya sea revelar aspectos confusos e inquietantes del pasado político, ya servir de vehículo para el cuestionamiento de la forma en que el pasado ha quedado registrado, vale decirlo, como “historia oficial” o “verdad silenciada”. Así, al escoger este tipo de cine “no documental”, se puede poner al descubierto el potencial enorme que encierra éste en general como medio para incomodar y cuestionar cierta memoria, para contravenir el interés de algunas personas en que el pasado no sea revelado. Este tipo de cine, en el que aquí se inscriben los dos filmes seleccionados, podría concebirse como un sub-género del cine político, que cabría denominar con propiedad “cine de la memoria”.

La opción por el cine de la memoria como objeto de estudio no descansa sólo en su relación con la memoria y el lugar que ésta ocupa en la ciencia política, y más allá de ella en la coyuntura actual colombiana, sino en la necesidad de explorar un recurso que, como ningún otro, puede incitar a la reflexión crítica sobre la memoria histórica y en su función de dar sentido a lo que pasó (acontecimientos, procesos). Se trata de poner al descubierto el lugar de un cine que apuesta por el debate y por la posibilidad de abrir espacios donde las víctimas tengan la capacidad de mostrar una visión diferente, generando los interrogantes necesarios de cara al porqué la historia se ha solido narrar desde un solo punto de vista, dejando de lado la (re)construcción de la memoria histórica.

Es así como este cine de la memoria se ha encargado de construir, conservar y refutar los acontecimientos que nacen a partir del ejercicio de la memoria, la cual, apunta a realizar una mirada al pasado, con el objetivo de revelar los diferentes hechos sociales que han sido callados por un Estado o por la misma sociedad, como mecanismo de supervivencia. La importancia que tiene este tipo de cine, se centra en generar una reivindicación por la

verdad, como punto de partida, para abrir un capítulo nuevo en la historia, permitiendo así, la (re)formulación de subjetividades que se dan a partir de los hechos relatados. Este tipo de subjetividades, nutren a la memoria histórica, los cuales tendrán diferentes puntos de vista, que serán afirmados o negados a partir de la perspectiva que se realiza al pasado.

Como ya se ha sugerido antes, el trabajo se centra en dos filmes: *Cóndores no entierran todos los días* (1983), del realizador colombiano Francisco Norden, y *La historia oficial* (1985), del director argentino Luis Puenzo. La primera película está basada en la novela homónima del escritor vallecaucano Gustavo Álvarez Gardeazábal que gira en torno a la visión de un protagonista —actor más que testigo, León María Lozano, alias “El Cóndor”— de esa realidad nacional presentada en clave y perspectiva de su manifestación local. La novela, como el filme, relata uno de los lados menos iluminados por la historiografía de la violencia política que se desató en Colombia a partir del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, período de diez años de confrontación brutal entre los partidos liberal y conservador que se conoció como “La Violencia”. En cuanto al segundo largometraje, plasma éste la vida de una docente, Alicia, que decide afrontar en una búsqueda que parece aguardarle más incertidumbres que certezas el origen de su hija adoptiva. Se trata de una búsqueda de la verdad del pasado que el presente de su cotidianidad cierra tozudamente, una indagación individual que en la narración cinematográfica se hace acompañar de una búsqueda colectiva, la de las “madres” y “abuelas de la Plaza de Mayo” en el contexto de la transición democrática acometida en Argentina tras la dictadura militar. Estos dos largometrajes abordan acontecimientos y procesos políticos importantes, que marcaron la historia de cada país (Colombia y Argentina), pero más allá de eso, ejemplifican como producciones artísticas dos maneras diferentes de aproximarse a la (re)construcción de la memoria histórica, cuyo análisis constituye el objeto de este capítulo. Pero, antes de desplegar el análisis de los dos filmes seleccionados, merecen ser destacadas algunos rasgos del cine en general que sirven de justificación a la relevancia que aquí se le otorga como agente de la reconstrucción de la memoria colectiva.

Lo primero es que el cine se nutre de recursos narrativos, que bien pueden consistir tanto en una re-creación de personajes reales como en la creación de personajes ficticios; lo importante será retrotraer los hechos vividos en una época determinada, a fin de

cuestionar y deconstruir por su re-narración el pasado o la memoria establecida oficialmente. Así mismo, el cine cuenta con la ayuda de imágenes que brindan una evocación más profunda de los hechos que se están rememorando (memoria colectiva) y posibilitan, de este modo, una conexión intuitiva más directa entre espectador y narración. El cine de la memoria, por ser un medio específico de la “política de la memoria”, contribuye a la realización de sus propósitos, entre ellos, el de reconstruir el tejido social destruido por la violencia política, dándole vida a la ‘historia no oficial’, aquella que ha sido ocultada por algunos Estados bajo el predominio y fortalecimiento de una ‘historia oficial’ o ‘narrativa hegemónica’ desarrollada desde los poderes imperantes.

Lo segundo, partiendo ya de lo anterior, es que la memoria histórica o colectiva (aquí utilizados de alguna forma indistintamente) es la condición misma de posibilidad de la identidad (no importa si individual o colectiva). Se trata, como ya hubo oportunidad de señalarlo en el marco teórico, de un postulado halbwachsiano. El cine de la memoria, como aquí lo hemos denominado, al presentar al espectador un hecho, unas circunstancias y unos agentes, todos entretejidos en una trama, abre escenarios para la (re)construcción de la memoria histórica, es decir, revive los contextos sociales o “marcos sociales de la memoria” (Halbwachs, 2004) —sólo que recreados estéticamente— para la evocación y la rememoración por parte del espectador, esto es, de la sociedad. Al hacerlo a través de una representación en la que los personajes mismos exponen diferentes puntos de vista, el espectador, como intérprete, participa en la construcción de sentido de una realidad pasada, que es, en último término, en lo que consiste el proceso de re-construcción de la memoria histórica.

Se trata de una dimensión distinta, pero totalmente afín, a la que Halbwachs sintetiza y define como la relación funcional entre la posibilidad de la memoria colectiva y sus marcos sociales de referencia: “...los recuerdos son evocados desde afuera, y los grupos de los que formo parte me ofrecen en cada momento los medios de reconstruirlos, siempre y cuando me acerque a ellos y adopte, al menos, temporalmente sus modos de pensar” (Halbwachs, 2004, pág. 9). El cine de la memoria reconstituye un marco social para la memoria histórica, al posibilitar la evocación del espectador de unos acontecimientos, procesos, perspectivas de los agentes (narrativas) que se ponen en un espacio común simbólico de interacción.

Los dos filmes propuestos (“Cóndores...” y “La historia oficial”) no agotan ni de lejos las posibilidades del cine en su contribución a los procesos de la “política de la memoria”. Su importancia y elección consisten únicamente en la apertura de una indagación y exploración crítica preliminar sobre las posibilidades mencionadas. Los dos filmes son dos formas distintas, dos puntos de vista o reflexiones y modos diferentes de acercarse en un plano estético-político a la historia, esto es, dos formas de reflexionar sobre la memoria como elemento esencial diferenciado. De esta manera se comienza a construir una subjetividad en el individuo, lo cual le permitirá realizar un ejercicio de memoria y poder "plasmear la relación que mantienen los grupos, sociedades y Estado con el pasado... ya que recordar, nos implica, tener el pasado más activo y vivo hoy en día". (Robin, citado por Vynies, 2018, pág. 220)

Tanto “Cóndores...” como “La historia oficial” exhiben dos perspectivas originales hacia la forma de (re)construir la memoria colectiva o social, vista esta como una herramienta que realiza una afirmación de la existencia de lo "real", es decir de los diferentes recuerdos o representaciones del pasado que pueden tener los individuos en el presente (Jelin, 2001). La posibilidad de la memoria colectiva descansa en unos marcos sociales o contextos (Halbwachs, 2004), que "apuntan entonces a establecer la matriz grupal dentro de la cual se ubican los recuerdos individuales. Estos marcos (...) dan sentido a las rememoraciones individuales" (Jelin, 2001, pág. 21). Al mismo tiempo, este espacio que se da en torno a la construcción de la memoria permite reconocer aquellos actores sociales que han estado marginados o excluidos por un relato oficial que impide dar cuenta de ciertos hechos, acontecimientos o procesos, que, de conocerse, modifican la actitud y los juicios morales que el conjunto de la sociedad puede hacer sobre su pasado y sobre ella misma.

Las dos formas de abordar la memoria histórica en ambos filmes son, como se ha insistido, muy diferentes, si bien podría decirse que el propósito es afín, a saber, dar cuenta de modo crítico y reflexivo de un hecho o conjunto de hechos (el período de la “Violencia”, en el caso de Colombia, y la Dictadura Militar y sus efectos sociales, en el caso argentino) que han sido bien sea sepultados por un olvido impuesto, al que Taussig (1995) denomina como silenciamiento, o distorsionados por múltiples versiones y perspectivas que generan confusión y, en consecuencia, irresponsabilidad en los actores

comprometidos con los actos protagonizados en el pasado. En síntesis, diríase que *Cóndores* no sólo aborda un conjunto de fenómenos, como fue el accionar de los “pájaros” durante el período de La Violencia, sino que intenta, más allá del acto de recordar o evocar estos hechos o fenómenos, restablecer su sentido. Se trata de las dos tareas que para Eli Zaretsky (2009) constituyen el meollo de la memoria histórica. De acuerdo con Zaretsky, son dos las formas en que cabe entender la memoria: la primera concibe ésta como recuerdo de un *acontecimiento*, mientras que la otra insiste en que el acto de recordar no está completo hasta tanto no se logre situar o insertar consistentemente dicho acontecimiento en una narrativa coherente, que le dé sentido al acontecimiento en cuestión (Zaretsky, 2009, pág. 201). En *La historia oficial*, la intención narrativa es otra: no se intenta recordar algo y darle sentido, sino por el contrario mostrar lo difícil que resulta para los actores de una Argentina fragmentada por la Dictadura, víctimas, victimarios, cómplices y *bystanders*<sup>1</sup>, afrontar los desafíos que plantea la búsqueda de verdad y, con ella, la memoria sepultada.

El relato cinematográfico de Puenzo es el del conflicto en torno al despertar de la memoria, lo que la memoria puede suscitar en las conciencias y subjetividades de los actores. Hay nuevos actores (madres y abuelas) que buscan la verdad sobre sus hijos/as, pero también lo que ha quedado de ellos (¿dónde están?). No sólo se ha desaparecido una memoria mediante la negación de lo ocurrido (ocultamiento y silenciamiento), sino también —es lo insoportable— se han desaparecido personas cuyos adoloridos familiares buscan. La historia oficial aborda esta polémica en torno a la memoria, es decir es *memoria sobre la memoria*.

### **3.1. *Cóndores no entierran todos los días*: el cine como memoria.**

Comencemos por *Cóndores*<sup>2</sup>, aquí se hace cine como memoria, es decir, el cine mismo se plantea la dura tarea de realizar un ejercicio de memoria frente a un período y a unas

---

<sup>1</sup> La palabra “bystander” suele traducirse en castellano como “espectador(a)” o “transeúnte”. Sin embargo, ninguna de las dos voces castellanas hace justicia al término que de alguna manera no implica un simple espectador (alguien que contempla), sino el lugar de alguien que vive de forma indirecta, no comprometida como agente, las atrocidades del conflicto (represión o violencia horizontal), pero que, aun cuando sea de forma inconsciente para él o ella, esas atrocidades le afectan en su proyecto de vida.

<sup>2</sup> La palabra *Cóndores* en cursiva es, de aquí en adelante, una abreviatura del filme de Norden “*Cóndores no entierran todos los días*”.

acciones criminales que marcaron la historia de Colombia. Partiendo de la muerte del caudillo Liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, que desató el período de La Violencia, una de las épocas más sangrientas de la historia del país donde el enfrentamiento entre los dos partidos tradicionales (Liberales y Conservadores) se extendería por todo el territorio nacional. El filme da cuenta de un actor responsable de muchos de los crímenes del período: "los pájaros", grupo apoyado por el gobierno conservador de la época, surgido como una respuesta a las diferentes dinámicas que se comenzaron a vivir después de la muerte del Caudillo Liberal en el país, mostrando a una Colombia totalmente dividida, donde la legalidad se apoyaba de la ilegalidad y de esta manera evidenciando la difícil dicotomía sobre el papel que tuvo el Estado colombiano en aquella época, por un lado visto como un Estado democrático y por el otro como un Estado que no se mostraba como es, donde sus implicaciones fueron mayores al punto de generar un tipo de violencia sin responsables.

El término mismo de *La Violencia*, precedido de un sustantivo y con mayúscula, para categorizar este período sangriento de la historia colombiana muestra la intención, o por lo menos hace ver, a sus agentes como meras marionetas de un sino histórico inescrutable, una suerte de Sustancia transhistórica que se hubiese insertado en la historia y movido los resortes de las personas enfrentándolos en una guerra y criminalidad sin sentido. De alguna manera, se está en presencia de una narrativa de la irresponsabilidad, donde ninguno de los actores aparece como realmente responsable por lo acontecido; la culpa recae en factores que son ajenos a la responsabilidad moral individual. La culpa, si es que la hay, es de otras relaciones humanas hipostasiadas: Intolerancia, Odio bipartidista, Tradición, Dogmatismo católico, etc. El filme de Norden trasciende esta lectura e intenta mostrar el *cómo* se pasa de la cotidianidad a los niveles de actuación homicida que registró *La Violencia*. Lo hace siguiendo la perspectiva de un oscuro librero de pueblo y luego vendedor de quesos que se presenta en las primeras secuencias del filme como alguien que es pacífico, católico y, al parecer, más preocupado por las necesidades cotidianas de la supervivencia que por los grandes temas de la representación política, aun cuando es consciente de que ello tiene un efecto inmediato sobre sus expectativas vitales.

El oscuro librero devendrá uno de los criminales más notorios que marca la historia "nacional" de la infamia: León María Lozano, alias "El Cóndor". Éste, que es el

protagonista del relato fílmico, no es pintada como una marioneta de la Historia, ni de *La Violencia*, sino alguien que pondera sus convicciones religiosas y partidistas (conservadoras, desde luego) con las oportunidades políticas que le permiten, de ser aprovechadas, revertir la correlación de fuerzas sociales de las cuales él en su contexto local se considera una víctima. La prueba de que las acciones que harán de León María el infame “Cóndor”, esto es, uno de los personajes más emblemáticos y sangrientos en la historia de Colombia, es que las homilías cargadas de odio y diatribas contra los liberales que pronuncia el cura del pueblo en un contexto de mayoría liberal e incluso el resentimiento del cual está lleno León María, no juegan como resorte causal inmediato para su decisión, sino más bien como justificación moral para ella. Será el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán y el apoyo de los conservadores, el espaldarazo a su organización criminal y para-estatal, los que definitivamente determinan la decisión de León María a ser El Cóndor. Este complejo engranaje de discursos, acciones y consecuencias es el que desmontan tanto la magistral novela de Gustavo Álvarez Gardeazabal y su versión cinematográfica.

Ahora bien, ¿en qué consiste el aporte de esta producción a la reconstrucción de la memoria histórica? Como ya se indicó antes, el enfoque o la forma de aproximarse a un período crucial de la historia de Colombia, como fue La Violencia, consiste aquí en traer a la luz, evocar y reconstruir un conjunto de acontecimientos, en concreto acciones criminales que tuvieron responsables materiales e intelectuales, y frente a los cuales es necesario que la sociedad colombiana se haga un juicio, incluso hoy, pues sin ello no es posible tampoco hacer luz sobre las actuaciones del reciente y aún actual conflicto. Lo más original del enfoque de *Cóndores* es que aquí la memoria no irrumpe en tercera persona, simplemente como algo que ocurrió y que se cuenta como un conjunto de datos para el registro, sino que se da en primera persona. Se visibiliza el papel que tiene el victimario en la historia (dándole voz), la cual, se reconstruye desde su perspectiva, que está enmarcada desde el patrón de conducta "*La obediencia al partido es lo más importante, es una cuestión de principios*". Todos estos elementos que acompañan el filme harán que este relato, realice una narrativa desde un punto de vista que no es ni impersonal ni oficial, que permitirá contrarrestar las diferentes cortinas de humo o tergiversaciones que se han querido contar de las causas de "la violencia" que ha tenido que vivir Colombia en los últimos años.

*Cóndores* pone en evidencia las diferentes dinámicas en las que se encuadran los *juicios de valor* que los actores —entre los cuales figuran también los espectadores actuales como interlocutores del pasado representado— enuncian sobre los acontecimientos que la escena recrea. Las acciones humanas, a menos que se vean como actos mecánicos, obedecen a fines, a intenciones, son conscientes, y es esto lo que las hace acciones con *sentido*. Sin la develación del sentido, la historia aparecería como un mecanismo desprovisto de sentido y por tanto sin “responsables”. El hacer memoria, como lo hace *Cóndores*, implica dar inicio a la (re)construcción de un relato histórico, enmarcado en el porqué de los hechos y en la revelación del sentido. Zaretsky (2009) señala que las dos tareas de la memoria histórica: recordar o evocar unos acontecimientos y situarlos en una narrativa, no son sólo complementarios, sino que son formas de responder a preguntas del presente, a problemas y cuestiones que se les plantean a las personas en el presente (págs. 203-204). En este sentido, se trata de la misma idea que ya Benjamin (1994) había señalado en su Tesis No. 6 sobre Filosofía de la Historia: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” (pág. 180). El “instante de un peligro” del que habla Benjamin es, para Norden cuando optó por llevar al cine la novela homónima de Gardezabal, el auge del grupo “Muerte a Secuestradores”, MAS, que se había dado a conocer desde 1981<sup>3</sup>. Sin embargo, ya en ese mismo 1983, las acciones del MAS había se hecho notar en todo el país con asesinatos, desapariciones forzadas y masacres a lo largo y ancho de todo el país. Así el sacerdote jesuita y reconocido defensor de derechos humanos Javier Giraldo Moreno registra este fenómeno y da cuenta de cómo el entonces Procurador Carlos Jiménez Gómez dio a conocer la preocupante complicidad de integrantes de las Fuerzas Armadas con el MAS:

---

<sup>3</sup> “El 3 de diciembre de 1981 un helicóptero lanzaba volantes sobre la ciudad de Cali, anunciando públicamente la constitución del grupo MAS: Muerte a Secuestradores. Se advertía allí que 223 jefes de la mafia (los secuestrables) se habían unido y habían aportado dinero para crear un escuadrón de 2.230 hombres, el cual ejecutaría sin misericordia a cualquier persona comprometida en algún secuestro. Afirmaban allí mismo que “los secuestradores detenidos por las autoridades serán ejecutados en prisión”. Citaban el caso de Martha Nieves Ochoa, hija de un acaudalado narcotraficante antioqueño, quien fue liberada por el MAS, tras su secuestro por miembros del M-19” (Tomado de Giraldo Moreno, J. (2004), El Paramilitarismo: una criminal política de Estado que devora el país, en: <https://www.javiergiraldo.org/spip.php?article76>

Desde octubre de 1982, ocho jueces de instrucción criminal, acompañados por fiscales especiales y por investigadores de policía judicial, adelantaron investigaciones en Medellín, Cali, Barrancabermeja, Puerto Berrío, La Dorada, Puerto Boyacá y Arauca. El 20 de febrero de 1983, el Procurador General hizo público su informe sobre el MAS con los nombres de 163 personas vinculadas a ese escuadrón de la muerte, entre las cuales figuraban 59 miembros activos de la fuerza pública. Al definir el fenómeno, el Procurador afirmaba: "se trata pura y simplemente de gentes oficiales que se desbordan frente a las tentaciones de multiplicar su capacidad de acción y de aprovechar agentes privados, a quienes empiezan por tomar como "guías" e "informantes", colaboradores y auxiliares en general y terminan utilizando como brazo oculto para que, en plan de sicarios, hagan oficiosamente lo que oficialmente no pueden hacer". (Giraldo Moreno, 2004b)

Así, en sintonía con la 6ª tesis de Benjamin, el filme de Norden se "adueña" del recuerdo del "Cóndor y los pájaros", su origen y la complicidad de los Conservadores, esto es, "de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro", el instante nacional en que el Paramilitarismo vendría a repetirse con su azote sobre poblaciones indefensas.

De este modo *Cóndores* relata el papel y significado de "los pájaros" liderados por "el cóndor", a fin de contextualizarlo en una narrativa que recupere a los ojos de la sociedad el significado de aquello que ha aparecía desprovisto de su significado, es decir, de las causas o razones políticas que llevaron a este grupo de hombres a cometer diferentes actos violentos, donde la impunidad y el silencio estuvieron presentes. Los "pájaros" actuaron principalmente en el departamento del Valle del Cauca y Caldas, y fueron replicados por otros grupos como los "aplanchadores" en Antioquia y los "penca ancha" en las sabanas de Sucre. Estos grupos salariales, serían utilizados para homogeneizar pueblos, cambiar conciencias, convertir a radicales liberales, perseguir a protestantes y atacar a masones, comunistas o cualquier otra fuerza opuesta al conservatismo; pero también, para resolver los conflictos sobre la tierra a favor de los más poderosos. Los pájaros no solo contaron con el guiño y protección de la policía y las autoridades civiles, sino que debieron a estas su creación." (Rodríguez, 2013, pág. 11). Esta organización (y es éste el ejercicio de memoria que hace Norden) estuvo respaldada por algunos agentes del Estado colombiano, quienes, dentro de una convicción radical conservadora, veían estos métodos como una solución inmediata a la situación política desatada tras el asesinato de Gaitán. Fue así como el accionar de los pájaros, generó una división en el país, debido a los juicios

de valor por parte de las personas, que veían en la lucha de los liberales un cambio para el país o quienes compartían una línea de pensamiento radical y justificaban la presencia de los pájaros en algunos territorios de Colombia.

Esta división social que se generó en aquella época, relata el esclarecimiento de los hechos, no desde el evento mismo, es decir desde lo que se denominó *La Violencia* en Colombia, sino desde el relato del "cóndor", como un elemento primordial para (re)construir la memoria histórica en nuestro país. Es así como este tipo de relato genera una mirada distinta frente a la perspectiva del victimario, que se observa, no como una persona que realiza sus acciones sin ningún objetivo, sino al contrario, afirma sus convicciones conservadoras que están marcadas por unas tradiciones arraigadas a elementos que pueden recalcar esos juicios de valor, que se ven evidenciadas en la trayectoria del filme. De igual modo estos juicios o divisiones que se vivieron en esta época, se puede ver reflejada en otra cinta cinematográfica, la cual no es objeto de estudio cabe recalcar, pero evidencia esa división vivida tras estallar *La Violencia*. *Confesión a Laura*, del director Jaime Osorio Gómez de 1990, relata la vida de tres personas que coinciden en un mismo lugar después de la muerte de Jorge Eliecer Gaitán; en el filme los juicios de valor, articulados a las diferentes perspectivas de los personajes, se cruzan para mostrar las divisiones ideológicas que marcaron esta época (Liberales y Conservadores).

Esto da cuenta de que estas dinámicas no han dejado de ocurrir en la actualidad, siendo un patrón para la historia de Colombia, donde las personas que piensan de una manera que para algunos es correcta o incorrecta serán señalados o desaparecidos como un mecanismo de eliminar a los individuos que tiene un pensamiento alterno a los principios que se han implantado en la sociedad colombiana (venganza, rencor, desigualdad, discriminación etc..), los cuales han sido difíciles de borrar, a causa de estos juicios de valor que nunca han dejado de estar presentes y con el pasar del tiempo se vuelven más fuertes y eficaces, al punto de estar acompañados de mecanismos o herramientas que han desangrado y destruido las identidades de los colombianos.

Estos elementos son importantes de mencionar, ya que muestran esa división que ha acompañado a la historia de Colombia, y por medio del filme *cóndores no entierra todos los días*, siendo esta, una joya del cine colombiano y gracias a la perspectiva que

Gardezabal en escribir esta obra y de la labor que tuvo el director en plasmar este relato, sirve como una ayuda para reconstruir la historia que en muchas ocasiones se ha querido tergiversar o simplemente no se ha contado con la verdad, repercutiendo en la evasión de los juicios de valor, que han hecho que la historia o los relatos se cuenten de una manera incorrecta, los cuales generaran más impunidad de los responsables del pasado y desafortunadamente se seguirá viendo esta historia desde la voz de los vencedores, y no desde los vencidos, los cuales han sido olvidados y marginados por los grandes intereses que tienen algunas elites en el país, en que la historia no sea contada desde la voz de los marginados.

Es así como en este filme se realiza un giro para (re)construir una memoria a través de las imágenes (memoria viva), haciéndola pública, trayendo esos relatos del pasado para generar una discusión en el presente, sobre si la historia que se ha querido contar, ha sido la correcta o simplemente ha estado manipulada para que no se sepa la verdad de los hechos y, como se mencionó anteriormente, no se puedan establecer responsabilidades sobre los acontecimientos que han marcado al país, y que su vez han fragmentado ese pasado el cual no ha querido irse. Debido a que debe estar presente para que aquellos hechos no se vuelvan a repetir y se tome una conciencia profunda frente al elemento de la violencia, la cual ha estado presente en la historia del país y desafortunadamente ha repercutido en que existan elementos negativos para que no se tome conciencia o simplemente se vuelva repetitivo ese olvido o esa impunidad que ha estado presente en la sociedad colombiana, contribuyendo a que se sigan las dinámicas que se han manejado en los últimos tiempos, donde los responsables directos de los hechos no han tenido una visualización directa y se sigan con los relatos que en muchas ocasiones desvían la historia, afectando directamente el papel que tiene la memoria, centrada en indagar y mostrar la verdad que se ha querido ocultar.

De esta manera el papel que tiene la memoria histórica, es muy importante, ya que lucha contra ese tipo de impunidad que se ha querido implantar (Historia Oficial), frente a los hechos que han ocurrido y los cuales el film *cóndores no entierran todos los días*, muestra cómo un ejercicio por indagar y hacer memoria desde la perspectiva de León María Lozano el "cóndor", como protagonista de la historia, nos evidencia que la historia va más allá y que los relatos se tienen que mirar de una manera detallada para realizar así, los

cambios necesarios en una sociedad que ha estado sumergida en una ceguera que los Estados han impuesto y así han dejado que los sujetos no se den cuenta de la verdadera historia que al país le interesa y que en el fondo todo mundo debe saber.

De igual modo es en este punto cuando el sujeto, quien en este caso no es el protagonista de la película, sino el espectador, será el indicado para salirse de la cotidianidad y romper esos esquemas que la historia oficial ha querido implantar sobre la historia de Colombia, quitándose así la venda que más de un individuo ha tenido puesta en los últimos tiempos. Este nuevo sujeto que surge y se replantea este tipo de historia, debe tomar conciencia frente a lo que se denominó la época de "la violencia", y poder observar esta parte de la historia, no desde el punto de vista de los vencedores, por el contrario, mirarla desde el papel de los vencidos, ya que ellos han sido los constructores de este país.

Todos estos cambios que surgen a partir de las perspectivas de los sujetos, generan una nueva mirada al pasado, observándolo como un elemento donde se establecerá nuevas herramientas para entender la historia de Colombia y contribuir a unas nuevas acciones, como el ejercicio de la memoria misma, la cual contribuye desde su carácter social a un "proceso y un producto social histórico, no solo en cuanto a su decisión sea susceptible de transformación, sino que la misma memoria también experimenta transformaciones en su construcción" (Vásquez, Citado por Vinyes, 2018, pág. 304), y así realizar una controversia sobre el pasado que remite a diferentes procesos sociales, los cuales nunca han dejado de estar presentes y por medio de estos, se comienza a realizar una nueva mirada al presente y al mismo futuro como elementos claves para corregir esa historia impuesta y acompañada desde el silencio y la impunidad.

Con este filme lo que se muestra es esa lucha por la verdad y el esclarecimiento de los hechos, que marcaron la historia del país y que a su vez le dieron inicio a diferentes dinámicas que no han dejado de parar con la participación de nuevos actores, los cuales han seguido con algunos de los mecanismos que muestra el filme como lo son los señalamientos, la discriminación, las masacres y desapariciones, a causa que muchos de los individuos no se han quitado esa venda impuesta por un Estado autoritario y opresor, donde los principales perjudicados serán esas personas que piensan y actúan de una manera diferente, yendo en contra de esos pensamientos radicales. Es en este punto donde los sujetos nuevos, deben luchar por la verdad y así mismo quitarle a más de uno esa

venda de los ojos, la cual le ha causado y le sigue haciendo daño a la sociedad colombiana, que tiene que luchar por un cambio necesario, a causa de esas dinámicas que siguen lastimando a las personas marginadas, las cuales buscan la (re)construcción de una memoria histórica, como una herramienta clara para mirar el pasado y plantear nuevas ideas donde se tenga en cuenta "la trasmisión cultural, como archivos, museos, patrimonios culturales, sistema educativo, mass media, memoriales y monumentos, para que en todos ellos se asuma el registro de los crímenes de lesa humanidad, como detonante de la memoria que redima el pasado y rescata la fecundidad histórica de las víctimas" (Javier Giraldo, 2004a, pág. 10) y así poder dejar una Colombia en paz, donde las dinámicas de cambio sean efectivas y claras, para que estos ejercicios se cumplan y las personas que han sido inviabilizadas en la historia del país, tengan la visibilización que nunca debieron de perder.

### **3.2. *La historia oficial*: el cine como reflexión sobre la memoria**

La aproximación a la memoria desde la cual opera *La historia oficial*, del director argentino Luis Puenzo, es bastante distinta a la de *Cóndores*. En este caso, se trata de una reflexión sobre la misma memoria, es decir, la memoria, su complejidad, su lugar, necesidad y consecuencias se hace objeto de una reflexión.

Aquí la palabra "reflexión" hay que tomarla textualmente: el cine hace que la memoria se torne, más allá de los acontecimientos y su sentido en una narrativa, objeto propio del modo de pensar cinematográfico, de la misma narrativa puesta en el filme. El cine reflexiona y cuestiona, la "Historia Oficial" que se impuso después de los hechos de la dictadura en Argentina. La distinción entre historia y memoria se hace patente, así como el cuestionamiento sobre quién y para quién es la historia, sobre las perspectivas que han quedado registradas en la historia, y el recuerdo de quién, esto es, la memoria de quiénes, cuenta como historia. La película se ubica en el mismo presente del director y los espectadores, pues el año 1985 en que se lanza el filme, es también un año en que se está en plena transición democrática en Argentina. En esos años, los argentinos se enfrentan a una historia (oficial) que se ha encargado de ocultar y distorsionar lo que realmente ocurrió: las desapariciones forzadas, las torturas y los asesinatos de los opositores políticos a manos de los militares, y los hijos e hijas de los desaparecidos/as dados ilegalmente en adopción a familias sin el consentimiento de sus verdaderos/as abuelos y

abuelas, quienes ahora los buscan, como buscan la verdad de lo que ocurrió con sus hijos e hijas.

Es así como esta historia muestra tres caras que se contraponen en todo el transcurso del filme, de un lado están las víctimas (o las personas que, como dice el padre de uno de los personajes, “perdieron” durante la Dictadura), de otro lado, están los victimarios y los cómplices de los victimarios, como Roberto, empresario de éxito, un éxito labrado gracias a la complicidad con los militares victimarios, y esposo de Alicia, padre adoptivo de Gaby, y por último observamos una mujer, Alicia, protagonista de la historia, la cual ha estado atrapada por una cortina de humo, la narración que los victimarios y “vencedores” han hecho de los acontecimientos. Ella misma es una profesora de historia en un Colegio y se ve ahora, tras la caída de la Dictadura, confrontada en todo cuanto dice por sus mismos estudiantes. Alicia es lo que se conoce como una “bystander”, alguien que ha estado en los acontecimientos como espectador ingenuo, sin hacerse cuestionamientos grandes sobre lo que ocurre a su alrededor, creyendo tozudamente la narración que se impone a una clase media alta no afectada por la Dictadura. A ella, como mujer (algo importante en el filme, toda vez que muestra la polea de transmisión entre la Dictadura política/pública y el machismo doméstico), se le ha negado la oportunidad de ver lo que la dictadura ha hecho y sólo poco a poco se irá dando cuenta que la “historia oficial”, esa de los libros y fuentes “oficiales” que ella defiende, no es como se muestra, que detrás de esa falsa información y de la vida de su hija Gaby hay una historia no oficial, que está inconclusa. Ella tendrá que buscar y reconstruir esa parte del rompecabezas que ha estado suelto, para poder quitarse la venda que se le ha impuesto y realizar un ejercicio de memoria sobre la memoria, para tener la libertad, a la cual nunca ha tenido oportunidad, por miedo de ser juzgada o simplemente por un respeto hacia su esposo.

De igual modo en esta historia se evidencia una división política en el tejido del conjunto social, en la cual el silenciamiento y el miedo han estado presentes, ya sea a causa de las acciones cometidas por los militares durante la dictadura, ya por los señalamientos que podían recibir algunas personas, causando en la sociedad una ceguera, que se expresa en la indiferencia que tenían algunos ciudadanos frente a los hechos ocurridos, los cuales seguían con sus labores y sus vidas perfectas sin darse cuenta de lo que pasaba en las calles de Buenos Aires. Estos acontecimientos se ven reflejados en todo el filme, donde

la posición del protagonista está condicionada bajo las normas y reglas que la dictadura imponía en esta época. Así mismo su círculo social es muy cerrado, perteneciente a una clase media alta de la sociedad argentina, las cuales siguen con sus vidas cotidianas, donde las reuniones entre amigos, cenas y cocteles siguen ocurriendo y las conversaciones trascurren con una indiferencia clara y constante frente a lo que ocurría en aquella época. Sin embargo, el director constantemente en las escenas, irrumpe con esa cotidianidad, generando un conflicto entre la historia impuesta y la memoria de las víctimas, es decir, la historia no oficial. Mostrando la cotidianidad falsa en la cual los personajes se desenvuelven y tratan de sobrellevar sus vidas sin importar la existencia y la persecución constante de la verdad, siendo esta, un elemento clave dentro del filme cinematográfico, que ayuda a que la historia no oficial tenga una visibilidad en largometraje.

La muestra más clara de que el filme de Puenzo es una “re-flexión” sobre la memoria, la constituye el conflicto de visiones sobre lo que ocurre en las calles: hay unas mujeres, ancianas la mayoría, que salen a las calles con fotos gigantes de personas a las que buscan; fotos de niños y niñas, de adolescentes, de jóvenes... Alicia no entiende lo que pasa; Roberto, su esposo, tilda de “locas” a las personas que así irrumpen en el espacio público, obstruyen la normalidad del tráfico y alteran la tranquilidad de la ciudad; para los que salen, como la abuela de Gaby, se trata de reivindicar su derecho a ser, aquél que les fue negado a sus hijos e hijas desaparecidos brutalmente. A diferencia de *Cóndores*, *La historia oficial* no intenta arrojar luz sobre unos acontecimientos y situarlos en una trama o estructura narrativa significativa (que les devuelva su sentido), sino mostrar cuán complejo y arriesgado es el juego de la memoria histórica, con cuántos obstáculos tropieza, y lo arduo que resulta la voluntad de memoria (o de verdad, en su articulación foucaultiana de poder/saber). Todo el filme, como Alicia (otra Alicia detrás del espejo) recorre los conflictos que implica el encuentro con la memoria histórica, porque lo que está en juego son las justificaciones, es decir, las narrativas que ganarán o perderán en este nuevo momento que es la democratización. Si gana la “historia oficial” ganan no sólo las justificaciones de las atrocidades, el ocultamiento de unas acciones atroces o su validación como “necesarias”; gana el olvido de los que sufrieron el horror de las desapariciones y las torturas injustas, ganan los victimarios y el orden establecido por ellos. Pero si, por el contrario, gana un espacio la verdad que buscan las abuelas, o la que Alicia se atreve a indagar, o la de los desaparecidos a los que se negó el derecho a hablar,

se abre el escenario para una nueva Argentina, para una sociedad democrática, o al menos una en la que defender un proyecto diferente de sociedad no sea un crimen que se pague con la desaparición.

Lo común en *Cóndores* y *La historia oficial* es que ambos filmes, como todo ejercicio auténtico de memoria, se arriesgan a conjurar un peligro (en el sentido arriba anotado de Benjamín). En *Cóndores* es el peligro de la reedición del paramilitarismo y por eso hay que auscultar lo que se desconoce de “los pájaros” y su líder “el Cóndor”; en *La historia oficial* es el peligro de que no sólo no se haga justicia frente a los responsables de graves crímenes, sellando con el olvido, la amnistía, las graves culpas de los perpetradores, sino que se sepulse definitivamente la posibilidad de ser de un proyecto de Argentina distinto, como el soñado por los desaparecidos. Implica desaparecerlos por segunda y definitiva vez. Lo que se juega la abuela y los manifestantes de las calles en la película, así como lo que está a punto de descubrir Alicia, es lo que Benjamín llama la “chispa de la esperanza”, es sólo una chispa que puede apagarse y, por eso, la pugna por la memoria es lo único que puede hacerla arder. “El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza”, dice Benjamín, “sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco los *muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza” (Benjamín, 1994, p. 180).

La reflexión sobre la memoria se hace también evidente a través de lo que podría llamarse los efectos de la mentira. Alicia misma siente culpa, porque ha odiado durante toda su vida a sus padres. Acude al sacerdote y le confiesa que sus padres habían muerto simultáneamente en un accidente, pero su abuela para “protegerla” de los traumas que podría ocasionarle a una niña el conocimiento de la verdad, decidió mentirle. Le dijo que sus padres habían ido a otro país para estudiar. El efecto de la mentira fue peor, pues Alicia creció pensando que sus padres la habían abandonado, que habían preferido vivir sin ella. Todo ocultamiento de la verdad (en este caso de la verdad de un pasado, o memoria) tiene efectos morales inmediatos, pues implica un juicio: moral, político, que afecta las opciones del sujeto y con ello, su identidad.

Gaby, la hija adoptiva de Alicia, es así la gran motivación por la cual Alicia decidirá arriesgarse a conocer la verdad sobre su identidad y sobre la verdadera historia de sus padres biológicos que desafortunadamente murieron en una lucha por dejarle un país

distinto a su pequeña hija. Todo, porque no quiere que su hija sea, como ella, víctima de una mentira, por doloroso que sea saber la verdad. Este hecho es una de las rupturas que marca el transcurso del filme, donde la historia tiene un giro y se comienza a poner en tela de juicio lo que Alicia ha recibido como una historia oficial o se le ha obligado a entender. Es importante recalcar que la búsqueda de esta Historia NO oficial, generara dolor y un gran impacto en la vida de la protagonista, donde las preguntas y las dudas por saber la verdad estarán presentes y comenzaran a incomodar la vida de su esposo. Esta es una las características más notables cuando se hace el ejercicio de memoria, ya que al momento de mirar el pasado se tocarán fibras o temas que resultaran incómodas para algunas personas y diviendolas a causa de las verdades que pueden salir a la luz pública.

Es así como Alicia comenzara a darse cuenta que su vida ha estado encasillada en medio de las mentiras y de las falsas noticias que su esposo y su misma clase social le ha vendido, donde la cotidianidad estará también ordenada por el poder, para que no se dé cuenta de los hechos y las victimas que está dejando la dictadura en esta época, como consecuencia de una forma de pensar diferente, lo cual era visto como un delito y una causa de desaparición.

Cuando se establece el ejercicio por (re)construir la memoria histórica o buscar la Historia NO oficial, se tendrá que contar la ayuda del *recuerdo*, el cual "establece la identidad, justamente porque articula el ámbito personal y el colectivo" (Campillo, Citado por Vynies, 2018, pág. 411), permitiéndole un campo a esos ejercicios que indagaran y buscaran esas verdades que han estado ocultas por mucho tiempo, las cuales guardan dolor y miedo hacia las personas que la vida tristemente les ha quitado a sus seres queridos sin ninguna causa o una razón justificable para que aquellos hechos se hayan cometido. Es en este punto en el que Alicia, empieza a establecer su identidad y darse cuenta que no pertenece a esta clase social argentina y que la historia de su pequeña hija, la guía a establecer su verdadera identidad y cuestionar sus creencias y su cotidianidad que hasta el momento lleva. Este proceso al que tiene que enfrentarse la protagonista, será directamente con su victimario, su esposo Roberto, el cual, por medio de una violencia psicológica, le ha ocultado la verdadera historia de su hija y así mismo sobre su identidad como persona, es decir, los elementos que la caracterizan y la hacen llamarse Alicia que

desafortunadamente no ha tenido, y le impide tener la oportunidad de disfrutar su libertad en esos últimos años.

Realizar una mirada hacia ese pasado oculto genera que las memorias se dividan y de cierta modo se haga un daño frente a esa *historia oficial*, donde los hechos violentos estuvieron presentes en la historia de la Argentina, dejando las heridas abiertas, como es el caso de *las madres de la plaza de mayo*, mujeres que en los años ochenta, década que se dio el surgimiento de esta organización, reclamaban por "*los derechos humanos y la democracia, cuando sus invitaciones a manifestarse tenían un corte de este estilo: "Porque hay presos políticos, porque hay violaciones a los derechos sociales. Por todo esto, marche con nosotras exigiendo Verdad y Justicia"* (Ortiz, 2012, pág. 174). Estas palabras fueron una constante en esta época y así mismo generaron en varias personas incomodidad, porque no estaban de acuerdo con este tipo de protesta o simplemente impulsarían a varias personas para que salieran a las calles a pronunciarse sobre el papel de la verdad, de los derechos humanos y a su vez sobre el valor de la vida, que en muchas ocasiones fue arrebatada por estos militares quienes venían en esta solución la única manera para salir de "*la basura*", como eran denominados los estudiantes o personas que venían en su lucha una manera de enfrentarse al régimen.

De este modo Alicia comienza a establecer una relación con la abuela biológica de la pequeña Gaby, miembro de esta organización de mujeres, quien con su encuentro genera una ruptura en el filme y un alto en el camino para que esta profesora se replantee su vida y así mismo su futuro, el cual tendrá un nuevo rumbo donde finalmente la historia no oficial saldrá a la luz pública. Es así como "el uso de la idea de la memoria, entendida en su dimensión colectiva o social a veces hace referencia a los recuerdos o representaciones del pasado de los que los individuos, vinculados por una experiencia común son portadores" (Claire, Citado por Vynies, 2018, pág.279). De esta manera se deja abierto la mirada sobre el papel que tendrá Alicia después de darse cuenta que los verdaderos padres de su hija, han sido desaparecidos por la dictadura y que su esposo era consciente de los hechos ocurridos, los cuales quiso ocultarlos hasta el último momento sin darse cuenta que estaba afectando a su "amada esposa".

Estas rupturas que se generan son importantes ya que marcan el inicio para poder hablar de la *Historia no oficial* o poder realizar un ejercicio de (re)construcción de la memoria

histórica, generando el cara a cara entre víctima y victimario, para establecer las verdades ocultas y a su vez las personas puedan sanar las heridas que han sido causadas durante una época establecida. Es por eso la importancia que tiene el filme *La Historia Oficial*, ya que parte de la esencia que asume la memoria social. "La memoria es una construcción del pasado hecha, como sostuvo Maurice Halbwachs en 1925, desde el presente y para el presente" (Vásquez, Citado por Vynies, 2018, pág. 304) ...sin embargo..."hacemos memoria de aquello que, en el marco de una sociedad, es significativamente y afectivamente merecedor de evocación y le conferimos sentido en nuestras interacciones y a través de diferentes producciones (relatos, conmemoraciones, lugares, reliquias etc.)" (Vásquez, Citado por Vynies, 2018, pág. 304). Es así como los personajes se encuentran con una realidad traumática, donde la verdad sale a relucir e incomodar, evidenciando el olvido del Estado, que afecta el dolor directamente de las víctimas, en este caso la abuela de la pequeña Gaby quien lleva tiempo en busca de esa verdad, que influirá en la (re)construcción de la memoria, en un país donde se negaba el derecho hablar y pensar de una manera diferente. De esta manera este fenómeno que se evidencia en el filme, se vincula con lo que la socióloga argentina, Elizabeth Jelin denomina "la noción de *la memoria colectiva*", la cual se "puede interpretar también en el sentido de memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder." (Jelin, 2001, pág. 22). Este fenómeno genera un empoderamiento a los diferentes actores sociales, permitiendo la investigación, de lo que Jelin denomina como la "existencia o no de memorias dominantes, hegemónicas, únicas u oficiales." (Jelin, 2001, pág. 22).

Es así como en este punto la historia no oficial, sale a relucir en el filme y Alicia se convierte en un nuevo sujeto, un sujeto que sale de su casa herida y dolida frente a todos los engaños a los cuales estuvo expuesta, sin saber cuál era la verdadera historia que acompañaba la vida de su pequeña hija y de la forma como procedía su esposo fuera de la casa, el cual, para ella, era una persona responsable y totalmente honesta en el trabajo que desenvolvía. De esta manera este hecho, se interpreta como la revelación de la *historia no oficial*, unos hechos que han estado acompañados por el dolor y la mentira, que generaron heridas en Alicia al momento de saber la verdad, sin embargo, es por medio de este hecho que se genera una nueva subjetividad en esta mujer, emergiendo una nueva Alicia más fuerte y dispuesta a rehacer su vida sin dolor y sin miedo.

De esta manera el cine es un elemento primordial para revelar estos hechos que han sido evadidos o simplemente callados por la misma sociedad, donde se contarán las historias reprimidas u olvidadas, las cuales iniciarán a (re)construir la memoria histórica, reconociendo la *historia no oficial* y los elementos que la componen, para saber la verdad y poder establecer el encuentro entre víctima y victimario. Es por eso que, dentro los espacios para hacer memoria, se cuenta con dos tipos de procesos (lo activo y lo pasivo). El primero da lugar al plano de lo individual, dando una distinción entre el reconocimiento y la evocación (Jelin, 2001). En un segundo momento se hace referencia "- como ya lo hizo Halbwachs- que las propias nociones de tiempo y de espacio son construcciones sociales. Si bien todo proceso de construcción de memorias se inscribe en una representación del tiempo y del espacio, estas representaciones – y, en consecuencia, la propia noción de qué es pasado y qué es presente- son culturalmente variables e históricamente construidas". (Jelin, 2001, pág. 23). Así mismo es importante recalcar que este tipo de encuentro no es fácil, debido al dolor y al daño que se le ha causado a la víctima, pero será por medio de estos ejercicios que se podrá hablar de verdad, justicia y reparación, ya que, teniendo el testimonio del victimario, se le responsabilizará de los hechos cometidos, siendo este, el primer paso para poder hablar de reconciliación. Esta es uno de las etapas más complicadas después de que se da el encuentro entre las dos partes, a causa de las emociones que se puedan manejar en este encuentro, pero es uno de los elementos más importantes para poder hablar de memoria histórica, llevando así, a la consolidación de una historia no oficial, que influirá en los nuevos espacios donde se hable de paz, para poder dejar un futuro distinto donde la verdad y la justicia estén presentes en todo momento.

Finalmente es en este punto donde los dos filmes objeto de estudio, *cóndores no entierran todos los días* del director Francisco Norden y *La historia oficial* de Luis Puenzo, sientan un precedente para (re)construir la memoria histórica, las cuales desde dos puntos de vista totalmente diferentes, realizan este ejercicio, planteando las herramientas necesarias para construir la historia que por años ha estado manipulada o simplemente se ha contado de perspectivas totalmente diferentes, que harán de estos relatos, piezas claves para generar una identidad hacia las personas que tengan la oportunidad de ver los filmes. Es así como en el caso de *cóndores no entierran todos los días*, se observa que la época de "la violencia", generó que el país se dividiera en dos, desencadenando dinámicas que

marcarían la historia de Colombia, las cuales hoy en día han sido difíciles de eliminar, continuado con un centenar de víctimas, a causa de los métodos tan sangrientos que se manejaron en algunas regiones del país y a su vez por la impunidad frente a estos acontecimientos que en la actualidad siguen abiertos sin unos responsables. De esta manera *La historia oficial*, brinda la oportunidad necesaria para darse cuenta, que las víctimas tienen el derecho de saber la verdad y a su vez la historia no oficial, como una herramienta para (re)construir la memoria histórica que en muchas ocasiones han sido calladas o contadas desde unos puntos de vista totalmente diferentes, donde el papel y la voz de las víctimas no se ha tenido en cuenta. Es por eso la importancia que tienen estos dos filmes, en afirmar que **la historia no es historia sin los sentidos de los actores**, es decir, de las personas que día a día están en esa constante lucha por la búsqueda de la verdad y de la (re)construcción de la memoria, que por muchos años ha estado ocultada o manipulada por personas encargadas de desangrar a un país, sin importarles las vidas de los civiles que inocentemente han quedado en medio de sus conflictos e intereses.

### **Capítulo III: La significación del cine de la memoria en la reflexión del pasado.**

Ahora se explorará cual ha sido el potencial que ha tenido el cine a la luz del análisis de los filmes estudiados, *Cóndores* y *La historia oficial*, vistos estos, desde una perspectiva política, especialmente en la importancia que han tenido en la (re)construcción de la memoria histórica. Es así como el cine, ha sido una de las herramientas que ha propuesto generar una reconstrucción de la memoria, que aún sigue viva y plantea una nueva mirada frente a los acontecimientos vividos en el pasado.

De esta manera es interesante analizar el cine, siendo este como uno de los pocos instrumentos que se estudian al momento de hablar de memoria y el cual, desafortunadamente se ha dejado de lado, desaprovechando el potencial que tiene al momento de construirla. Pese a estas falencias ha contado con la ayuda de un marco institucional como ha sido los centros de memoria histórica, que a su vez son los centros que dentro de la justicia transicional comienza a (re)construir memoria y han ayudado que la memoria siga en pie. Sin embargo, estas falencias han seguido y no han dejado que este ejercicio se realice, causando una división entre la misma sociedad, ya que el hecho

de mirar el pasado va a originar una incomodidad donde la verdad no aflorará tan fácil, por la imposición de la Historia oficial sobre la no oficial, definiendo esta, como el ejercicio en sí de hacer memoria y así mismo seguir con esa cadena de errores, donde las mismas políticas públicas que han nacido en torno a la construcción de la memoria histórica, se han quedado cortas, como resultado de la imposición por parte la hegemonía en que la verdad salga a la luz pública, dejando en un gran limbo la memoria y los elementos que la conforman, que a su vez serán los que servirán para establecer la verdad, justicia y reparación.

Partiendo de esto en el presente capítulo se destacará la importancia que ha tenido el cine, como fue mencionado anteriormente al momento de construir memoria histórica, a partir de los dos filmes cinematográficos, los cuales plantean una nueva mirada al momento de (re)construir de la memoria. Es así, como en una entrevista personal, Serrudo<sup>4</sup> opina que *"el cine cumple un papel fundamental, porque reconstruye las formas de procesos que no han estado tan claros... cabe recalcar que no estamos hablando de un cine documental, sino un cine de ficción donde se toma un hecho histórico, para reconstruir un momento que vivió el país ... también es importante mencionar que el cine bien hecho puede dar cuenta de ciertos procesos y momentos porque le devuelve a la gente la imagen de algo que había pasado, lo cual a través de la imagen le está posibilitando a la sociedad reconstruir un proceso, lo cual puede ser una ficción, pero se puede vivir e interpretar como una realidad... porque lo sentimientos que genera, son sentimientos reales (Serrudo, 2019).*

De esta manera los espacios que genera el cine de ficción, se centra en la construcción de hechos que se vivieron en el pasado a partir de las narrativas de terceros, los cuales tienen conocimiento de lo que están plasmando, y así, generando un empoderamiento de este tipo de cine. Así mismo se han encontrado algunas limitaciones que el mismo cine ha mostrado, como no lo es tener en cuenta la narración de las víctimas, ya que estas serán el elemento clave para realizar un ejercicio de (re)construir la memoria. Cabe recalcar que esta es una de las grandes diferencias que existe entre el cine documental y el cine de

---

<sup>4</sup> **Entrevistado:** Nelson Gómez Serrado, Magister en investigación social de la Universidad Distrital, Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia y profesor de la Pontificia Universidad Javeriana. **Entrevistador:** Sergio Mateo Bernal Dimaté. **Fecha:** martes 14 de mayo de 2019. (Entrevista Personal).

ficción, partiendo de que el primer tipo de cine cuenta un hecho a partir de perspectiva de la víctima, mientras que el de ficción como se fue mencionado anteriormente parte simplemente de una narrativa.

Así mismo este ejercicio es muy importante, porque permite construir la memoria que en muchas ocasiones se ha dejado de lado, la cual, es necesaria dentro de un país ya que por medio de esto se consolidara las bases del tejido social, abriendo el espacio para un mejor país en torno a lo que corresponde la memoria histórica. Este es uno de los grandes retos que tiene el cine al momento de relatar un hecho, ya que por medio de esto se generara unas subjetividades, donde los mismos individuos abrirán su mente al momento de mirar ese pasado que se les está relatando. De esta forma es como el cine comienza a tener una gran ventaja sobre las otras maneras de realizar el ejercicio memoria, especialmente por la conexión inmediata que puede tener con el público al momento de abordar el tema de memoria. Es así como este espacio que se genera dentro del arte, facilita esta interacción, evitando la necesidad de ir a un museo o a un centro de información de la memoria, lo cual son espacios muy importantes dentro de este gran tema, pero desafortunadamente las personas se pierden de estas oportunidades, por el simple hecho de las distancias o la falta de interés que algunos tienen frente al tema de la memoria.

Sin embargo, esta lucha por seguir constituyendo el arte y en especial el cine como la mejor manera de hacer el ejercicio de memoria, no ha sido una tarea fácil, en el caso colombiano se puede observar esa falta de interés por parte de algunos individuos en que este medio no tengan la potencia necesaria, a causa que vivimos en un país donde la estigmatización está presente, al punto que algunas expresiones artísticas sean mal vistas. Es así como esta misma expresión en el Cono Sur se observa desde otra perspectiva, como es el caso de la Argentina, donde su gran potencial ha sido las artes escénicas, explotando esta herramienta que les ha ayudado para dar cuenta de sus realidades y poder hacer completo el ejercicio de memoria. De esta misma manera la memoria publica juega un rol muy importante ya que por medio de esta, la memoria nunca dejara de estar presente o "mira al pasado como un ingrediente del presente" (Tota, Citado por Vynies 2018, pág. 296), y de esta manera con el pasar de los días se realizará los esfuerzos y ejercicios necesarios para que se explote el potencial que tiene el cine, trascendiendo esas fronteras que en algunos casos se han trancado por esas manos enemigas que solo centran su interés

en la historia oficial. Es así como el mismo académico afirma que el cine *"es uno de los métodos, y lo digo en general con las artes, son una comprensión de lo que seres humanos hemos sido, en la medida que muestran unas perspectivas diferentes. Pero desafortunadamente en nuestro país el cine se ha visto desde una manera más coloquial y no se le ha dado la gran trascendencia que tienen otros países, como Brasil, Chile y hasta la misma Argentina, ya que son grandes escuelas del cine arte mucho más fuertes que muestran las realidades de sus propios países"* (Serrudo, 2019)

De esta manera se afirma esa lucha por la memoria, la cual debe estar presente en todo momento para que no se deje de lado las raíces y los elementos claves que la acompañan, los cuales generan una mejor comprensión sobre las realidades que se pueden estar viviendo en el presente. Es por eso que a partir del film "Cóndores no entierran todos los días" del director Francisco Norden, se da a conocer los hechos que marcaron la historia de Colombia, los cuales han sido un poco confusos por los mismos relatos que han nacido de este acontecimiento tan importante, como lo fue la muerte del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán y posteriormente la época de *La Violencia*, que trajo millones de víctimas y una gran mancha de sangre que todavía Colombia no ha podido recuperarse. Es en este punto donde se le debe dar la trascendencia a este fil

me y al cine colombiano en general, ya que a pesar de las pocas herramientas y algunos obstáculos que ha tenido el país en (re)construir la memoria histórica, el docente entrevistado menciona que *"el cine en Colombia está articulando mucha memoria debió al gran esfuerzo de algunos directores cinematográficos que han sido capaces de reconocer las realidades regionales, de las comunidades indígenas y de los diferentes espacios donde la memoria juega un rol muy importante... Estos temas sociales siempre han estado presentes y han dado de que hablar en nuestro país, eso también tiene que ver con la sensibilidad de los directores... sin embargo es importante mencionarte que hay algunos directores contemporáneos que están reconstruyendo algunas historias no tan comerciales, un cine más artístico, un 7u cine arte"* (Serrudo, 2019). Esta será una de las herramientas que tendrá el arte para (re)construir esa memoria histórica que tanto le debe importar a Colombia y que a su vez será un elemento clave para que se pueda hablar un futuro diferente, donde realmente la verdad, la justicia y la reparación sanen esas heridas tan grandes y totalmente irrecuperables.

De igual modo en el caso argentino, con el film *La Historia Oficial* del director Luis Puenzo, se realiza un ejercicio de memoria sobre la memoria. Es decir, cómo se mencionó en el anterior capítulo, se abordan los hechos que ocurrieron en aquella época para luego analizar la historia oficial que fue impuesta por la dictadura militar para que la verdadera historia que vivió el pueblo argentino no saliera a la luz pública. Dentro de este relato se observa como una sociedad trata de ocultar las verdades a partir de comportamientos que estaban dirigidos a evadir el accionar militar. Es en este punto donde el director Luis Puenzo a partir de su narrativa, muestra por medio del film, que estos hechos no se pueden seguir contando desde un solo punto de vista, que detrás de esa cortina de humo existe una historia no oficial, la cual, es la vida de las personas que nunca estuvieron de acuerdo con la dictadura o simplemente fueron esas víctimas que nunca tuvieron voz, hasta el instante mismo que comenzaron a crecer todos los movimientos sociales para buscar a sus familiares desaparecidos. Será en este caso las abuelas de la plaza de mayo quienes se encargarán de buscar la verdad y florecerán esa motivación para algunos a salir a luchar por un país libre.

Es así como el cine juega un papel muy importante dentro de esta historia ya que, a partir de la memoria colectiva, la cual "se piensa a veces como un rastro del pasado en el presente, es decir, como efecto o peso del pasado, o a veces como una evocación, interpretación y selección exigida por el presente, es decir como efecto del presente y elección del pasado" (Lavabre, Citado por Vynies, 2018, pág. 279), apuntará a realizar una reflexión de la misma memoria y será por medio de la protagonista "Alicia", quien muestre esa faceta de las personas que tuvieron vendados los ojos durante esta época y después de salir esas verdades, comenzaran a realizar esas reflexiones y a quitarse la venda de que vivían en un país libre y sin ningún problema.

Esta es la gran importancia que tiene el cine al momento de relatar un hecho, ya que dejara abierto los elementos claves para comenzar a crear una reflexión en torno a lo que puede constituir la memoria histórica, vista esta, como la manera en la que se puede denunciar los diferentes hechos que no han dejado que la historia de un país salga adelante. Es en este mismo punto donde se debe seguir luchando por la búsqueda de esa memoria histórica, que debe importarle a cada uno de los individuos pertenecientes a una sociedad y se realice una visibilización de los diversos factores que complementan a la misma.

Dentro de ellos se puede destacar la denominada historia no oficial, que son los relatos de aquellas personas que han estado marginadas y se han puesto en la tarea de construir esa memoria sin importar las amenazas que pueden recibir o a su vez sin recibir nada a cambio. De igual modo se cuenta con factores políticos y sociales, que complementan la historia no oficial, permitiendo que las verdades salgan a la luz pública. Estas verdades generaran divisiones dentro de la misma sociedad y es uno de los grandes retos que tiene la memoria histórica, pero es el elemento clave para que se construya un mejor país, donde las victimas tengan los espacios necesarios para realizar su duelo frente a los hechos que desafortunadamente tuvieron que vivir y dentro de esa gran tristeza y dolor se empieza a ejecutar un proceso de perdón y reconciliación, vistos estos, como los elementos más claves que deben existir después de hacer un ejercicio de memoria.

También es importante mencionar que el uso de la memoria histórica, es visto como un elemento importante el cual "comprende cómo el pasado traumático ha suscitado fenómenos de politización, judicialización y una codificación legal de la memoria" (Tébar, Citado por Vynies, 2018, pág. 291), es en este punto donde los Estados entran a un jugar un papel sumamente importante ya que por medio de ellos se crean las instituciones que acompañaran y reforzaran el tema de la memoria, y no vean este proceso como algo pasajero, al contrario, pongan todo el potencial institucional para que los centros de memoria histórica puedan crecer y seguir enriqueciendo el conocimiento en torno a lo que paso en el pasado. Es por eso que el cine en América Latina se debe seguir impulsando para que los directores que vienen en camino o, los que ya están trabajando este tema, tengan lo suficientes recursos para evidenciar esos hechos que pudieron marcar el pasado y no tengan repercusiones en sus vidas personales, como ha sido la estigmatización, uno de los elementos más comunes que ha tenido Colombia y algunos países del Cono sur.

La flexión que se deja con este escrito se centra en torno, al gran papel que debe tener la memoria y sus protagonistas, que han sido las víctimas y aquellos individuos que ven en su lucha social, la manera de poder dejarle un futuro diferente a esas próximas generaciones que vienen en camino y así mismo seguir construyendo una paz con memoria, lo cual no es una tarea fácil por los momentos políticos e históricos que están pasando algunos países de América Latina, donde los gobiernos han centrado su políticas

en torno a la economía, la inversión extranjera y a esas tendencias ideológicas de no prestarle una ayuda al pueblo que son los que realmente llevan a cuentas toda la historia de un país. Sin embargo, se han dado algunos procesos de justicia transicional, los cuales han generado que la sociedad misma se dé cuenta de los errores que se cometieron en el pasado y los cuales no se pueden volver a repetir. Finalmente, Colombia y Argentina como países productores de estos dos filmes cinematográficos, son los elementos a destacar, ya que por el lado de Colombia "*Cóndores no entierran todos los días*", sigue siendo una joya del cine colombiano, donde sigue generando esas flexiones en torno a lo que ocurrió en los años cincuenta en el país, desglosando diferentes elementos para poder entender las realidades que se viven en la actualidad es aspectos políticas y sociales. En el caso argentino "*La historia oficial*", nos demuestra que hacer memoria divide a una sociedad, pero a su vez sirve como ejercicio para buscar esa verdad sobre algunos hechos que pudieron marcar a la sociedad argentina, es el caso las abuelas de la plaza mayo, como uno de los elementos más visibles que ha luchado en los últimos años por la búsqueda de la verdad, la justicia y la reparación después de los años de dictadura a los cuales estuvieron sometidos.

## . Conclusiones

Del estudio realizado hasta aquí se pueden colegir varias conclusiones de interés en lo que ha sido el objeto seguido, a saber, la relación entre el cine y los procesos implícitos en la reconstrucción de la memoria histórica. Estas conclusiones servirían más de punto de partida para nuevos interrogantes y desarrollos investigativos, que de mero cierre a un proceso de indagación.

La primera de ellas se centra en el potencial del cine dentro de los procesos de recuperación de la memoria histórica. Como se advirtió en los dos casos estudiados, el cine permite explorar y tratar la memoria desde una perspectiva que trasciende un enfoque objetivante, como el que se da, por ejemplo, en determinados recursos –archivos de la memoria, bases de datos e incluso los testimonios y los relatos recogidos por medio del cine documental--. Su perspectiva es desde los actores, desde la intersubjetividad que se pone en juego en un escenario de múltiples voces, miradas, intereses y perspectivas. El cine (o la narrativa cinematográfica) rescata no sólo los hechos en su objetividad para que luego sean juzgados por el espectador, sino en lo que aquellos tienen de conflictivo, pues los hechos nunca son solo hechos, sino interpretaciones, miradas e intereses en conflicto.

En este sentido el cine juega un papel importante para observar los diferentes procesos de justicia transicional, los cuales están enmarcados en la búsqueda de la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición de los hechos. Así mismo, este espacio que abre el cine proyecta un nuevo escenario poco estudiado, como es el de la colisión entre pasado y el presente, la interrogación del presente a través del pasado, haciendo una diferencia notable con las otras formas de hacer memoria (museos, centros de documentación, comisiones de la verdad, relatos). Permite así un acercamiento polémico entre el público y la obra, lo cual traerá como consecuencia un cambio en las subjetividades del receptor, haciendo que la relación establecida a través de tal encuentro contribuya a un ejercicio de hacer memoria histórica frente a los acontecimientos contados, planteando un nuevo imaginario de sociedad o país.

En un segundo lugar el cine, visto como una herramienta fundamental para hacer memoria de una manera directa, cuenta con la ayuda de la memoria colectiva, la memoria social y una memoria pública. Haciendo de este, una gran pieza de las artes, el cual está enfocado

en observar los aspectos políticos y sociales que han ocurrido en una sociedad, con el fin, de poder entender el pasado traumático, que desafortunadamente ha repercutido en una politización del pasado, generando discrepancias dentro de la misma sociedad.

De esta manera los dos filmes "*Cóndores no entierran todos los días* y *La historia oficial*", contribuyen a la (re)construcción de la memoria histórica. En el caso colombiano, "*Cóndores...*" sirve como un ejercicio para entender la magnitud de los hechos que han acompañado la historia de Colombia, y el desencadenamiento de dinámicas sangrientas como lo fue el auge del paramilitarismo en el país, partiendo de la conformación de "los pájaros" en los años cincuenta, como grupos de hombres que con respaldo del Estado, cometieron y desataron una gran mancha de sangre en el país que en la actualidad no hemos podido recuperarnos y así mismo ha dejado millones de víctimas con una herida que todavía está abierta.

Sin embargo, en Colombia en los últimos años se dio la firma del acuerdo con una de las guerrillas más antiguas del país, para darle fin a una parte del conflicto armado, en lo cual es importante recalcar, que la paz no es solo silenciar los fusiles, por el contrario, es un compromiso de todos los colombianos en seguir trabajando por una paz con memoria, que ayude a sanar las heridas de las 8,7 de millones de víctimas que dejó la guerra y contribuir a los nuevos imaginarios de país que se quieren dejar las próximas generaciones que vienen en camino.

Así mismo el caso argentino es una manera de entender las historias que nacen a partir de un acontecimiento, evidenciando una historia oficial, impuesta por una dictadura, donde se revela una *historia no oficial*, siendo ésta la historia contada desde la voz de los vencidos, de las víctimas, los cuales no han tenido una visibilización, y se encuentran en una constante lucha para que esa historia no se vuelva a repetir con las mismas dinámicas de dolor y sufrimiento que puede dejar un hecho donde se desaparezca y se violen legítimamente los derechos humanos. Finalmente, el cine juega como un papel clave para la (re)construcción de la memoria histórica, permitiendo así una reivindicación de la verdad en el presente, lo cual ayuda a que exista una identificación de los sujetos que en el pasado generaron algún tipo de violencia dejando huellas que serán difíciles de sanar.

## Bibliografía

- Benjamín, W. (1994). Tesis de la Filosofía de la Historia, en Walter Benjamín, *Discursos Interrumpidos*, Barcelona: Editorial Planeta-Agostini, pp. 175-191.
- Funkenstein, A. (1989). Collective Memory and Historical Consciousness, *History and Memory*, 1(1), pp. 5-26.
- García, R. R.-J. (2018). Cine de memoria: del cine militante a sere millones. *De raiz Diversa Vol.5, num 9*.
- Giraldo, J. (23 de Noviembre de 2004a). *Memoria Historica y Construccion de futuro*. Obtenido de Desde los margenes: [https://www.javiergiraldo.org/IMG/pdf/Memoria\\_Historica\\_y\\_Construccion\\_de\\_Futuro.pdf](https://www.javiergiraldo.org/IMG/pdf/Memoria_Historica_y_Construccion_de_Futuro.pdf)
- Giraldo, J. (2006b). *Busqueda de la verdad y la Justicia*. CINEP.
- Halbwachs, M. (1994). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- Herrera, M. C. (enero de 2018). Las Comisiones de la verdad en Chile y Argentina y sus enseñanzas para Colombia. *Palabras al margen* .
- Hite, K. (2011), Historical Memory, en: Badie, B., Berg-Schlosser, D., y Morlino, L., *International Encyclopedia of Political Science*. Thousand Oaks, CA: Sage Publication, pp. 1078-1081
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno de argentina editores s.a.
- Minow, M. (2011). Memoria y odio: ¿Se pueden encontrar lecciones por el mundo? En: Minow, M., Crocker, D. A., y Mani, R., *Justicia Transicional*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores, pp. 79-108.
- Margalit, A. (2004). *The Ethics of Memory*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Nikulin, D. (2017). Maurice Halbwachs, en: Bernecker, S., y Michaelian, K. (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, Routledge, pp. 528-536.

- Rodriguez, G. P. (2013). Chulavitas, Pájaros y contrachusmeros. La violencia para- policial como dispositivo antipopular en la Colombia de los 50. *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia 2 al 5 de octubre 2013. Organiza: Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y letras. Universidad Nacional de Cuyo.* (pág. 11). Mendoza- Argentina: academica.
- Rabotnikof, N. (2007). Memoria y política a 30 años del golpe, en Lida, C.; Crespo, H.; Yankelevich, P. (comp.): *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de estado.* México. El Colegio de México.
- Serrudo, G. N. (15 de Mayo de 2019). El cine como construcción de memoria histórica. (B. D. Sergio Mateo, Entrevistador).
- Taussig, M. (1995). *Un Gigante en Convulsiones: el mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente.* Barcelona, Gedisa Editorial.
- Vinyes, c. p. (2018). *Diccionario de la memoria colectiva.* Gedisa.
- Vargas, J. M. (1997). Claves de la memoria. España: Madrid. Trotta.
- Zaretsky, E. (2009). Collective Memory: A Response to Etkind, *Constellations*, 16 (1), págs. 201-204.
- Zapatero, B. R. (2010). *Los saberes y el cine.* Valencia : Tirant Lo Blanch.

