

2019

Narrativas de duelo y trauma: perspectivas de memoria del conflicto armado en Colombia

Diana Constanza Mejía Sabogal
Universidad de La Salle, Bogotá

Follow this and additional works at: https://ciencia.lasalle.edu.co/maest_filosofia



Part of the [Ethics and Political Philosophy Commons](#)

Citación recomendada

Mejía Sabogal, D. C. (2019). Narrativas de duelo y trauma: perspectivas de memoria del conflicto armado en Colombia. Retrieved from https://ciencia.lasalle.edu.co/maest_filosofia/34

This Tesis de maestría is brought to you for free and open access by the Facultad de Filosofía y Humanidades at Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Maestría en Filosofía by an authorized administrator of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

**Narrativas de duelo y trauma:
perspectivas de memoria del conflicto armado en Colombia**

Diana Mejía Sabogal

Director de trabajo de grado: Sebastián Alejandro Montero

**Universidad de la Salle
Facultad de Filosofía y Humanidades
Maestría en Filosofía
Bogotá D.C.
2019**

Tabla de contenido

Introducción.....	3
Construyendo memoria: duelo y trauma en las narrativas	6
Momento 1. El acontecer del duelo y el trauma en las narrativas estéticas	12
1.1 Narrativa del trauma profundo.....	13
1.2 El silencio como resguardo del dolor	16
1.3 En memoria del ausente	21
1.4 La errancia del amor, el duelo y el trauma.....	25
1.5 Trauma del testigo real	29
Momento 2. El encuentro: silencio y lugares de memoria	34
Conclusiones: Prospectivas de un conflicto contingente.....	38
Bibliografía.....	42

Introducción

Es bien conocido el inmenso y prolongado impacto que ha generado el conflicto armado en la sociedad colombiana. Se considera *conflicto* por su amplia tipología y complejidad, derivadas de la participación de diversos grupos, pertenecientes a una misma nación y cuyos marcos de referencia tienen intereses contrapuestos. En este contexto, el cuadro de violencia resultante obedece al nivel de organización de los actores que conforman los grupos armados y por la “(...) manifestación de problemas de fondo en la configuración de nuestro orden político y social” (Grupo de Memoria Histórica, Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2013, p. 13). La prolongada duración del conflicto ha suscitado una violencia invasiva y multidimensional que ha dejado daños físicos y psicológicos irreparables a quienes han sido tocados por ella.

A este respecto, es importante comprender cómo las víctimas del conflicto transitan procesos de duelo y trauma ante la experiencia de eventos violentos. Resulta importante porque la violencia tiende a naturalizarse, lo que impide dar cuenta de la trascendencia de sus efectos, como si se aprendiera socialmente a enfrentarse de esa forma y no de otra. Al poner en perspectiva el duelo y el trauma en el conflicto armado, en cuanto a sus “(...) alcances, impactos y sus mecanismos de reproducción” (Grupo de Memoria Histórica..., 2013, p. 14), se entiende su operación no solo en lo individual sino en lo colectivo. De lo anterior se deduce que la comprensión del conflicto a partir de dichos procesos permite concebir la memoria como una forma de reconstrucción de los hechos, donde su ejercicio desde narrativas como el cine, la literatura y el documental se convierten en una vía no solo de reconstrucción sino también de exposición con agudeza. Es por ello que, en este texto,

tomaremos dichas narrativas estéticas como eje conductor para el análisis del duelo y el trauma y su repercusión en la memoria colectiva.

Teniendo en cuenta lo anterior, haremos alusión a las obras narrativas *La sargento Matacho*, de William González (2007), *La sirga*, de William Vega (2012), *Dos mujeres y una vaca*, de Efraín Bahamón (2015), *Ciro y yo*, de Miguel Salazar (2018), y *La multitud errante*, de Laura Restrepo (2001). Esta selección nos permitirá a partir del análisis de las vivencias de los personajes y bajo los aportes teóricos de Sigmund Freud y Paul Ricoeur, enfocarnos en tres categorías: *duelo*, *trauma* y *memoria colectiva*, a través de las cuales podremos poner en evidencia, primero, la centralidad de los procesos de duelo y trauma en la comprensión de los efectos de la acción humana en contextos de extrema violencia y, segundo, su afectación en la memoria colectiva. Con ello, pretendemos contribuir a la comprensión del conflicto a partir de estas obras, sobre las cuales los trabajos aún son escasos. Algunos de ellos se orientan exclusivamente a los temas del duelo y el trauma en *La multitud errante* y *La sirga*. En su análisis sobre la primera obra, Albornoz afirma que la falta de solución de un conflicto conduce a las víctimas traumatizadas a quedar atrapadas en el desarraigo y las pérdidas (2015, p. 109), lo que complejiza su elaboración de duelo. Por su parte, Rueda y García evidencian en *La sirga* el silencio como representación del despostramiento y como motivo trágico y traumático en las víctimas (2015, p. 13).

Las narrativas seleccionadas para este texto representan una realidad del conflicto donde el duelo y el trauma muestran la fragmentación de los procesos sociales y la incidencia de la violencia. De tal forma, el cine, el documental y la literatura, como relatos marcados por el conflicto armado colombiano, sirven de fuente para enriquecer los procesos de

memoria, sensibilización y toma de conciencia, frente a su comprensión a partir de la puesta en escena de personajes narrativos que dan voz a una sociedad afectada y que “(...) ponen en escena cuerpos que registran y expresan las fuerzas violentas” del conflicto y sus hechos de dolor (Yepes, 2016, p. 85). Las representaciones que permiten narrar lo indecible —el miedo, la angustia, el dolor y la zozobra que despedaza el mundo psíquico y emocional del personaje— generan empatía frente a la experiencia del sujeto (espectador o lector) como testigo simbólico. Retomo el concepto de testigo simbólico para hacer referencia a la relación del sujeto con la exhibición de las obras narrativas, donde se establece un vínculo específico (Barría, 2014, p. 55).

El cine, el documental y la literatura se convierten en expresiones artísticas que dan cuenta de la apropiación que ha tenido el arte en la exposición del conflicto armado en Colombia, como otra forma de construir memoria. Como lo señala Sánchez: “Todos estos hechos violentos (...) hacen necesario que no solo los historiadores, sino el arte mismo, tenga que hacer uso del testimonio de los directamente implicados para recrear, contar y redescubrir los hechos” (2016 p.9) y así poder reconfigurar el pasado. Es así que el arte, en su aporte a la construcción de memoria mediante la ficcionalización de la realidad, facilita de modo contundente la recepción del objeto estético (obras narrativas) por el testigo simbólico quien concreta las identificaciones primarias “tales como admiración, conmoción, emoción, llanto o risa compartidos, y que fundamenta el efecto genuinamente comunicativo de la praxis estética” (Jauss, 1987 p. 63).

Ahora nos interesa extraer de lo dicho sobre la ficcionalización de la realidad en las estéticas narrativas, que es habitual considerar que un libro, una película o incluso un

documental no hacen referencia directamente a una realidad como tal, sino que representa una simulación de esa realidad. Precisamente esta simulación o ficción de los acontecimientos de la realidad, es lo que permite al testigo simbólico interpretar con base en su horizonte de expectativas. Jauss entiende el *horizonte de expectativas* como el grupo de concepciones premeditadas del receptor que va a influir en su interpretación (1987 p. 60-61). Las narrativas seleccionadas en este texto, ficcionan la realidad del conflicto armado en Colombia, con tal sensibilidad en la puesta en escena del duelo y el trauma, que resultan pertinentes para el análisis detallado de las historias de los personajes.

Construyendo memoria: duelo y trauma en las narrativas

Existe más de una forma de relatar el pasado. Se puede entender como el estudio de hechos históricos de manera rigurosamente descriptiva e informativa, que se limita a registrar los acontecimientos más importantes, en alusión a hechos verídicos, personajes y fechas trascendentales, a fin de proporcionar conocimiento racional del pasado. Sin embargo, dicha forma solo muestra una posibilidad de reconstruir la historia. Pero otra manera de entenderlo es mediante el ejercicio de la memoria, donde el recuerdo de los acontecimientos que han sucedido se leen en el presente. Al respecto, Paul Ricoeur plantea que existen dos tipos de memoria que nos permiten reconstruir en el presente el pasado: *la memoria individual o personal y la memoria colectiva*. La memoria individual tiene sus recuerdos propios y toma posesión de sí misma, precisamente a partir del análisis sutil de su propia experiencia:

En un primer lugar la memoria aparece como radicalmente singular: mis recuerdos no son los vuestros. No se puede transferir los recuerdos de uno a la memoria del otro. En cuanto mía la memoria es un modelo de lo propio, de posesión privada, para todas las vivencias del sujeto. En segundo lugar, la memoria parece residir del vínculo original de la conciencia con el pasado. (...) Finalmente, en tercer lugar, a la memoria se vincula el sentido de la orientación en el paso del tiempo; orientación de doble sentido del pasado hacia el futuro (...) y también del futuro hacia el pasado, según el movimiento inverso de tránsito del recuerdo, a través del presente. (2013, p.128 - 129).

Ricoeur retoma a Agustín con el fin de describir estas tres premisas en cuanto al hombre interior que se acuerda de sí mismo, es decir, para explicar que la memoria reside en la interioridad humana y que recordar nos obliga a tener actos de introspección. Ahora, esta memoria personal o individual corresponde al lugar de interioridad como depósito que permite revelar los lugares de memoria, los cuales van a permitir la búsqueda interna de lo que necesitamos traer al momento del recuerdo. En este sentido vamos a encontrar que en la memoria individual la interioridad es lo único que pertenece.

La memoria individual, como se mencionó anteriormente parte de la experiencia personal, no obstante, esta experiencia se basa en las enseñanzas recibidas de los otros en las relaciones establecidas en lo colectivo, de tal forma que la memoria colectiva contiene los recuerdos compartidos, los comunes, experimentados con los otros como lugar de reconocimiento de un *nosotros*:

Del rol del testimonio de los otros en la rememoración del recuerdo se pasa así gradualmente a los de los recuerdos que tenemos en cuanto miembros de un grupo (...) accedemos así a acontecimientos reconstruidos para nosotros por otros distintos de nosotros. (Ricoeur, 2013, p. 159)

Desde esta mirada los recuerdos personales son construcciones que se llevan a cabo desde lo colectivo, derivados por el hecho de que los demás nos recuerdan, que si bien cada uno recuerda solo, nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, porque están permeados por experiencias con el exterior por la clase social, la familia, la cultura, etc. por consiguiente no se puede desconocer que la memoria personal solo puede ser posible en el ámbito de lo colectivo, siendo allí donde obtiene su fuerza logrando mantenerse en el tiempo. Es importante aclarar que, a pesar de que la memoria individual tiene una relación simbiótica con lo colectivo, los sucesos no se recuerdan de la misma manera, de tal forma que cuando se trae el recuerdo se ve afectado por las creencias, intereses, estados emocionales, psicológicos entre otros. Las narrativas seleccionadas vistas como ejercicio de memoria, muestran cómo se ejerce la memoria tanto individual como colectiva a partir de la exposición de los relatos de cada uno de los personajes, y cómo al compartir experiencias o recuerdos asociados al conflicto armado, que dejan hechos traumáticos y dolorosos, se construye memoria colectiva. De este modo, el cine, la literatura y el documental establecen un lugar de interpretación y representación de la realidad en el conflicto armado, que nos permite poner en evidencia cómo la violencia se inserta en sus mecanismos de operación, logrando un efecto en la memoria individual y colectiva que reconfigura el mundo, de tal forma que la

inmersión en la vivencia del conflicto desde cualquier mirada, nos deja la formación de recuerdos sensibles.

Teniendo en cuenta lo anterior en cuanto al duelo y el trauma, se toma como base los conceptos de Sigmund Freud. Ricoeur, trata los conceptos de duelo y melancolía desde Freud, pero es importante señalar que lo hace con la intención de trasladarlos del plano clínico al plano de la memoria colectiva a efectos de ampliar su aplicación en cuanto a su explicación y comprensión (Ricoeur 2013, p. 98). Ricoeur toma las primeras obras de Freud para tratar el recuerdo y el olvido forzado de la memoria individual y colectiva, donde el duelo y la melancolía dan luz a sus premisas. No obstante, retomo a Freud porque considero que su concepción de duelo resulta amplia y adecuada para mi análisis y porque la tensión fuerte de este escrito está en el trauma; concepto preciso que me permite ahondar en las experiencias dolorosas de los personajes y la reflexión profunda de las derivaciones del conflicto armado en Colombia a partir de la representación de las narrativas estéticas.

Para Freud el duelo se entiende como la experiencia normal del sujeto ante la pérdida dolorosa de su objeto amado, o sea, es una reacción inmediata de desequilibrio emocional ante un suceso esperado o no, que se elabora en un tiempo relativamente corto y que va depender del mundo interno del sujeto, de acuerdo a su capacidad de procesar el acontecimiento aversivo:

La existencia de un trabajo intrapsíquico de duelo viene atestiguada (...) por la falta de interés por el mundo exterior que aparece con la pérdida del objeto: toda la energía del sujeto parece acaparada por su dolor y sus recuerdos, hasta que «[...] el yo,

obligado, por así decirlo, a decidir si quiere compartir este destino [del objeto perdido], (...) o romper su lazo con el objeto desaparecido (Laplanche, 1971 p. 436).

Por lo tanto, el duelo conlleva a focalizar la energía vital del yo en el objeto perdido ya sea un familiar, un objeto inerte, deshabitar un lugar, entre otros. Cuando esto deja de suceder, es decir, cuando la energía vital del sujeto vuelve al yo, restablece la percepción del mundo exterior e interior, porque el objeto amado deja de existir para el sujeto. No obstante, este proceso doloroso lleva un tiempo de asimilación. En el duelo está claro cuál es la pérdida y por ende hay conciencia de lo acontecido.

Ahora, en el trauma el acontecimiento aversivo caracterizado por su intensidad hace que el sujeto presente una disminución e incapacidad de reacción adecuada, pierde la sensación de control del contexto donde se pone en crisis el orden y el sentido interno de vida que se diluye en el tiempo. En el psicoanálisis, el concepto de trauma:

Designa, ante todo, un acontecimiento personal de la historia del sujeto, cuya fecha puede establecerse con exactitud, y que resulta subjetivamente importante por los afectos penosos que puede desencadenar. No puede hablarse de acontecimientos traumáticos de un modo absoluto, sin tener en cuenta la «susceptibilidad» (Empfanglichkeit) propia del sujeto (...) lo que confiere al acontecimiento su valor traumático son determinadas circunstancias específicas: condiciones psicológicas en las que se encuentra el sujeto en- el momento del acontecimiento (...) situación efectiva (circunstancias sociales, exigencias de la tarea que se está efectuando) que dificulta o impide una reacción adecuada («retención») y finalmente, sobre todo,

según Freud, el conflicto psíquico que impide al sujeto integrar en su personalidad consciente la experiencia que le ha sobrevenido (defensa) (Lapanche, 1971 p.450)

Es importante señalar que para Freud, en su primera noción de trauma presenta diversas variables de explicación como la represión, el conflicto psíquico y la sexualidad; todo esto desarrollado desde el inconsciente, sin embargo, para este texto solo se va a referenciar la concepción del trauma de guerra¹, ya que permite evidenciar la configuración y significación de los efectos psíquicos de experiencias terribles o de acontecimientos arduos vividos por el sujeto, en este caso los personajes expuestos en las obras como representación de su inferencia. Cabe resaltar que estos efectos psíquicos serán referidos durante el desarrollo del análisis, exponiendo la sintomatología del trauma como: tristeza profunda, irritabilidad, decaimiento, dificultad para dormir, pesadillas, pensamientos recurrentes de lo sucedido y problemas psicosomáticos. Como hemos visto, el duelo y el trauma son procesos diferentes que comparten algunos rasgos. En este análisis, planteamos que los personajes de las obras muestran la reacción durante el duelo y el trauma frente al evento de violencia en el conflicto armado, alterando sus ámbitos psicológicos, emocionales y sociales que genera dificultades para reconfigurar el acontecimiento, donde la propia vida se ve inhibida y renuente al dolor.

Luego de esta introducción general sobre los temas expuestos, el análisis se desarrollará a lo largo de dos momentos: Momento 1. *El acontecer del duelo y el trauma en las narrativas estéticas*. En esta sección se va a realizar el análisis de los acontecimientos

¹ En 1919, en su obra *Más allá del principio del placer*, Freud redirecciona el concepto de trauma con base en las neurosis traumáticas sin referenciar al ámbito sexual: “la etiología sexual de las neurosis y la teoría de la libido no podrían, por lo tanto, aplicarse en casos de experiencias traumáticas” de guerra (De Melo y Carvalho, 2015 p.4).

seleccionados en cada una de las obras, para poner en evidencia el duelo y el trauma vivenciado por los personajes y su afectación en la memoria colectiva. Momento 2. *El encuentro: silencio y lugares de memoria*. En esta parte se va exponer los puntos de encuentro entre las obras desde dos miradas: el silencio que se va referenciar como un síntoma del duelo y el trauma y que revela los modos de apropiación y afrontamiento al dolor; y lugares de memoria, donde los acontecimientos recordados en el conflicto armado van a estar ligados íntimamente a los lugares habitados, los cuales se van a convertir en apoyo de la memoria.

Momento 1. El acontecer del duelo y el trauma en las narrativas estéticas

El presente momento expone el tránsito de los personajes del corpus seleccionado por episodios de duelo y trauma vividos a lo largo del relato. Inicialmente se abordarán las obras cinematográficas: *La sargento Matacho*, *La sirga* y *Dos mujeres y una vaca*, filmes que ponen en evidencia el duelo y trauma extremo, ante situaciones de desaparición, desplazamiento forzado, masacres y asesinatos violentos. Posteriormente la obra literaria *La multitud errante* expone la evidencia de la constante búsqueda dolorosa de los seres amados, el encuentro del amor en contextos de violencia y la posible salida del dolor. Por último, el documental *Ciro y yo* que da el testimonio como forma discursiva del evento traumático a través de la voz de la víctima.

1.1 Narrativa del trauma profundo

La película *La sargento Matacho* nos introduce en el centro del trauma en el conflicto armado. Esta historia se enmarca en el ámbito rural, bajo el cual se expone la vida de una mujer en el marco histórico del año 1948, cuando la violencia bipartidista hostiga el campo colombiano. Rosalba Velasco observa el momento en que las fuerzas oficiales dan muerte a su esposo por ser un campesino de ideología liberal y, ante la presencia de este evento violento, la joven cae en un profundo dolor que la obnubila por más de una década. Sus acciones de venganza dejan una aglomeración de muertos sin discriminación, lo que llama la atención de grupos armados que posteriormente la integran a sus filas. La sargento Matacho se sostiene entre *quitar la vida* de aquellos que asesinaron a su esposo y *dar vida* al parir los hijos de quienes tenían un rol de poder en dichos grupos.

Luego de ser testigo del violento asesinato de su esposo (González, 2015, 00:09:16-00:09:55), Rosalba escapa de la realidad. Abandona a su hija y comienza a deambular por el territorio vengando su pérdida, lo que se expone en los detalles de los planos subjetivos, mientras el contexto de los planos medios muestra la vivencia caótica y violenta del personaje. Sin la necesidad de diálogos extensos, se logra transmitir la emoción en cada una de las situaciones: desde el dolor profundo al vivenciar actos violentos como el asesinato, hasta el placer que genera para otros cometerlos. Para Rosalba, la experiencia violenta del degollamiento de su esposo distorsiona la percepción y el sentido de vida de su mundo interno y externo, situación que nos permite apreciar la inmersión en lo profundo del trauma: la inconsciencia de los actos del personaje muestra la improductividad de su comportamiento y la presencia latente del hecho doloroso en sus procesos de rememoración (Ricoeur, 2013, p.

41). En los estados de trauma, el sujeto se encuentra vulnerable y frágil frente a sus elecciones; por esto, la seducción de la venganza y de hacer justicia por mano propia toma fuerza y potencia su vitalidad en la militancia del odio. *La sargento Matacho* es una obra que permite comprender cómo se reconfiguran los individuos que habitan el conflicto y cómo los eventos violentos implantados en la memoria modifican el sentido de vida y logran reducirlo al odio, a la venganza y a la opresión, lo que desestructura la relación de los sujetos con su marco espacial, psicológico y emocional sobre el cual la colectividad ha construido su concepción de mundo.

Los recuerdos en la memoria colectiva en contextos de conflicto son legitimados desde el resentimiento, el dolor y el desasosiego, que obligan a los sujetos a huir de la escena (desplazamiento forzado) o a enfrentarse en igualdad de violencia como forma de responder a los hechos. El largometraje responde a lo anterior con escenas que sujetan esas experiencias traumáticas compartidas. Cuando Rosalba se reencuentra con su familia, luego del asesinato de su esposo (00:10:20-0:11:09), sus parientes la acogen en su casa y se muestran afectados por lo sucedido. Otra escena registra el desplazamiento forzado de su familia cuando buscan a Rosalba por el asesinato a los militares (00:18:57-00:19:18) y hay otras donde ella acude a su familia para parir a sus hijos, en medio del dolor físico y la ansiedad por la amenaza de la situación violenta, sumado al rechazo de la figura materna por parte de su hija mayor. El asesinato del comandante Richard por Antonio, hermano de Rosalba, deja en ella evidencia de su estado traumático y su revictimización (01:15:43-01:16:20) por la presencia reiterada de eventos violentos con los hombres con quienes sostiene un vínculo. Finalmente, la escena de cierre, en la que la sargento Matacho se enfrenta rindiéndose al trauma y entregando su

vida (01:28:03-01:30:49), representa una de las salidas al conflicto armado: la muerte, aunque también la locura, como sucede con su hija, quien queda totalmente perturbada al presenciar el asesinato de su madre embarazada. Ambas salidas aluden además a los efectos cíclicos de un conflicto presente.

Ahora bien, cuando se remite a la memoria colectiva como proceso social de reconstrucción del pasado, no se pueden olvidar las memorias asociadas a la vivencia del conflicto desde el género, es decir, a la vivencia de hechos violentos desde la mirada del ser mujer u hombre. En este punto, proponemos la idea de la huella mnémica femenina en el conflicto armado, para explicar la forma bajo la cual se inscriben los acontecimientos en la memoria de la mujer en las obras y comprender cómo es expuesta a los comportamientos de abuso y a la repetición del ejercicio de la violencia física y psicológica que alimentan los contextos violentos, además de entender cómo el ejercicio de la memoria nos permite significar su lugar. En efecto, el trauma lleva a Rosalba a perder todo tipo de estructura frente a los estereotipos de ser mujer: ella no cumple con el lugar común de víctima pasiva, refugiada en la tristeza y el dolor de la resignación o la parálisis que suelen ocasionar estos eventos violentos. Por el contrario, rompe con toda conducta socialmente aceptada y con el imaginario que confiere a la mujer un lugar de sumisión, dulzura, delicadeza. Es importante señalar que el registro de los acontecimientos en la historia de Rosalba lo encontramos en el silencio, en sus actos violentos con los otros y con ella y en el uso perverso de su cuerpo con los comandantes liberales por lealtad a su esposo.

El cuerpo de Rosalba es el soporte físico de su trauma que, sometido al hambre, la ansiedad y los estados de gestación continuos, pone en evidencia su estética de mártir. Los

estados de gestación y sus partos, como huella mnémica femenina, pueden interpretarse como la reproducción de una memoria afectada por la violencia, que convierte a los niños en hijos de la guerra. Es importante señalar que, más allá de la categoría de género, el transcurso de la historia de Rosalba posibilita la comprensión de las consecuencias del conflicto armado, cuya memoria colectiva, como eje principal de la construcción de sentido y orden de vida, se ve alterada. Los que logran sobrevivir a estas experiencias extremas serán los encargados de mantener activos los recuerdos, de enfatizar la envergadura que tiene el tiempo, la utopía, la esperanza y el derecho a la vida.

1.2 El silencio como resguardo del dolor

En el marco de las consideraciones anteriores acerca del duelo y el trauma en el personaje de Rosalba, constatamos la dificultad de su asimilación de experiencias violentas que trae el conflicto armado y cómo la muerte se convierte en una salida al dolor. *La sargento Matacho* viene a representar los contextos de extrema violencia donde no hay posibilidad de afrontarla de otra manera que la condena a el trauma. En la obra cinematográfica *La sirga*, se expone una circunstancia cercana a la de Rosalba, en cuanto al silencio como forma de resguardo en el dolor. Sin embargo, este silencio se mantiene en la calma como símbolo del terror en los territorios de conflicto armado, cuyos personajes asumen esta dinámica como forma de preservar sus vidas, lo que abre la posibilidad de elaborar el trauma.

Esta obra narra la historia de Alicia, una joven mujer que pierde todo en su vida. Un grupo insurgente toma Siberia, el pueblo que ella habitaba con su familia, y en un acto

violento queman todo cuanto había en él. Ella logra huir y emprende camino hacia su única esperanza de ayuda. Desorientada, afligida y desplazada por la violencia, llega a La Sirga, un hotel que pertenece a su tío paterno Óscar, quien se muestra renuente a su estadía:

- ¿Qué quiere? Vaquero me dijo que me andaba buscando.

- Don Óscar. Soy Alicia su sobrina (...)

- Hace mucho rato que no sé nada de mi hermano. Cuénteme ¿qué paso?

- Quemaron Siberia (...) estaban dentro de la casa, le metieron candela a todo.

- ¿Quiénes fueron? – No sé ¿De qué color era el brazalete? – No sé - ¡Que se los trague el monte! Esto acá está muy jodido, el carbón bajo de precio, y Fredy se fue y me dejó (...).

- ¿Me puedo quedar? ... unos días.

- Ya le dije que esto aquí está muy jodido. (Vega, 2012 0:07:30 – 0:09:43)

No obstante, aunque le advierte la situación compleja por la que está pasando su pueblo, acepta que se quede. Alicia entra en la cotidianidad del lugar e interviene en las actividades de reconstrucción del hotel sin dejar de sentir incertidumbre por su situación. Al pasar los días entre el silencio, el amor y el miedo, va construyendo vínculos que la contienen. Sin embargo, la violencia sigue estando al acecho, rodeando el mágico y hermoso espacio donde ahora se hospeda.² Los habitantes no dejan de advertir que la situación va empeorar.

² Con “lo mágico”, se hace referencia al sistema de creencias de la comunidad: el duende, el alacrán, el morro, que aparecen en la narración.

El empalamiento, método antiguo de tortura, es la escena con la que inicia la historia. Utilizando un plano general, se ubica al espectador en un entorno lúgubre, violento y amenazante en el que se desarrollan los acontecimientos. Estas puestas en escena ubican a los cuerpos como referentes que “(...) registran y expresan las fuerzas violentas de la guerra, no para representar esta última sino para mediarla afectivamente” (Yepes, 2016, p. 85). Esta imagen será la encargada de transmitir la fuerza, el dominio y el poder del conflicto y permitir que la violencia salga del cuadro y la historia transcurra suspendida en sublimes paisajes, con interacciones de amor y compasión entre los personajes. La llegada de Alicia sobresalta a su tío, quien no la reconoce y la aborda de manera fría. Con fortaleza, ella debe explicarle quién es y de dónde viene, con un evidente dolor y tristeza por los hechos violentos a los cuales fue sometida. Este diálogo proporciona una primera lectura de dichos personajes. Alicia se muestra conmovida, pero sin perder el control. Óscar se muestra frío, apático y preocupado por lo que está sucediendo en la zona. Particularmente, en esta película, cuyo lenguaje verbal es escaso pero imprescindible, los sucesos se convierten en protagonistas de la historia, porque articulan lo verbal y lo simbólico que transcurre mediando el conflicto a partir de la exposición de los cuerpos (Yepes, 2016 p. 85). La cotidianeidad se convierte en el amparo de Alicia: con las tareas pendientes, ella logra contribuir a la reconstrucción del hotel y lo convierte en su refugio. Mientras se va narrando con imágenes la realidad expuesta, las geografías culturales³ permiten dar una lectura del contexto que habitan estos personajes, al mostrar los lugares de confluencia y de expresión profunda de la cultura en actos cotidianos como cocinar, pescar, comer y sembrar. La película logra una apariencia de naturalidad a

³ Hace referencia a los procesos de los grupos humanos y su aplicación de ideas geográficas a los problemas culturales (Claval, 1999, p. 362).

partir de los pequeños gestos cotidianos expuestos, el lenguaje, las diferentes tonalidades de voz, el vestuario, la ambientación, la música, que van concediendo espacio a una narrativa detallada y fina que posibilita entender la forma de vida.

Los matices emergen paulatinamente en el transcurso de la historia. Las relaciones se van concibiendo hasta tal punto que es factible afirmar que, en algún momento, todo fluye bajo una expresividad emocional fría, cargada de tristeza e incertidumbre. En estas formas de interacción, se revela la posición de la mujer en la ruralidad, cuya huella mnémica femenina de cosificación se hace latente. Las escenas donde Óscar y su hijo son testigos escondidos del cuerpo erotizado de Alicia, mirándola por entre las hendidias de la madera (Vega, 2012, 00:15:02-00:15:30), nos convierte en espectadores de segundo grado deleitados por ser espías de la vida de alguien más. La estética de esta escena, que refleja la lejanía del personaje, le concede al espectador la duda y la expectativa de que algo más va a ocurrir. Sin embargo, esa relación incestuosa que se insinúa nunca llega e incita al observador a sacar de lo más profundo sus prejuicios. Entre Flora y Alicia se hace incuestionable el estilo y las formas en las que se encuentran inmersas las mujeres, tanto en el conflicto como en la ruralidad. Ambientes de machismo que van desde escenas de observación (voyeuristas) y el sometimiento en las relaciones (la de Flora con su esposo) hasta el morbo a partir del lenguaje expresado en el deseo de querer poseerlas (Alicia y la visita de los músicos):

- Ahora no se vayan a ir en esas lanchas todos borrachos, peligra la vida para todos. Aquí hay cuartos para todos, yo les garantizo la dormida. Yo no tengo en este momento huéspedes.
- ¡Ya sé dónde voy a dormir ... Llame a su sobrina ya! Dígale que venga.

- Ella déjela que está por allá descansando.
- Bien mi amigo Franco, yo la conozco a Alicia, es muy hermosa. ¡Claro! Se sacó la lotería hermano. Preséntela. (0:38:00 – 0:38:42)

En este contexto, el personaje de Alicia alude a las mujeres destinadas a la revictimización. Por un lado, la pérdida violenta de su familia la obliga a salir del territorio y desplazarse hacia otros lugares, solo en búsqueda de resguardar su vida; por el otro, se encuentra sometida al miedo y la perplejidad por la condición de habitar un cuerpo de mujer que, en cualquier momento, puede ser violentado. Se considera que el silencio es un recurso utilizado en la película entre diálogos cortos, murmullos, miradas evasivas y emociones poco expuestas, para mostrar la realidad de los personajes. En *La sirga* confluye la espera, no solo de la violencia que ronda, sino la soledad, el desasosiego y la esperanza del bienestar y la estabilidad.

En el transcurso de la historia, se hace evidente que los acontecimientos violentos cambian las vidas de los sujetos, perturban sus marcos de referencia y otros esquemas básicos que cumplen la función de entender y actuar. En el caso de Alicia, la cotidianeidad es el cimiento del instinto de supervivencia, pero, aun así, tanto en el silencio como en la enfermedad de su cuerpo, permanece de manifiesto su profundo trauma. Ejemplo de ello son las escenas de sonambulismo donde, en su estado de inconsciencia, sale del hotel a cumplir con el ritual de llevar una vela y apagarla en el barro (Vega, 2012, 00:46:29-00:47:50), suceso que nos refleja claramente su dolor latente.

Sin la llegada de los turistas y la amenaza de muerte de Fredy sobre Alicia, ella se ve obligada a desplazarse nuevamente. Si bien la película termina con esta escena, es importante

señalar el valor metafórico del mozo (morro), símbolo en momentos claves de la narrativa. Esta imagen repetitiva siempre asiste las escenas de violencia o los discursos de amenaza de su llegada. La presencia del mozo habitando la gran laguna, como fenómeno natural que viaja contra la corriente, simboliza la lucha del colectivo que representa Alicia, como desplazada de la violencia, al estar obligada a moverse de lugar en contra de su voluntad. Tanto el inicio como el final se dan de igual forma: la aparición de los cuerpos empalados en medio de la vida de los paisajes, como si se intentara “espantar”, no a los patos o a las águilas trucheras (Vega, 2012, 00:45:31-00:45:50), sino a otra especie más compleja: el ser humano. Esta obra cinematográfica se transforma cognitivamente en una sirga, que recoge y estira redes al pensamiento del que la contempla y se convierte en un universo melancólico que conduce lo simbólico, lo metafórico, lo incorpóreo de la violencia; a través del silencio, la sencillez y lo natural, nos convierte en testigos de una realidad que nos habita.

1.3 En memoria del ausente

En *La sargento Matacho* y *La sirga*, el territorio habitado por los personajes, tiene una connotación importante en la historia del conflicto colombiano. Como lo señala Wood, el cine colombiano es un “depósito histórico de la memoria” (2010, p. 90), cuyos lugares ubicados en la ruralidad ofrecen al espectador la posibilidad de contextualizar el desarrollo de las historias. Estas narrativas aportan a la construcción de la memoria colectiva en cuanto a los lugares transitados por los personajes, su desplazamiento y su carga de acontecimientos violentos como masacres y búsquedas de familiares desaparecidos. Tal es el caso de la película *Dos mujeres y una vaca*, cuya historia gira en torno a la búsqueda de un personaje

desaparecido. El recorrido de los personajes por diferentes territorios hace que la ubicación de sus cuerpos en un espacio se convierta en un *lugar de memoria*, porque se trata de escenarios de eventos violentos o su estancia es obligada por el desplazamiento.

En la obra *Dos mujeres y una vaca* se relata la historia de dos mujeres campesinas que viven en una vereda lejana. Ellas comparten su vida a la espera de la llegada de Pastor, hijo de Rosana y compañero de Hermelinda, quien está en estado de embarazo. Sus rutinas cambian cuando reciben una carta de Pastor seis meses después de haber desaparecido y, dado que son iletradas, Hermelinda convence a Rosana de ir al caserío más cercano para buscar a alguien que les ayude a leerla. El viaje que emprenden estas dos campesinas y Corina (la vaca) las lleva a un caserío donde son testigos de la masacre de sus habitantes, en cuya atmósfera de muerte Hermelinda da a luz. Atrapadas en este escenario, son retenidas por uno de los responsables de la masacre. La historia es narrada a través de grandes planos y panorámicas; entre ríos, montañas, vegetación y animales, se desarrolla un guion que permite entender las vivencias del conflicto y su incidencia en la transformación y configuración de estos espacios rurales. La obra facilita la comprensión del surgimiento de una nueva relación entre el sujeto y el espacio, es decir, cómo se resignifica el habitar un territorio a partir de hechos violentos. El tránsito que las dos mujeres realizan por estos lugares, con el objetivo de descifrar la carta, permite entender la situación política, social y emocional con la que deben lidiar las víctimas en el conflicto.

Frente a la ausencia de Pastor, la llegada de la carta da un tiempo de contención en la esperanza de estas dos mujeres que lo esperan y revela la nostalgia y la tristeza por la ausencia de su ser querido. Para Freud, el duelo presenta limitaciones, no es un proceso ágil en el ser

humano en general (2003, p. 6), menos aún en la desaparición, pues hay una suspensión en el tiempo que produce que la energía vital del sujeto quede a la espera. Ante la ausencia del cuerpo, sus allegados no logran procesar el dolor y terminan girando lentamente en la agonía de la esperanza. La historia de estas dos mujeres va dirigiendo al espectador a la comprensión de estas personas que experimentan el trauma por la ausencia y cómo sus creencias y ritos se convierten en herramientas de la cultura que les ayuda a enfrentar la situación.

Durante su camino, se van encontrando con varios indicios del porqué de la desaparición de Pastor, que evidencian además los dilemas humanos que afligen y complejizan los contextos de conflicto armado. En la escena donde Hermelinda invita a Rosana a jugar en el río pidiendo al agua que les muestre lo que ellas desean, Rosana se encuentra con sus propias culpas sin resolver:

- Cuando niña jugaba con mis hermanas a buscar el amor dentro del agua.
- ¿Cómo así?
- Pues nos metíamos abríamos los ojos para encontrar el amor de la vida. Y si veíamos la cara de un muchacho, era que íbamos a conseguir marido (risas).
- Yo estoy muy vieja para eso
- A lo mejor. Pero una nunca sabe. Acaso no ha visto como la mira Ramón (risas) voy a buscar a mi Pastor (se sumerge en el agua) ¡Vi a Pastor me estaba sonriendo!, ¡ahora usted!
- (se sumerge Rosana y ve a el tío de Hermelinda) ¡Usted y sus boberías!
- ¡paso algo? (Bahamón, 2015, 00:29:20-00:30:25).

Rosana mantuvo en silencio sus actos de violencia con el tío de Hermelinda, situación que, en algunas escenas, tensiona el vínculo entre ellas; no obstante, es evidente la cercanía y los actos amorosos que se manifiestan. Es posible que al estar a la espera del parto de Hermelinda se haya generado cercanía y empatía, porque “(...) a través de la empatía, habitamos temporalmente una zona de indiscernibilidad entre nosotros y los otros, en la cual las intenciones y los intereses personales receden” (Yepes, 2016, p. 90).

La llegada al caserío y el hecho de ser testigos de la masacre de sus habitantes produjeron un estado de crisis en Hermelinda que adelantó su parto “¡Respire respire Dios santo, dame fuerza y ayúdame con tu bien! (gritos) - ¡me voy a morir! ¡Respire respire! (0:47:20- 0:48:10). Este episodio de crisis suspendió la esperanza y la alegría y les provocó un estado de angustia como reacción inmediata al experimentar un acontecimiento extremo de violencia: cuando encuentran a Ramón como moribunda víctima del ataque o se topan con Joaquín, un paramilitar que huía del ejército y que fue el responsable de la masacre; él se convierte en la vía para descifrar la carta, pero su presencia se torna una amenaza constante. Joaquín trae a la narración verdades ocultas que salen reveladas en insinuaciones, situación que obliga a Rosana a enfrentar sus actos del pasado. En palabras de Ricoeur, la conciencia se hace responsable cuando “(...) quien puede dar cuenta de sí a sí de sus actos es ‘responsable’ de ellos. Puede ‘imputárselos a sí mismo’” (2013, p. 140). En ese sentido, ella se hace responsable de sus actos cuando logra sacar del silencio los eventos sucedidos con el tío de Hermelinda. Tales circunstancias hacen referencia a los dilemas humanos y permiten comprender cómo la violencia trasciende el conflicto.

Otro suceso de crisis se muestra cuando Manuel, el niño a quien le asesinaron su madre en la masacre, sufre un fuerte impacto psíquico y se refugia en el silencio. El hecho de no poder emitir palabra al relacionarse con el mundo externo, se puede dilucidar como un signo de trauma. La escena de su comportamiento agresivo deja entrever su mundo emocional gobernado por la ira y la frustración por su pérdida. Es importante señalar que el vínculo con la madre es la primera relación íntima emocional y de seguridad del ser humano de la cual dependerán sus relaciones posteriores (Freud, 2015, p. 194). El duelo y el trauma por la desaparición y las condiciones de vulnerabilidad en ámbitos violentos nos permiten contemplar uno de los procesos más complejos de atravesar. Esta obra nos abre la perspectiva respecto a las situaciones que se viven en la ruralidad más allá del conflicto armado, situaciones de extrema necesidad económica, política y educativa, a pesar de las cuales no se pierde la esperanza de poder traslapar el dolor.

1.4 La errancia del amor, el duelo y el trauma

A lo largo de los planteamientos hechos hasta el momento, hemos dado cuenta de que las narrativas de estas obras cinematográficas “(...) promueven un compromiso afectivo con la historia del conflicto frente a su legado de violencia y sufrimiento, su injusticia y su producción de cuerpos rotos y mentes fracturadas” (Yepes, 2016, p. 102). En el desarrollo de los filmes, podemos constatar cómo el dolor y el miedo en contextos de conflicto se van apoderando de la energía vital de los sujetos y cómo tiene un efecto aversivo multidimensional que incide en la construcción de recuerdos afectados de manera violenta, que hacen parte de la memoria colectiva. El cine como narrativa no ha sido ajeno al proceso

de transformación del acontecimiento en memoria y ha convertido lo visual en una de las formas más empáticas y de estímulo emocional y psicológico (Arboleda, 2016, p. 3).

No obstante, la literatura, como narrativa que usa el lenguaje escrito como estética y que incita a la imaginación subjetiva del lector, nos ofrece otra posible manera de relatar historias. En este apartado, expondremos *La multitud errante*, obra literaria que, al igual que las obras cinematográficas expuestas, es muestra de la situación del desplazamiento forzado, el miedo y la angustia, a partir de una historia de amor.

Esta obra ubica su historia en el contexto de La Violencia, época de barbarie que causó gran número de muertes, desapariciones y desplazamientos forzados en el país (Grupo de Memoria Histórica..., 2013, p.112). Bajo esta premisa, se narra la historia de Siete por Tres y Ojos de Agua, personajes “sin nombre” que captan la atención del lector mostrando sus continuas búsquedas en medio de la crudeza del conflicto. Desde sus primeros años de vida Siete por Tres se ve obligado a una migración constante, tanto de lugares geográficos como internos. En uno de estos desplazamientos, la vida le trae a Ojos de Agua una extranjera voluntaria de algún lugar del mundo; ella cierra un triángulo que se agita entre el amor, el dolor y la esperanza continua. Mientras Siete por Tres sigue condenado a la búsqueda traumática de Matilde Lina (su madre sustituta), Ojos de Agua se aferra a la contemplación de esa condena para descubrir sus propias búsquedas.

Siete por Tres representa a un colectivo de errantes de la violencia, a quienes el conflicto los despojó de su tierra y los dejó sujetos a deambular en búsquedas obligadas y sin sentido. Este personaje expone el dolor y el trauma que lo ha acompañado por años. El vínculo que logró conformar en sus primeros años de vida, junto a Matilde Lina, lo formó de

manera tal que pudo transigir el ambiente hostil y violento del conflicto. No obstante, su búsqueda interminable de ella nos permite ver su trauma suspendido en el tiempo. En la historia, es importante resaltar que el desplazamiento forzado logra tanto el despojo de cuerpos como de identidades que hacen parte de un arraigo cultural (Rueda, 2004, p. 402). La exposición de un personaje sin nombre nos muestra el complejo proceso de la identidad en el desplazamiento, pues el movimiento constante de lugar vulnera el constructo y sentido de vida con el que se cuenta cuando tenemos arraigo a un lugar. Llevar un número como nombre simbólicamente nos muestra ese despojo de las identidades que no pueden arraigarse a un espacio.

El desarraigo de su hogar y el despojo emocional en Siete por Tres, cuando desaparece Matilde Lina, lo llevan a reaccionar de manera defensiva y a desplazar su atención hacia objetos que le permiten, de cierta forma, personificar la existencia de su figura materna: la cobija a cuadros de dulce abrigo y la Virgen de madera, ambos hacia los que desplaza su frustración y dolor y a los que reclama cada vez que siente la nostalgia y “el desconuelo de no saber quién es” (Restrepo, 2001, p. 25). La noción de identidad de este personaje está sujeta a su infancia por el abandono prematuro de sus padres biológicos. Esta forma de separación provoca un impacto en el sujeto que, posteriormente, lo configurará desde la tristeza y la frustración y forjará su trauma. Si bien Siete por Tres fue separado violentamente de Matilde Lina, su vínculo afectivo permaneció y contribuyó a mantener la esperanza de un encuentro con la mirada de un amor infantil, ingenuo y, de alguna forma, incestuoso, que lo detuvo en el tiempo. Podemos evidenciar que este personaje se revictimiza, con el abonado por parte de sus padres y con la pérdida de su madre sustituta. El contexto de conflicto en el

que se desplaza estructura su vida de tal forma que las posibilidades de elaborar su trauma cada vez son más complejas. La culpa es un sentimiento oculto y direcciona sus pensamientos hacia la posible traición que le puede causar a Matilde Lina si se atreve a vivir otras experiencias que no sean su búsqueda.

El símbolo que representa la Virgen de madera es el objeto santificado de gran relevancia en la historia, que carga las creencias colectivas e individuales y lo ubican en un lugar celestial. Siete por Tres, como sobreviviente de la destrucción de Santamaría, rescata este objeto: “Con la Madre Celestial encaramada en andas, resplandeciente y risueña, huyeron a las montañas a esperar que pasara la matazón. Nada podía sucederles mientras estuvieran bajo el amparo de ella” (Restrepo, 2001, p. 30). En su trauma, Siete por Tres convierte esta virgen en su objeto de deseo y la carga en su desplazamiento como forma de producir más dolor. Mientras deambula en la vida con ese sufrimiento, Ojos de Agua se va encontrando con el deseo, un deseo no recíproco pero fundamentado en la intuición y la esperanza de que, algún día, su búsqueda termine junto a Siete por Tres. No obstante, llega el momento en el que Ojos de Agua se ve afectada por su ausencia y manifiesta su ansiedad e incertidumbre de no volverlo a ver (Restrepo, 2001, p. 95), lo que evidencia su fase de duelo.

La errancia y la búsqueda constituyen la forma en que el personaje de Siete por Tres construye memoria llevando a cuestas el recuerdo incesante de Matilde Lina. Errancia que hace parte de él desde sus primeros años de vida, como si viviera en un periodo de latencia⁴,

⁴ Término psicoanalítico que hace referencia al retraso con el que el evento melancólico emerge a la conciencia del sujeto (Freud, 2006, p. 87).

una retención temporal, y quedara suspendido y condensado en la culpa y en la búsqueda. Sin embargo, esa búsqueda les ofrece la oportunidad de crear vínculos en el albergue a él y a la comunidad y les permite emerger y reconstruir memoria colectiva desde la acción social, sin dejar la fidelidad a sus viejos dolores, pues aún sus pesadillas lo persiguen, solo que en su nuevo andar y en su nueva búsqueda —no llamada Matilde Lina sino su misma vida— reconstruye el sentido.

1.5 Trauma del testigo real

Las narrativas estéticas desde el cine y la literatura permiten llevar a cabo un análisis del duelo y el trauma en personajes ficcionales que, al hacer memoria, contribuye en una puesta en escena de posibles escenarios, sobre la base de una invención atravesada por el estilo del autor. Por su parte, el documental, como otra forma de construcción de dicha memoria, cuenta con la figura del sujeto real con la que se cuenta la historia: este es el caso del documental *Ciro y yo*, donde el personaje tiene voz propia. Este modo de representación genera procesos profundamente empáticos con el espectador, dado que narran algunos hechos ya sucedidos o que están sucediendo. Este narrador, como testigo real de los acontecimientos, da testimonio de “la afirmación de la realidad de la cosa pasada y (...) su presencia en los lugares de hecho” (Ricoeur, 2018, p. 17).

Ciro y yo cuenta la historia de *Ciro Galindo* un campesino de 65 años de edad, quien ha sido sobreviviente del conflicto colombiano desde todos los lugares posibles. Su historia inicia con la pérdida de su hijo mayor, quien muere ahogado en Caño Cristales a sus 14 años,

una experiencia que daría apertura a una serie de sucesos determinantes en su vida. Posteriormente, Elkin, su segundo hijo, es asesinado por grupos armados paramilitares y, en consecuencia, su esposa Ana muere por dificultades de salud mental y física. Es así como Ciro y Sneider, su hijo menor, quedan para contar la historia; una historia atravesada por la violencia, las pérdidas y el dolor, que da cuenta de ese colectivo de colombianos que, al igual que la voz de Ciro, revelan la presencia del trauma que deja la violencia.

“Ciro Galindo nació el 29 de agosto de 1952 en Colombia. A donde quiera que ha ido, la guerra lo ha encontrado” (Salazar, 2018, 00:00:22-00:00:25). Con estas palabras, Miguel Salazar inicia la historia de Ciro. Una narración emotiva que comienza con la descripción acerca de la pérdida de su hijo menor, con tan solo 3 minutos y 45 segundos de vídeo, lo que ubica al testigo simbólico (espectador) en las imágenes de un lugar de incertidumbre que, además, muestra indicios de que la situación se agravará:

Ciro me recomendó a su hijo John, un joven de 14 años para que me guiara y me ayudara a transportar el equipo. No embarcamos por el río Guayabero hasta la cachivera y allí caminamos en total soledad, hasta caño cristales. El lugar era de una belleza surreal, prehistórica, saqué la cámara y empecé a fotografiar. Subimos por la zona de las moyas buscando el mejor ángulo para la foto de 360°. John dijo que el caño estaba crecido y lo cruzó por la parte alta. El agua bajaba con fuerza, prepare la cámara panorámica. Cruce miradas con John y recuerdo que saltó una moya y nunca volvió a salir. Se ahogó frente a mí. (Salazar, 2018, 00:02:32-00:03:40)

Con este relato como huella de su experiencia, Miguel logra transmitir aquel episodio que cambiaría sus vidas. Él tendrá que encargarse de llevar la noticia a Ciro y así dar inicio

a la significación de aquella muerte. El vínculo gestado a partir de esta experiencia les permite reconfigurar la pérdida de John. Esta muerte lleva a Miguel a la creación de un proyecto audiovisual como forma de elaborar la experiencia y, por ende, ayudar a construir memoria colectiva a partir de la vivencia de Ciro y su familia en el conflicto armado, y de Miguel como ciudadano que lo ha vivido desde otra mirada. El proceso de duelo experimentado por Ciro logra asimilarse probablemente desde la comprensión de lo sucedido como accidente, donde no hay control de la situación. Este tipo de duelo suele ser de los más dolorosos y complejos, en donde la culpa está presente por un tiempo prolongado. Afrontan la pérdida de John como núcleo familiar con el apoyo de la comunidad, que les brinda acompañamiento y contención, situación que, en los procesos de duelo, permite elaborarlo con fluidez. No obstante, la situación social y política del país en ese momento se matizaba con más violencia y una lucha armada fuerte, escenario que afecta a Ciro y su familia.

Elkin es reclutado a los 13 años de edad por un grupo de la guerrilla de las FARC. Luego de tres años, regresa a su casa irreconocible: su comportamiento presenta altos niveles de agresividad y violencia con su entorno, situación que obliga a Ciro y a su familia a desplazarse, no solo por la salud mental de su hijo, sino por la carga que les trae la desertión en su contexto. Luego, en medio de circunstancias políticas mediáticas, Elkin se ve obligado a ser informante para el ejército nacional y, posteriormente, a unirse a las filas de los grupos paramilitares. Esto lo condena a una muerte violenta.

Haber buscado ayuda de su padre cuando ya no soportó ser parte del conflicto ubica a Elkin en una posición infantil, debido a su pobre y mutado crecimiento emocional como niño, pues la violencia vino a traslaparse en la figura de su familia. Ciro no puede responder

a sus llamados de ayuda, pues no cuenta con las herramientas psicológicas, sociales y estatales suficientes para afrontar tal situación. Cuando los sujetos son sometidos a contextos de conflicto en edades tempranas, su desarrollo emocional y psicológico se ve afectado por esas dinámicas que han “(...) quedado inscritas en su memoria, atormentándolos en los sueños y alterando su capacidad de atención, concentración, memoria y aprendizaje” (Grupo de Memoria Histórica..., 2013, p. 317). Estas experiencias fracturan las bases de confianza y protección que se requieren para su desarrollo personal. Cuando Ciro trae sus recuerdos para construir la memoria de la pérdida de su hijo, se hace evidente el dolor, la nostalgia y la culpa; una culpa que trasgrede su psiquis, que lo condena a ser testigo con sus recuerdos de la muerte de su hijo:

En ese momento yo pensé que se lo llevaban y que tal vez, yo nunca lo volvería a ver, pero nunca pensé que a él lo iban a matar (...) el golpe es muy duro (llanto) los hijos entierran a los padres y no los padres a los hijos, entonces eso es lo triste para uno. (Salazar, 2018, 01:17:01-01:18:02)

La muerte de Elkin desata el trauma de la familia y la obliga a seguir en la errancia. Así, la continuidad del desplazamiento forzado de la familia los revictimiza; los obliga permanentemente a buscar satisfacer sus necesidades básicas; los somete a dinámicas burocráticas con promesas sin cumplir. En medio de la enfermedad, la violencia y el terror, Ciro y su familia se encuentran, de un momento a otro, en un círculo sin salida, y los constantes recuerdos al relatar su historia cada vez que van a buscar ayuda en los entes estatales enaltecen su dolor. Ciro, Ana y Esneider llegan a Bogotá, a un albergue que habitan algunos integrantes del bloque paramilitar Centauros, el que dio muerte a su hijo. El oficio

de cocinar y limpiar el lugar se transforma en una actividad humillante para ellos, los revictimiza y los obliga a recordar constantemente la ira, el miedo y la violencia, entendiendo esta última como la que destruye el espacio donde el desplazamiento geográfico se convierte en algo figurativo, porque la violencia no se puede representar, solo transformar en fatalidad, en objeto de fetiche (Geoffrey, 2008, p. 460).

Ante los eventos vividos, Ana carga con los síntomas del vínculo familiar, en un cuadro extremo de trauma: la tristeza, la aflicción y el rechazo de su cuerpo por el insoportable modo de vida terminaron por disolver su identidad y resquebrajar su mundo (Yepes, 2015, p. 94). Ana es el personaje que representa a aquellos sujetos que no cuentan con las herramientas suficientes para soportar situaciones extremas de violencia, como sucede en el conflicto armado. Pero ¿acaso se debe contar con herramientas o con una formación especial para afrontar este tipo de situaciones? Al parecer, el conflicto está diseñado solo para que algunos lo soporten, ya que exige una transformación interna y externa que lo complejiza, no solo por su carácter prolongado y por los diversos motivos y razones que lo asisten, sino por la participación cambiante de múltiples actores legales e ilegales y sus particularidades, como su superposición con las otras violencias que azotan (Grupo de Memoria Histórica..., 2013, p. 19).

En la narración, la trama, como síntesis de elementos heterogéneos, da cuenta de que, a partir de sucesos, la historia va ocurriendo (Ricoeur, 2006, p. 11). El documental logra dar una estructura a la construcción de la trama. Desde un lugar sin filiación política, Ciro nos expone que el conflicto no tiene un solo victimario y que está constituido por varios actores que aún no son suficientes cuantitativamente, pero sí cualitativamente para generar este tipo

de vivencias que afectan la memoria de cualquier colectivo. Después de la muerte de sus hijos y su esposa, Ciro lleva el trauma de un conflicto armado que no elige, un conflicto que no le corresponde, que le arrebató el sentido de su vida. En su rostro se evidencia la violencia de un cuerpo afectado (Yepes, 2016, p. 90): su voz se quiebra, como si diera cuenta de la dificultad por la que ha tenido que pasar para ser escuchado, para poder hablar y contarle al mundo que el conflicto aliena, despoja y condena sin discriminación alguna.

Momento 2. El encuentro: silencio y lugares de memoria

Las narrativas estéticas que consideramos en este escrito dan cuenta de las historias del conflicto armado en Colombia. El duelo, el trauma y la memoria colectiva, como ejes conductores del análisis, dan apertura a la comprensión de una serie de sucesos que le ocurren a sus personajes en cada una de las obras. En este momento, se suscitan los puntos de encuentro o las similitudes entre algunas de las obras, teniendo como punto de referencia las dos miradas propuestas al inicio: *el silencio y los lugares de memoria*.

El silencio, en este análisis, se lee como signo de trauma y duelo; sin embargo, se sabe que resguardarse en él, en contextos de conflicto, no siempre remite a una condición traumática o de pasividad, sino, en algunas circunstancias, se toma como una estrategia para hacer resistencia colectiva. Pero este no es el caso en las narrativas estéticas expuestas. El silencio es un recurso utilizado para comprender el impacto emocional y psicológico del poder que tiene el conflicto y revelar a partir de los personajes la reacción más frecuente ante el evento traumático. Alicia (*La sirga*), Rosalba (*La sargento Matacho*) Manuel (*Dos mujeres*

y una vaca), Siete por Tres (*La multitud errante*) y Ciro (*Ciro y yo*) van a representar este signo, como muestra de un estado de suspensión en la situación.

En Alicia, Siete por Tres y Ciro, su silencio se direcciona hacia “(...) una forma susurrada de enfrentar las condiciones de violencia” (Cancimance, 2013, p. 5). Es un silencio, de cierta forma, con voluntad, debido a la situación y los contextos que ocupan; es decir que guardarse en los no-dichos les permite proteger su vida y comprender que, en el conflicto armado, el lenguaje verbal vulnera la existencia. Esto no sucede en Rosalba, quien pierde toda noción de protección con su vida y, aunque deja de enunciar palabras, da lugar a la expresión a través del cuerpo, como una forma de clamar su dolor. No obstante, su silencio representa lo profundo del trauma y “(...) el desbordamiento de sus capacidades de afrontamiento” (Aristizábal et al., 2012, p. 126).

Aquel que no puede hablar nos da a entender, de alguna manera, que su presente se satura de los recuerdos del pasado, como si viviera eternamente en lo acontecido, lo que manifiesta la fase álgida del trauma que no tiene regreso, donde la pérdida de sí es inminente. Ahora, en el personaje de Manuel, el silencio se encuentra con el de Rosalba en el desbordamiento para afrontar la situación: haber sido testigos del asesinato de sus familiares inmediatamente los ubica en una profunda inmutación, que da cuenta del terror y el rompimiento con la realidad. Aun así, para Manuel, su salida está en la relación que establece con las mujeres que lo acogen, como iniciación de una nueva vida.

Por otra parte, la condición de desplazamiento de Alicia y Siete por Tres hace que el silencio se potencie funcionalmente, en cuanto al hermetismo de sus mundos emocionales. Por un lado, a partir del silencio, Alicia logra acoplarse al nuevo lugar cuyo único escenario

en el que se obliga a hablar es en la conversación con su tío, donde logra transmitir su situación. En este momento, los diálogos se convierten en murmullos en los que la voz de Alicia es la silenciada, mientras que en el personaje de Siete por Tres, cuando llega al albergue luego de su continua búsqueda de un lugar seguro, se resguarda en los *no dichos*, a modo de proteger su historia o como si la violencia le hubiera enseñado hacerlo. Es así como postulamos en el análisis de este corpus que el silencio se abstrae para representar simbólica y estéticamente la experiencia aguda de procesos de duelo y trauma, que exhiben estos personajes como posibilidades reales de un colectivo que lo sufre.

Esta representación del dolor colectivo y su afectación en la memoria, cuyos recuerdos de las situaciones vividas están íntimamente ligados a una temporalidad y espacio, nos permiten remitir a la segunda mirada de los puntos de encuentro de las obras: los lugares de memoria. En palabras de Ricoeur: “La transición de la memoria corporal a la memoria de los lugares está garantizada por actos tan importantes como orientarse, desplazarse, y, más que ningún otro, vivir en...” (2013, p. 62). Es por esto que el cuerpo, como primer territorio de memoria, siempre va a estar ubicado en un lugar que intrínsecamente facilita los procesos de recordación colectiva. Lugares como los albergues (*La multitud errante, Ciro y yo*), el hotel (*La sirga*) y la ruralidad (*Dos mujeres y una vaca, La sargento Matacho, La sirga, Ciro y yo*) se convierten en la espacialidad para construir memoria. Los albergues y el hotel se proponen como puntos de acogida, donde se retoma de cierta forma la cotidianeidad de la vida, como uno de los primeros aspectos afectados por el conflicto. En Siete Por Tres, Alicia y Ciro, estos lugares tienen diferente connotación. Por un lado, Siete Por Tres y Alicia logran en este espacio salvaguardar sus vidas, reconfigurar sus desplazamientos y gestar nuevos

vínculos. Por el contrario, para Ciro, el lugar adquiere otro significado cuando se entera que está habitado por sujetos del bloque Centauros, los que habían asesinado a su hijo: su reacción inmediata es de rechazo, al recordar su dolor e ira, pues el vínculo entre su memoria y los sujetos le refieren a una dificultad compleja que lo traslada a la rememoración de su pérdida, situación que no le permiten a él ni a su familia generar algún tipo de vínculo (Ricoeur, 2013, p. 63).

Las historias narradas muestran contextos de marginalidad rural como nicho de violencia. El duelo y el trauma se asocian a los lugares donde ocurren los hechos que son adyacentes al proceso de memorización individual que, posteriormente, se alimenta de la narración del otro. Este proceso de reconstrucción termina conformando la memoria colectiva. La vivencia de los personajes en los lugares donde ocurre la violencia afecta la asociación del lugar con el estado de trauma. Como lo señala Ricoeur, “los lugares ‘permanecen’ como inscripciones (...), mientras que los recuerdos transmitidos únicamente por vía oral vuelan como lo hacen las palabras” (2013, p. 63). La construcción de la memoria respecto al territorio tiene unas implicaciones psíquicas y emocionales contundentes; el hecho de ocupar un espacio lo carga de significados y símbolos de historia. Por lo tanto, el desarraigo por el desplazamiento forzado provoca que los sujetos deban pasar por un proceso de migración, no solo externa sino interna (psíquica-emocional), que desestructura la ubicación de los cuerpos.

Conclusiones: Prospectivas de un conflicto contingente

El final de las obras abre un espectro de conjetura respecto a las posibles salidas que dejan el duelo y el trauma y las retomamos en este apartado como reflexión inicial de lo expuesto a lo largo del análisis. A manera de cierre, encontramos que, en el corpus seleccionado, los personajes tienen diferentes rumbos: en la mayoría se expone esa necesidad de mantener la esperanza y el llamado a parar el conflicto armado. En el caso de Siete por Tres, el albergue pasa de ser un lugar transitorio a la permanencia; su búsqueda latente culmina cuando se identifica con el otro o esos otros que, al igual que él, han sido permeados por la indignación y la fuerza por querer cambiar la historia; esa misma historia que lo impulsó a sepultar, junto con la virgen, a Matilde Lina, sus miedos, su dolor y su silencio, descolgando la tela de trama difusa y figuras borrosas que lo separaban de sí mismo (Restrepo, 2001, p. 64). Así, se abre la posibilidad a los actos colectivos, como disyuntiva de nuevas formas de comprensión y afrontamiento de los largos años de conflicto armado. En el personaje de Siete Por Tres se muestra la figura resiliente, que logra reconfigurar sus vivencias a partir del empoderamiento, la cohesión colectiva y la acción política como forma de acceder a las transformaciones sociales.

La sirga finaliza mostrando la fuerza y la autonomía de esta joven que, a pesar de estar sometida psíquicamente al silencio y el dolor, logra discernir entre la vida y la muerte. Contemplando por última vez ese lugar de acogida (Vega, 2012, 01:24:44), como dando su adiós desde el silencio, ella parte en busca de un nuevo comienzo. Así como empezó terminó, poniendo en escena aquellos personajes empalados que cumplen su objetivo, espantar a un ser más que elige la vida. Alicia viene a figurar el desplazamiento como posibilidad de salida

a nuevos caminos que, si bien decide continuar sola como acto para proteger su vida, logra encarnar a los sujetos y colectivos que en el silencio se movilizan y resisten dentro de sus posibilidades sociales, políticas, educativas y psicológicas. Posibilidades que en la película *Dos mujeres y una vaca* son frágiles, aunque se exhibe en el cierre a ambas mujeres aprendiendo a descifrar letras, como si de manera simbólica aquello ofreciera la esperanza de comprender los actos que nos hacen humanos. Ahora, en *Ciro* aquel testigo que el conflicto sometió de manera cruda a presenciar la corrupción, el poder, la enfermedad y la muerte, conociendo cada uno de los actores del conflicto, nos muestra la compasión y la sensatez suficiente para perdonar; situación que, en *La sargento Matacho*, muta y deja un cierre desolador, sin esperanza.

En el marco de las consideraciones anteriores, las obras referidas en este texto dan cuenta de esas representaciones de experiencias humanas, teniendo como puerta de entrada el conflicto armado y sus repercusiones desde el duelo, el trauma y su afectación en la memoria colectiva. Si bien la memoria individual, como se expone en los personajes, permite demostrar la afectación de los acontecimientos en el conflicto armado, se hace necesario exponer cómo esta memoria individual se inserta en la memoria colectiva, partiendo del supuesto de vivir la experiencia en la misma temporalidad (Ricoeur, 2013, p. 107). Es importante señalar que los personajes de las obras representan esa memoria colectiva: en ellos se anclan esas historias que hacen parte de una realidad social y que permiten reconocer esas características particulares de una identidad que nos hace sujetos históricos en un contexto como el nuestro.

Las obras analizadas aprueban poner en evidencia las características del duelo y el trauma en la memoria colectiva: la discontinuidad, la dislocación de sujetos, la fragmentariedad y la cultura de la violencia que conforman la ruptura del compuesto social. El cine, la literatura y el documental son escenarios que aluden a un mundo de posibilidades a partir de la sensibilidad, porque desde su lugar se puede contemplar la posibilidad de lo imposible, reconfigurar la memoria colectiva con creaciones que impulsen la difusión y problematización del conflicto armado. La mediación con el sujeto, en la recepción y comprensión del fenómeno del conflicto, le da un lugar de testigo simbólico dentro de un orden establecido, donde los procesos de recordación logran incidir en la memoria colectiva. El impacto en la memoria individual de esta exposición de obras establece un involucramiento inmediato de empatía, pues a partir de las representaciones ficcionales, se logra mover los estados internos del testigo simbólico como si fueran propios.

Es importante señalar que la memoria individual toma fuerza cuando se reconstruye con los otros. Esta memoria colectiva, como productora de sujetos, imaginarios y relaciones sociales, se convierte en potencial de resistencias y transformaciones (Ricoeur, 2013, p. 61) que no necesariamente responden a cambios asertivos y que dan cuenta de que, con este tipo de acontecimientos, puede ser manipulable, vulnerable y frágil; por ende, las transformaciones dependen de esas construcciones sociales de los sujetos. Pero si la mayoría de nuestras construcciones están sustentadas en más de sesenta años de conflicto armado, en los que hemos legitimado la violencia como forma de relacionarnos y los que han marcado nuestra memoria colectiva, ¿cómo logramos reconfigurarnos bajo este condicionamiento?

Las posturas estéticas de las narrativas en el conflicto armado se posicionan como una vía de visibilización, exposición, sensibilización y sirven como espacio de resistencia y denuncia a partir de la ficción de relatos que ponen en evidencia la complejidad y la dimensión del conflicto, acercando al testigo simbólico a una realidad afectada que merece la reflexión y mediación necesaria con el fin de aportar a su reconfiguración, ya sea con la participación activa ciudadana, la movilización colectiva, la acción educativa, como acciones de reconstrucción del tejido social.

El corpus seleccionado nos lleva a reflexionar acerca del gran trabajo que tenemos en el proceso de reconstrucción de nuestra memoria colectiva en este momento coyuntural del país, en cuanto a las experiencias de trauma que, si bien pareciera de unos pocos, es un tema que nos corresponde a todos. En el conflicto armado, los procesos de duelo y trauma, como hemos visto, permean a toda la sociedad: la violencia legitimada autoriza a ser usada como forma de afrontamiento de las dificultades y exhibe las condiciones básicas de la condición humana respecto a lo sexual, los enfrentamientos, entre otros; condiciones que nos hacen más complejos y con una fuerte tendencia a la autodestrucción. Son muchos los cuestionamientos sobre el conflicto armado en Colombia, que surgen desde donde se le mire. Las narrativas, como una mirada, permiten al sujeto como testigo simbólico promover un compromiso afectivo con la historia de un conflicto que nos atraviesa, nos compromete, nos cuestiona y nos sensibiliza frente a esos otros que, más allá de ser expuestos como personajes narrativos, nos permiten escuchar esas voces colectivas que la violencia silencia; esas voces que aún susurran en su agonía y que, al igual que Siete por Tres, Alicia, Ojos de Agua, Ciro, Rosalba, Hermelinda, Rosana, Yo y más personajes, contemplan la esperanza de que el conflicto acabe.

Bibliografía

- Albornoz, M. V. (2015). “Cuando la guerra amaine”: el trauma y el duelo en La multitud errante de Laura Restrepo. En D. Jarzombkowska y K. Moszczyńska-Dürst (eds.), *¿Decir lo indecible? Traumas de la historia y las historias del trauma en las literaturas hispánicas* (pp. 107-126). Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia
- Aristizábal, E. et al. (2012). Síntomas y traumatismo psíquico en víctimas y victimarios del conflicto armado en el Caribe colombiano. *Psicología desde el Caribe (Universidad del Norte)*, 29 (1), 123-152.
- Arboleda, D. A. (2016). *Cine colombiano de las víctimas, 2003-2014: otro lenguaje de la memoria* (Tesis de maestría no publicada). Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Maestría en Historia del Arte, Medellín, Colombia.
- Bahamón, E. (Director). (2015). *Dos mujeres y una vaca* [Película].
- Barría, S. B. (2014). La ilusión anamnética de las ficciones narrativas recientes: sobre memorias, traumas y testigos. *Acta Literaria*, 48, 49-64.
- Cancimance, A. L. (2013). Memoria y violencia política en Colombia. Los marcos sociales y políticos del proceso de reconstrucción de memoria histórica en el país. *Eleuthera*, 9 (2), 13-38.
- Claval, P. (1999). *La geografía cultural*. Buenos Aires: Eudeba.

- De Melo, M y Carvalho P. (2015) Los modelos del trauma en Freud y sus repercusiones en el psicoanálisis post-freudiano. *Alter revista de psicoanálisis*. 1-13.
- Freud, S. (2003). *Duelo y melancolía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (2015). *Psicopatología de la vida cotidiana*. Alemania: FV Éditions.
- Geoffrey, K. (2008). El cine urbano y la tercera violencia colombiana. *Revista Iberoamericana*, LXXIV (223), 455-470.
- González, W. (Director) (2015). *La sargento Matacho* [Película]
- Grupo de Memoria Histórica, Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Jauss, H. (1987) El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. *Dialnet*, 59 – 86.
- Laplanche, J., Lagache, D., & Pontalis, J. B. (1971). Diccionario de psicoanálisis (Vol. 38, No. 159.964. 2). Labor,.
- Restrepo, L. (2001). *La multitud errante*. Bogotá: Penguin Random House.
- Ricoeur, P. (2006). La vida: un relato en busca de narrador. *Ágora, Papeles de Filosofía*, 25, 9-22.
- Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rueda, M. H. (2004). Escritura del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente. *Revista Iberoamericana*, LXX (207), 391-408.

- Rueda, A. y García, P. (2015). Figuras femeninas y desplazamiento forzado. Nuevos enfoques en las cinematografías colombiana y peruana contemporáneas. *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 13.
- Salazar, M. (Director). (2018). *Ciro y yo* [Película].
- Sánchez, D. (2016) Cine colombiano de las víctimas, 2003-2014: otro lenguaje de la memoria (Tesis de maestría) Universidad de Antioquia, Medellín.
- Vega, W. (Director). (2012) *La sirga* [Película].
- Wood, D. J. (2010). Desde las entrañas de la nación. Ruralidad, topografía y modernidad en el cine colombiano. *Revista de Estudios Colombianos*, 18, 80-96.
- Yepes, M. R. (2016). Cuerpos actuantes, cuerpos marcados: el conflicto armado colombiano en tres filmes contemporáneos. *Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 3 (6), 84-103.