

**Comunicación y género**

ISSNe: 2605-1982

<http://dx.doi.org/10.5209/cgen.68567> EDICIONES  
COMPLUTENSE

## Modos de representación de la mujer en los documentales sobre ejecuciones extrajudiciales en Colombia a través del análisis filmico

Pablo Calvo de Castro<sup>1</sup>, Alejandro Alzate Giraldo<sup>2</sup>, Laura Alexandra Eusse Garcés<sup>3</sup>.

Recibido: 30/03/2020 / Evaluado: 20/10/2020 / Aceptado: 03/11/2020

**Resumen.** Este trabajo analiza la representación de las mujeres en los documentales sobre ejecuciones extrajudiciales en Colombia. Está inserto en una investigación sobre la representación y las estrategias discursivas de colectivos sociales de mujeres víctimas del conflicto en medios de comunicación, redes sociales y en obras audiovisuales documentales, en tanto estas últimas se constituyen como una herramienta fundamental para el cambio social. A través de una metodología cualitativa que emplea el análisis filmico analizamos seis títulos sobre ejecuciones extrajudiciales dentro del conflicto colombiano para comprobar que las mujeres son las principales protagonistas en la búsqueda de la verdad y analizar cómo la construcción del discurso documental, en ocasiones, reduce ese protagonismo.

**Palabras clave:** Cine documental; mujer; ejecuciones extrajudiciales; conflicto colombiano; memoria histórica.

### [en] Modes of representation of women in documentaries on extrajudicial executions in Colombia

**Abstract.** This paper analyzes the representation of women in documentaries about extrajudicial executions in Colombia. This work is included in an investigation into the representation and discursive strategies of the social groups of women victims of the conflict in mass media, social networks and in audiovisual documentary works. The latter are constituted as a fundamental tool for social change. Through a qualitative methodology, we use film analysis and analyze six titles on extrajudicial executions within the Colombian conflict. This in order to verify that women are the main protagonists in the search for truth. We also want to analyze how the construction of documentary discourse sometimes reduces that prominence.

**Keywords:** Documentary film; woman; extrajudicial executions; Colombian conflict; historical memory.

**Sumario.** 1. Introducción y Estado de la cuestión. 1.1. Objetivos e hipótesis. 2. Metodología. 2.1. Materiales y métodos. 2.2. Unidades de análisis. 3. Resultados. 4. Conclusiones. 5. Referencias.

**Cómo citar:** Calvo de Castro, P.; Alzate Giraldo, A.; Eusse Garcés, L. A. Modos de representación de la mujer en los documentales sobre ejecuciones extrajudiciales en Colombia a través del análisis filmico. *Comunicación y género*, 4(1) 2021, 41-50.

### 1. Introducción y Estado de la cuestión

El presente artículo pretende arrojar luz sobre los modos de representación de la mujer en el cine documental que analiza el tema de las ejecuciones extrajudiciales en Colombia. En el marco de desarrollo de proyectos de investigación-creación anclados a la memoria histórica del conflicto en el país, que vinculan el cine documental como herramienta para el cambio social con el trabajo de diversos colectivos sociales, se observa una presencia mayoritaria de mujeres al frente de los citados colectivos en la búsqueda de justicia y verdad, la reparación de las víctimas y la generación de espacios de reconciliación.

La premisa de partida surge cuando, en la revisión de la filmografía vinculada al tema, se detecta una presencia mayoritaria de mujeres como víctimas, así como una infrarrepresentación de su rol protagónico como demandantes de justicia. Esta observación

es especialmente relevante en tanto la generación de discursos de memoria a través del cine documental se configura como un contrapeso al discurso oficial emanado fundamentalmente desde los medios de comunicación generalistas, que tienden a homogeneizar las líneas discursivas sobre un tema controvertido, pero sobre todo complejo, y esto lo hacen ahondando sobre la tradicional perspectiva hetero-patriarcal de la generación de mensajes.

Para tratar de comprobar esta premisa se seleccionan todas las producciones documentales a las que el equipo de investigación ha tenido acceso y que tienen como eje central o transversal el tema de las ejecuciones extrajudiciales. Estas son Madres de Soacha (2010, Lilia Solano, Proyecto Justicia y vida, Colombia), Impunity (2011, Hollman Morris y Juan José Lozano, Colombia), Falsos positivos en Colombia (2012, HispanTv, Uruguay), Las caras del horror (2013, Omar Vásquez y Melissa de la Hoz,

<sup>1</sup> Universidad de Medellín. Grupo ECA (Estudios de Cultura Audiovisual). pcalvo@udem.edu.co. <http://orcid.org/0000-0002-7537-2349>

<sup>2</sup> Universidad de Medellín. Grupo ECA (Estudios de Cultura Audiovisual). aalzate@udem.edu.co. <https://orcid.org/0000-0002-1634-9982>

<sup>3</sup> Universidad de Medellín. eglauraeg@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-1786-3112>

Colombia), *Retratos de familia* (2013, Alexandra Cardona Restrepo, Colombia), *Especial Falsos Positivos* (2015, Iván Cruz, Canal Capital Televisión, Colombia).

Y es que la situación de Colombia durante más de seis décadas y hasta la firma de los acuerdos de paz en 2016, sumida en un conflicto armado entre la fuerza pública –conformada por el Ejército y la policía–, grupos guerrilleros, grupos paramilitares y autodefensas –a o que hay que sumar la irrupción del narcotráfico a partir de la década de los 80– ha generado un escenario de violencia con múltiples ramificaciones. Una de ellas son los casos de ejecuciones extrajudiciales –denominados comúnmente como falsos positivos–, definidos como

casos reportados por unidades de la fuerza pública como resultados positivos en la acción contra grupos armados ilegales y que son reportados en los informes oficiales como muertes en combate [...] pero que posteriormente debido a las denuncias de organizaciones sociales y defensores de los derechos humanos, de víctimas directas de los hechos, de familiares de las víctimas [...] se han develado como acciones contra la población civil no combatiente (Centro de Investigación y Educación Popular, 2009: 5)

Si bien hay víctimas de estas prácticas contabilizadas desde 1984, las cifras sobre estos hechos no son claras. Además, el miedo suscitado por las amenazas recibidas, han frenado a muchos familiares de desaparecidos a la hora de denunciar. En cualquier caso, diferentes estudios señalan más de 5.000 casos reportados de personas víctimas de ejecuciones extrajudiciales (Bonilla, 2017; Rojas Bolaño y Benavides Silva, 2017), una cifra que pone al Ejército y al propio Estado colombiano en una situación muy delicada frente a la opinión pública.

Durante el periodo de implantación de la Política de Seguridad Nacional en Colombia –2002 al 2010–, el Ejército Nacional intensificó la presión sobre la guerrilla en el marco del conflicto. Prueba de ello es el aumento del número de guerrilleros dados de baja en un 52% respecto al periodo anterior. En esa misma etapa la tasa de casos de ejecuciones extrajudiciales se incrementó un 154% (Cárdenas y Villa, 2013: 65), coincidiendo también con una intensificación de la victimización de la sociedad civil, donde se proyecta la violencia sobre personas que no pertenecen a ningún grupo participante en la contienda. La Política de Seguridad Nacional supuso un cambio de paradigma en cuanto al tratamiento del conflicto, sobre todo desde 2003, cuando el Congreso de la República diseñó un estatuto antiterrorista que, además de aumentar la presencia y los poderes otorgados al Ejército, cambia la denominación misma del conflicto, introduciendo el concepto de terrorismo. En este periodo, que coincide con la presencia de Álvaro Uribe Vélez en la presidencia del país, se niega la existencia de un conflicto armado y social, apuntando al terrorismo y al narcoterrorismo como la causa primordial de conflictividad social y el principal freno al desarrollo. Es en este momento,

con un discurso específicamente diseñado desde las esferas gubernamentales y alentado por los medios de comunicación, en el que se proyectan de manera más efusiva las victorias del Ejército. Victorias que se sustentan en el aumento de las bajas en combate (Rojas Bolaño y Benavides Silva, 2017: 23). La consecuencia es el incremento continuo, sobre todo entre 2003 y 2007, de los casos de ejecuciones extrajudiciales, favorecido por la falta de control institucional sobre las operaciones y decisiones del Ejército (Cárdenas y Villa, 2013: 65).

Este es el contexto en el que se producen los documentales analizados, en distintos formatos y con distintos objetivos, pero todos centrados en uno de los episodios más oscuros de la historia reciente de Colombia.

Las mujeres han sido afectadas por esta situación, como víctimas o como parte activa de un conflicto que se desarrolla en un contexto social estructuralmente machista (Sisma, 2008). Como parte de la sociedad civil, han sido víctimas del desplazamiento forzado, de asesinatos y desapariciones, pero, además, han sido la cara visible de la búsqueda de la verdad en los casos de sus familiares. También han formado parte de los grupos guerrilleros –FARC-EP, ELN, EPL y M-19–, así como de la fuerza pública y, en menor medida, de los grupos paramilitares, donde se contabilizan apenas dos centenares de casos (Calvo Camargo, Conde Murcia y Salcedo Camargo, 2018 y CNMH, 2016).

Los trabajos que indagan sobre la presencia y las actividades desarrolladas por las mujeres en el conflicto (Barros y Rojas, 2015; CNMH, 2016; Díaz, 2008; López, 2009; Marón, 2003; Observatorio de Paz y Conflicto, 2015) coinciden en la cronificación de las situaciones de desigualdad sufridas por las mujeres en el desarrollo de sus funciones en cualquiera de los bandos, en tanto, estos implementan estructuras hetero-patriarcales que relegan a las mujeres a un plano secundario o residual en la toma de decisiones y el desempeño de tareas de responsabilidad. Se suman a este planteamiento las aportaciones de Kathryn Everly (2016) y de Patricia Torres San Martín (2015), en tanto en el contexto latinoamericano las mujeres han sido tradicionalmente infrarrepresentadas en la construcción del discurso histórico a través del audiovisual en general y en el cine documental en particular, siendo este un soporte fundamental para la construcción de imaginarios sociales.

En la actualidad, el documental ha alcanzado un estado de madurez que le ha permitido consolidar discursos reflexivos. En el contexto latinoamericano busca la denuncia de la desigualdad (Calvo de Castro, 2019a), pero también servir de contrapeso al discurso imperante, emanado desde estructuras que requieren “del olvido para legitimarse en su posición de privilegio” (Mendoza, 2005: 10) y en el que se desarrolla una burbuja narrativa (Villarroya, 2019) que alienta una visión unificada y simplificadora de los hechos, alejando a la sociedad del espíritu crítico.

co que requiere la búsqueda de la verdad. El documental es un “vehículo de información [destinado a] reproducir la realidad, dando una imagen del mundo tal como es” (Pulecio, 2009: 155), un ente variado y complejo en el que se establecen profundas confrontaciones entre sus valores y creencias. Es aquí donde el documental se constituye como un arte retórico que configura patrones discursivos en los que “tiene lugar ese proceso de rivalidad” (Nichols, 2006: 32)

El documental cinematográfico, pero también las propuestas ancladas a los medios de comunicación tradicionales y a los medios de difusión en Internet, son herramientas para la construcción de la memoria histórica donde los hechos narrados no sean “meros correlatos de la verdad, sino más bien que cada individuo se defina en su memoria; es decir, somos una recopilación de hechos y recuerdos que se entremezclan con lo que queremos ser o quisimos ser” (Torres Ávila, 2013: 146-147).

La generación de memoria histórica en la actualidad en Colombia está en manos de “grupos vivos y por ello [...] en permanente evolución, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia” (Chéroux, 2013: 61). Y es que esos pretéritos presentes definidos por Andreas Huyssen (2002), que fueron “la preocupación central de la cultura en las sociedades occidentales desde los años ochenta” (Ortega, 2010: 89) son hoy los cimientos para la generación de memoria en el escenario del posconflicto colombiano, a partir del levantamiento de evidencias sobre cientos de miles de casos que hoy todavía están en el olvido. Pero también son espacios para la reflexión sobre la responsabilidad de la sociedad colombiana en su negación o su ignorancia consciente hacia los hechos.

Todos estos retos en la construcción del discurso de la memoria y en la representación de los hechos históricos se abordan en un momento en el que las cuestiones de género se están analizando de manera estructural. La mirada crítica sobre la elaboración de los discursos implica, en la escena actual, en análisis de los modelos narrativos tradicionales. Si bien estos no son necesariamente fallidos, analizados desde una perspectiva de género es llamativo observar cómo se perpetúan los cánones de infrarrepresentación femenina en la construcción del discurso de la memoria, tanto en el cine documental como en otros formatos y soportes.

### 1.1. Objetivos e hipótesis

La premisa de partida que articula la investigación permite definir la hipótesis de trabajo sustentada en el mencionado contexto de infrarrepresentación femenina. Así, el objetivo central del presente estudio busca observar la manera en que se representa a las mujeres en el cine documental sobre ejecuciones extrajudiciales en Colombia.

## 2. Metodología

### 2.1. Materiales y métodos

Las herramientas utilizadas para el análisis sitúan los documentales, como unidad de análisis, en el marco de los Estudios Culturales (Grossberg, 2010). Desde un abordaje puramente cualitativo (Flick, 2002) que aplica la perspectiva de género (Bengoechea y Calero, 2003; Varela, 2014 y 2017), se utiliza el análisis filmico (Aumont y Marie, 1990) como una herramienta que permite estructurar la obra y visibilizar las estrategias discursivas utilizadas por los cineastas desde un plano contextual, formal y narrativo. En ese sentido, se plantea el “análisis de la imagen y el sonido o de la representación filmica [y] el análisis del relato o de sus estructuras narrativas” (Montiel, 2002: 34) como articulación del análisis filmico. El estudio de la forma, de “ese conjunto de significantes (imágenes y su disposición, palabras pronunciadas, sonidos escuchados)” (Metz, 2002: 110) incluye a veces el abordaje de significados, acercando la distancia entre ambos conceptos. Así, “los elementos significantes del filme, si tienen una forma (por ejemplo, el montaje [...], el contrapunto de la imagen y el sonido, de la imagen y la palabra, etc.) también poseen una sustancia” (Metz, 2002: 110), delimitan, matizan y condicionan la manera en la que el realizador aborda la historia y por tanto configura el texto que estructura el significado de la película.

La generación de memoria debe ser entendida como un ejercicio de responsabilidad social, más teniendo en cuenta que desde la firma de los acuerdos de paz en 2016 se abre un nuevo periodo histórico en Colombia que pretende superar más de cinco décadas de guerra. En ese sentido, el documental ha demostrado ser una herramienta fundamental para la generación de memoria histórica. Abordado desde una postura constructorista (McNamee y Hosking, 2012) en la que las sociedades representan “el mundo a partir de significados y reaccionan ante éste a través de dichas representaciones, a las que se ha dotado de significación” (Grossberg, 2010: 92-93), el documental cumple una función crucial junto a otros soportes de representación, en tanto es considerado como un formato que “ya no habla solo del mundo histórico sino también de los problemas y las cuestiones en juego a la hora de representarlo” (Nichols, 2001: 121). Pero para un adecuado análisis de este formato audiovisual es necesario adaptar propuestas metodológicas de referencia en el análisis filmico (Aumont y Marie, 1990; Gómez Tarín, 2006 y 2011; Marzal Felici, 2006; Montiel, 2002; Bordwell, Staiger y Thompson, 1997; Martínez-Salanova Sánchez, 2003), pues estas han sido desarrolladas tradicionalmente atendiendo a las características de las obras de ficción. La especial idiosincrasia del documental como formato audiovisual exige la configuración de patrones analíticos personalizados, construidos, además, desde una óptica latinoamericanista (Burton, 1990; Paranaguá, 2003; Ruffinelli, 2012; Pérez Mu-

rillo, 2013; Gumucio Dagron, 2014; Calvo de Castro y Marcos Ramos, 2018). Esta es la premisa analítica para abordar la muestra seleccionada en tanto la tradición del documental en América Latina ha desarrollado una intensa vertiente social frente a la desigualdad (Calvo de Castro, 2019b) que se conecta con los documentales de la memoria y más concretamente con los vinculados a las ejecuciones extrajudiciales en el conflicto colombiano.

## 2.2. Unidades de análisis

En lo relativo a la selección de la muestra, el proceso parte de un rastreo sistemático por las bases de datos que incluyen producciones audiovisuales en formato documental. En el contexto Colombiano, Proimágenes es la base de datos oficial de producciones cinematográficas de ficción y no ficción. Esta fuente es complementada por la revisión de los repositorios y parrillas de producción de los canales de televisión del país, así como con la búsqueda de referencias concretas vinculadas con la temática de las ejecuciones extrajudiciales dentro del contexto de representación audiovisual del conflicto en Colombia a nivel nacional e internacional. La selección no se circunscribe a obras producidas en el circuito cinematográfico –independiente o industrial– sino que pone el énfasis en la temática, entendiendo el documental como un mecanismo de registro de la realidad y no tanto como un formato audiovisual adscrito a un canal de difusión concreto.

Los escasos títulos producidos con una temática tan específica han permitido analizar la totalidad de películas localizadas que, hasta la fecha, abordan el tema. Estas combinan dos criterios. En primer lugar, se identifican tres títulos que se enmarcan en la categoría que se puede definir como documental cinematográfico. Estas son *Impunity* (2011), *Las caras del horror* (2013) y *Retratos de familia* (2013). Como complemento del corolario de representaciones asociadas a la no ficción y tomando como referencia una definición amplia del concepto de documental (Rabiger, 2005; Pulecio, 2009; Nichols, 2013 y Alzate Giraldo, 2017), las otras tres películas que completan esta muestra son títulos producidos y exhibidos desde el contexto televisivo, que han tenido una segunda vida en las plataformas de exhibición en la web de las entidades productoras. Los títulos que pertenecen a esa categoría son *Madres de Soacha* (2010), *Falsos positivos en Colombia* (2012) y *Especial Falsos Positivos* (2015). Como se analiza en el apartado de resultados, estos tres títulos tienen la función principal de completar el espectro de representación establecido por el cine documental, como formato que transita por una senda propia en cuanto a la elaboración del discurso se refiere. Será interesante observar cómo los distintos formatos y estéticas derivadas de las exigencias del contexto televisivo –que también ha asumido la red como escaparate para la exhibición y la distribución de sus materiales– introducen una

gran variedad formal en la construcción del discurso audiovisual.

## 3. Resultados

*Madres de Soacha* (2010). Producido con el apoyo de Naciones Unidas y Telesur, el documental se centra en los que quizá son los casos más mediáticos vinculados con las ejecuciones extrajudiciales, los de los 14 muchachos –cuya cifra se ha actualizado después a 17– que desaparecieron del municipio de Soacha – en el área metropolitana de Bogotá– en 2008 y cuyos cadáveres fueron hallados en una fosa común de la localidad de Ocaña (Norte de Santander). Fueron asesinados por efectivos del Ejército y declarados como guerrilleros reportados como bajas en combate. Una práctica que se descubrió generalizada y sistemática y sobre la que en la actualidad se siguen depurando responsabilidades.

La película asume una construcción formal propia de los formatos del documental televisivo, con una introducción por parte de Lilia Solano –directora del proyecto–, que asume de manera clara un punto de vista implicado con la denuncia de los hechos y a favor de las víctimas, en este caso las madres de los desaparecidos Víctor Fernando Gómez Romero y Fair Leonardo Porras Bernal. Sus madres, Carmenza Gómez y Luz Marina Bernal, son las verdaderas protagonistas del relato, soportando el hilo argumental a través de testimonios que ofrecen al espectador un contexto de situación que se extrapola a todos los casos de Soacha y del país.

Con un montaje que desarrolla el discurso de manera lineal y alterna los testimonios de las dos mujeres, Lilia Solano logra describir la situación de las protagonistas previa y posterior a los hechos, pero también asumir el punto de vista de las víctimas a nivel general a través de datos macro incluidos mediante el material de archivo periodístico de Telesur y las aportaciones del analista político Diego Grueso.

En todo caso, la estructura formal contribuye a visibilizar el rol protagónico de las mujeres y su estrategia discursiva como víctimas que denuncian la impunidad sobre estos hechos y su actitud activa en la búsqueda de verdad. Las tres secuencias que componen la película mantienen a Carmenza y a Luz Marina como claras protagonistas de la historia.

*Impunity* (2011). La película se sitúa en Colombia al comienzo del s. XXI, momento en que parte de los más de 30.000 paramilitares que operan en el país inician un proceso de desmovilización. A través de los procesos judiciales y mediante los encuentros entre víctimas y victimarios se analizan los retos de la sociedad colombiana en la búsqueda de la justicia y la paz.

Es un documental producido por Dolce Vita Films, Intermezzo Films S.A. –ambas empresas radicadas en Francia– con la colaboración de Radio Télévision Suisse. Ya desde el análisis de las compañías productoras en el desarrollo y distribución del

proyecto, los directores Hollman Morris y Juan José Lozano evidencian que la película tiene una clara vocación internacional. Algo que también se refleja en la manera de construir el discurso, introduciendo datos que guíen al espectador para una mejor comprensión de un tema tan complejo como es el conflicto colombiano, en el que insertan los casos de ejecuciones extrajudiciales.

*Impunity* (2011) se estructura en torno a diferentes secuencias conformadas por testimonios de víctimas y victimarios –aunque el punto de vista se sitúa invariablemente a favor de las víctimas en la búsqueda de la verdad y la justicia–, imágenes de archivo, el registro de parte de las audiencias públicas de esclarecimiento de la verdad y el seguimiento a los operativos para la búsqueda de cuerpos por parte la Fiscalía y del CTI –Cuerpo Técnico de Investigación–.

En el plano formal, el tratamiento visual alterna la elaboración de entrevistas, el uso de material de archivo con vocación informativa y el registro de las sesiones de las audiencias judiciales registradas con estilo directo. Complementaria a esta estrategia aparece la voz en off que, sobre imágenes aéreas de la selva colombiana, introduce datos de contexto, pero también el citado punto de vista de los realizadores en favor de las víctimas como agentes activos en la búsqueda de la verdad y la justicia. Estas imágenes aéreas son evocadoras de un territorio de naturaleza virgen que ilustran la incapacidad del Estado para controlar el territorio que está bajo su jurisdicción y, por tanto, muestran el lugar en el que durante años se han consolidado grupos guerrilleros y actividades ilegales como el narcotráfico. Contrastan con la violencia explícita presente en el material de archivo, que confronta al espectador en la descripción de los hechos, en los que las víctimas pertenecen a la población civil de manera invariable.

Destaca la primera secuencia, en la que una mujer, víctima directa del conflicto, describe ante la cámara cómo su hermano menor fue brutalmente asesinado. A continuación, se ofrecen algunos datos que contextualizan esa historia, y todas las que el espectador va a encontrar dentro de los testimonios, en las audiencias judiciales y en las secuencias que describen las pesquisas en las fosas comunes y los espacios en los cementerios en los que se ubican personas fallecidas y no han sido identificadas.

Con la combinación de estas estrategias narrativas la película se aleja de las tendencias que, en ese sentido, está asumiendo el documental cinematográfico en los últimos años. Pero a la vez fortalece la capacidad de la película como formato para la explicación de fenómenos históricos de gran complejidad para el espectador neófito.

Observando el punto de vista de los directores, si bien no se identifica gesto alguno en lo autorreferencial, (Calvo de Castro y Marcos Ramos, 2018), alimentan la generación de un relato primordial, en tanto el discurso filmico “no puede entenderse como una descripción de la realidad objetiva externa, sino como una interpretación subjetiva que dé sentido a la

persona que lo elabora” (Villarroya, 2019: 166). Así, ese punto de vista a favor de las víctimas que reclaman verdad y justicia sitúa *Impunity* (2011) como un ejemplo de documental para el cambio social con una vocación internacional y generalista. Se ocupa de las cuestiones urgentes, del levantamiento de evidencias y de la denuncia de hechos sobre los que acecha el olvido, delegando la mayor parte del discurso en los testimonios de las víctimas, que en la mayoría de los casos son mujeres que reclaman justicia para sus familiares. En este caso las mujeres representan un rol protagónico como conductoras de los hechos vinculados al concepto de las ejecuciones extrajudiciales y a la impunidad, verdadera protagonista de la película.

*Falsos positivos en Colombia* (2012). El análisis de la estructura de producción que ampara este documental define en gran medida el punto de vista asumido en la narración. Fue producido y emitido por el canal iraní de contenidos en español Hispan Televisión. Con la misma estrategia que desarrollan medios como Rusia Today (RT) o Sputnik Mundo desde Rusia, Hispan Televisión desarrolla contenidos en español para el mercado latinoamericano con una vertiente ideológica en clara oposición a los mensajes de los medios que utilizan un discurso orientado hacia las políticas de Estados Unidos. En el caso de Hispan Televisión, aliada con +ContenidosUruguay, tiene su base de producción en Uruguay desde donde producen este documental. Es esta una de las razones que explica el discurso periodístico asumido en el documental, que introduce de manera clara la hipótesis de la existencia de una política de Estado en relación con los casos de ejecuciones extrajudiciales, sobre todo durante el periodo de gobierno del presidente Álvaro Uribe Vélez, en el que ocurren los casos de Soacha, sobre los que se centra el documental.

La cinta utiliza una estructura narrativa puramente periodística que combina la voz en off en momentos puntuales con entrevistas a expertos, a tres madres de los jóvenes desaparecidos en Soacha, material de archivo, imágenes de recurso para ilustrar algunas cuestiones a las que hacen referencia los testimonios y las imágenes de acompañamiento a la Fiscalía en la exhumación de cuerpos en una fosa común en un lugar indeterminado. A lo largo de nueve secuencias claramente diferenciadas, la narración ofrece contexto sobre el tema, casos concretos a través de una larga intervención de Luz Marina Bernal –madre de Fair Leonardo Porras– y otras dos más breves de Blanca Nubia Monroy –madre de Julián Oviedo Monroy– y María Sanabria –madre de Jaime Stiven Valencia Sanabria–. Los casos concretos, las historias personales, permiten al espectador observar la trascendencia de los hechos posteriormente explicados y contextualizados a partir de la intervención de distintos expertos. Aunque se introduce la versión de un alto cargo militar retirado de la actividad, que no apoya la premisa desarrollada en la película, el resto defienden la existencia de toda una práctica de Estado orientada desde la esfera política para incentivar a los militares. Según los testimonios de los expertos

entrevistados, esta práctica estuvo complementada con una campaña pública impulsada por el Gobierno y apoyada por los medios de comunicación de masas del país que proyectaba a la opinión pública nacional e internacional un cambio en la correlación de fuerzas desde la implantación de la Política de Seguridad Democrática, que deja de considerar el conflicto colombiano como una guerra para otorgar a los grupos guerrilleros la categoría de narcoterroristas. Esto ocurre a partir del cambio producido en las políticas estadounidenses tras los atentados del 11 de septiembre de 2001.

El papel de las mujeres en la narración es clave. Si bien el documental se ocupa de los hechos a nivel general, de nuevo las tres mujeres entrevistadas son víctimas en tanto sus hijos fueron asesinados y presentados como integrantes de la guerrilla. De nuevo aparecen como las principales protagonistas en la búsqueda de la verdad sobre los hechos y ofrecen al espectador una perspectiva concreta y cercana de la información general en un tema tan complejo como el analizado. Por último, es significativo que las mujeres solo aporten testimonios como víctimas, pues todos los expertos entrevistados son hombres.

*Las caras del horror* (2013) aborda la historia que está detrás de las ejecuciones extrajudiciales en Colombia centrándose en los casos de Soacha, a través de los testimonios y las historias de vida de tres madres de desaparecidos: Luz Edilia Palacios –madre de Jader Andrés Palacios–, Idalí Garcera Valdés –madre de Diego Alberto Tamayo Garcera– y Elvira Vásquez –madre de Joaquín Castro–. Es un claro ejemplo de la plasmación de los resultados de un proceso de investigación-creación a través del cine documental desde el ámbito de la academia con un enfoque periodístico. En este caso los directores desarrollan el proyecto como trabajo final para el grado en periodismo en la Universidad Javeriana de Bogotá. Algo que se plasma también en la estructura de la película. Desde su prólogo ya denota la postura de denuncia que asumen los cineastas, claramente comprometidos en la lucha contra las injusticias cometidas con las víctimas. Omar Vásquez y Melissa de la Hoz asumen un tono crítico mediante la ironía que trasciende a los responsables de los hechos y sitúa el foco en la propia sociedad colombiana. La película comienza con un fragmento musical de la canción *Mi Colombia* (2009) en el que se pone de relevancia la paradoja de ejercer el patriotismo en una nación que ofrece escasas oportunidades a sus ciudadanos. A partir de ahí, la narración se sustenta en las intervenciones de Luz Edilia Palacios, Idalí Garcera y Elvira Vásquez. Sus relatos son complementados con distintas intervenciones de expertos, políticos, fiscales, periodistas, etc., sobre el fenómeno de las ejecuciones extrajudiciales mediante los que se introducen visiones más o menos críticas sobre el hecho. Aunque estas estrategias tratan de fomentar el estilo periodístico que practica la narración, el punto de vista de los directores está claramente enfocado a las historias de las víctimas.

La película parte de la premisa de que estos crímenes fueron conocidos y auspiciados por el Estado. Por tanto, requieren de la sistematización del proceso para generar todo un contexto en el que los casos de ejecuciones extrajudiciales pudieran ser efectivos. Introduce una novedad discursiva frente a otras analizadas. El testimonio de un superviviente de ejecuciones extrajudiciales. Aparece con un nombre falso y el rostro difuminado con el fin de preservar su identidad y la de su familia ya que la mayoría de las víctimas sufren amenazas por reclamar justicia. Presentado como Gustavo Buendía, la víctima es un campesino desplazado de sus tierras. En el transcurso de un día de trabajo se ve envuelto en un cruce de disparos entre el Ejército y la guerrilla y resulta herido de bala. Fue interceptado por miembros del Ejército, operado hasta en 10 ocasiones y posteriormente apresado en el INPEC –Instituto Nacional Penitenciario y Carcelario– y acusado de pertenecer a la guerrilla. Su familia, sin recursos económicos para costear una defensa efectiva, decide endeudarse y tras ocho meses consigue demostrar su inocencia.

La película también aborda el papel de los medios de comunicación como cooperadores en la difusión del discurso oficial, que invisibiliza este tipo de casos, protagonizados por personas sin recursos económicos para buscar justicia. Las cifras de impunidad de estos casos aportadas por el documental supera el 98%. Además, plantea un enfoque en el que la sociedad y la administración tienen una responsabilidad más allá del esclarecimiento de la verdad y es la que implica la aplicación de un Estado social en el que se preserven los derechos atendiendo a las necesidades de las víctimas de crímenes, de injusticias, pero también de un proceso psicosocial y emocional que en muchas ocasiones las incapacita para construir espacios de normalización tras los hechos.

Por último, la presencia de las mujeres como protagonistas del relato está enfocada a su papel como víctimas. Aunque el compañero de Elvira Vásquez –y padre de Joaquín Castro– aparece en algunas breves intervenciones, son las tres mujeres protagonistas las que asumen todo el peso de la narración. Sus historias se complementan con la visión de expertos que aportan matices al discurso según el área temática en la que nos encontremos, pero, sin duda, el punto de vista se centra en las mujeres como víctimas de crímenes de Estado.

*Retratos de familia* (2013) focaliza su descripción y análisis de las ejecuciones extrajudiciales en Colombia a partir de los casos de Soacha, representados y descritos a través de los testimonios de las madres de los jóvenes desaparecidos y posteriormente asesinados con el fin de presentarlos como bajas en combate, y del material de archivo fotográfico que conservan sobre sus familiares. Las fotografías se convierten en un vestigio de memoria ante el olvido institucional que aporta la impunidad sobre los casos de ejecuciones extrajudiciales, que se ve agravado por el doloroso periplo de las familias en los proce-

sos de búsqueda, constantemente entorpecidos por la incapacidad o la inacción del Estado.

Alexandra Cardona se alía para el desarrollo del proyecto con la productora colombiana Karamelo Films –que tiene como uno de sus principios el desarrollo de contenidos audiovisuales como recurso para la dignidad humana– y con el Archivo de Bogotá, organismo dependiente de la Alcaldía de la capital colombiana. Esta cobertura institucional le permite acceder a los testimonios de las madres, en tanto ya están siendo apoyadas por algunas instituciones ante la cobertura mediática que logra el caso y la especial trascendencia social que asume el mismo desde el descubrimiento de los cuerpos en Ocaña (Norte de Santander).

*Retratos de familia* (2013) es una película que narra desde la cercanía de los testimonios de las víctimas, pone el foco de manera intencional en los familiares y a partir de ahí reconstruyen las historias de las desapariciones. Apela al componente emocional más que al desarrollo concienzudo de los hechos a partir de datos y cifras, cuestión que se sitúa en coherencia con el punto de vista de la película, centrada fundamentalmente en los testimonios de las mujeres de Soacha y escapando de las intervenciones de expertos. Los elementos formales y narrativos se configuran con base a esos objetivos. El enfoque visual de la película otorga gran importancia al contexto en el que viven las mujeres –pertenecientes a familias de escasos recursos–, cuestión que ayuda a transmitir al espectador las condiciones de vulnerabilidad de amplias capas de la población colombiana, aprovechadas por los reclutadores para captar a jóvenes de escasos recursos con la promesa de un trabajo en lugares remotos del país.

Mediante una estructura narrativa que organiza los hechos de manera cronológica, se identifican cuatro secuencias en las que la carga dramática aumenta buscando una sensibilización del espectador a medida que este va conociendo los hechos. Destaca la banda sonora, en la que la música tiene una gran carga simbólica que se acentúa a través del montaje para reforzar la carga emocional de las narraciones de las víctimas.

En lo relativo a la representación de las mujeres en la narración, estas asumen un rol protagónico y son parte fundamental en la transmisión directa al espectador de la información. La evolución del documental refuerza este hecho ya que, si bien en la primera parte de la película las mujeres intervienen de manera aislada prestando testimonio en las entrevistas o en los seguimientos que realiza la cámara, en la segunda parte son representadas como agrupación, aunando fuerzas para pedir justicia para sus hijos frente al Palacio de Justicia en un ejercicio de memoria que quiere impedir que los hechos queden en la impunidad y en el olvido.

*Especial Falsos Positivos* (2015) se centra específicamente en el fenómeno de las ejecuciones extrajudiciales. Estas afectaron a población dispersa por todo el país, pero fueron especialmente mediáticos

los casos de Soacha, donde vivían 19 jóvenes que fueron encontrados en una fosa común en Ocaña (Norte de Santander) y dados de baja como guerrilleros abatidos por el Ejército. *Especial Falsos Positivos* (2015) está producido desde Canal Capital, un canal público de televisión digital terrestre que pertenece a la alcaldía de Bogotá y realiza su transmisión en toda el área metropolitana de esta ciudad. Si bien se puede considerar su alcance restringido, hay que tener en cuenta que Colombia es un país fuertemente centralizado y gran parte de la población se concentra en el área metropolitana de la capital, por lo que el impacto mediático de este medio de comunicación es relevante para gran parte de la población colombiana. Iván Cruz forma parte del plantel de periodistas de Canal Capital que, mediante el uso de entrevistas a expertos y gran cantidad de material de archivo, produce el documental.

Atendiendo a las cuestiones formales que contribuyen a la confección del discurso, se trata de un documental compuesto mayoritariamente por entrevistas a expertos elaboradas según formatos canónicos que rigen el documental para televisión. La iluminación natural en exteriores y el escaso movimiento de cámara contribuyen a afianzar un estilo estético que otorga gran importancia a la información derivada de las imágenes. El material de archivo, presente en la mayoría del metraje, complementa a nivel visual lo referido por los entrevistados.

Desde el punto de vista narrativo, como hemos comentado anteriormente, el desarrollo del discurso recae mayoritariamente en las personas entrevistadas, expertos y algunas víctimas directas de la cuestión que se está tratando. Esto se complementa con el uso de la voz en off que expone al televidente cada hecho y que ubica cada testimonio en el contexto general de desarrollo de los falsos positivos. Se construye de esta manera una descripción cronológica de los hechos que incorpora testimonios de militares que ya no pertenecen a la fuerza pública, de víctimas y familiares, pero también de intervenciones públicas de representantes políticos –como el de Gustavo Petro, en aquel momento alcalde de Bogotá–, que deja abierta la posibilidad de que haya responsables de una política institucional más allá de iniciativas particulares por parte de mandos intermedios del Ejército.

Al tomar como principal aportación al discurso los testimonios de expertos, las intervenciones de las mujeres, víctimas implicadas en el proceso en su mayoría, contribuyen a un enfoque periodístico que se centra en los hechos, pero no a su visibilización como víctimas. En ese sentido, sus discursos, más centrado en los casos concretos que a ellas les afectan, persiguen la sensibilización del espectador desde la empatía con sus historias.

#### 4. Conclusiones

Respecto al enfoque narrativo, si bien al comienzo del texto diferenciamos entre películas documenta-

les que se enmarcan en la categoría que podríamos definir como documental cinematográfico: *Impunity* (2011), *Las caras del horror* (2013) y *Retratos de familia* (2013); y otras con un enfoque más periodístico que han sido producidas para ser emitidas por televisión: *Madres de Soacha* (2010), *Falsos positivos en Colombia* (2012) y *Especial Falsos Positivos* (2015), no podemos afirmar que este sea un criterio que condicione una mayor o menor representación de las mujeres en su rol protagónico sobre el tema. Si bien *Las caras del horror* (2013) y *Retratos de familia* (2013) cumplen con esta premisa, la vocación internacional de *Impunity* (2011) orienta su discurso hacia un análisis más general del tema dentro del contexto del conflicto en Colombia. Aunque la cinta se posiciona claramente a favor de las mujeres víctimas y delega gran parte del peso del discurso narrativo en ellas, el protagonismo se les otorga a los hechos.

Respecto a las producciones televisivas, que emplean con mayor profusión el discurso periodístico para el desarrollo del tema, solo *Madres de Soacha* (2010) cumple con la premisa de partida de este trabajo y otorga un rol verdaderamente protagónico a las mujeres que participan en la película.

Por tanto, identificamos una presencia constante de las mujeres representadas como familiares de víctimas de ejecuciones extrajudiciales. Ellas soportan el peso de la narración sobre los casos concretos aportando la vertiente humana a las historias para potenciar el impacto en el espectador de las cifras sobre estos hechos. Los documentales ponen el foco sobre todo en los casos de Soacha, los más mediáticos por el número de víctimas que fueron captadas en la población del área metropolitana de Bogotá, pero las mujeres que aportan su testimonio son representadas siempre como víctimas, no se introduce ningún testimonio de mujeres expertas en el tema y son, sobre todo, narradoras de los hechos, que en tres de los seis casos analizados son los verdaderos protagonistas de los documentales.

Hoy en día, el colectivo MAFAPO –Madres de Falsos Positivos de Soacha y Bogotá– se ha conver-

tido en la cabeza visible de la búsqueda de la verdad sobre el fenómeno de las ejecuciones extrajudiciales en Colombia y está sumando a su causa apoyos a nivel internacional. Pero, sobre todo, trata de acercarse a las víctimas que se reparten por todo el territorio colombiano. Muchos de los casos, sucedidos en zonas rurales, corren el riesgo de quedar en el olvido y la impunidad, pues sus familiares reciben constantes amenazas y todavía existe mucho miedo a las represalias si se inician procesos judiciales. La labor de este colectivo de mujeres es clave en todo este proceso que ha marcado la historia reciente en Colombia.

Como principales limitaciones del estudio, se destaca la dificultad para tener la certeza de estar controlando la totalidad de la muestra. Aunque los títulos producidos sobre el tema son escasos, la multiplicidad de canales de difusión para el documental en la actualidad, unida a la falta de bases de datos fiables más allá de lo concerniente a la producción estrictamente cinematográfica, complican el control sobre las obras que deben ser analizadas. En todo caso, ha sido posible obtener una visión de conjunto frente a las cuestiones planteadas en el diseño de la investigación.

En futuros estudios, estos resultados serán comparados con los obtenidos del análisis de la representación que se hace de esta cuestión en los medios de comunicación masivos en Colombia y de las estrategias comunicativas que desarrolla el colectivo MAFAPO en redes sociales para observar si existe una disonancia entre los discursos propios y ajenos. En un tema de especial relevancia social dentro del posconflicto colombiano, la falta de claridad y de delimitación de responsabilidades están generando grandes dificultades para la consolidación de espacios efectivos de reconciliación a través de la búsqueda de la verdad, el esclarecimiento de los hechos, las garantías de no repetición y el desarrollo de mecanismos fiables para la creación de memoria histórica que permitan a toda la sociedad –y principalmente a las víctimas– sentirse representados y contribuir a la cohesión social en un contexto de paz.

## 5. Referencias

- Alzate Giraldo, A. (2017). *Metodología para el abordaje y la realización de cine documental*. Medellín: Sello editorial de la Universidad de Medellín.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Bengoechea, M. y Calero, M. L. (2003). *Sexismo y redacción periodística*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Barros, M. y Rojas, N. (2015). El rol de la mujer en el conflicto armado colombiano. *El Libre Pensador*. Universidad Externado de Colombia. Disponible en: [<https://bit.ly/2OXrPtI>]. [Consulta: 11-03-2020]
- Bonilla, A. (2017). *Falsos Positivos 10 años después: discursos antagónicos y límites teóricos* (tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Bogotá (Colombia)
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Burton, J. (1990). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburg: PA U. Of Pittsburg.
- Calvo Camargo, A. M., Conde Murcia, M. C., y Salcedo Camargo, V. M. (2018). *Mujer y guerra: una caracterización de los roles femeninos al interior de las filas armadas del paramilitarismo en Colombia* (tesis de grado), Universidad de la Salle, Bogotá (Colombia). Disponible en: [<https://bit.ly/2RV8dXg>]. [Consulta: 11-03-2020]
- Calvo de Castro, P. (2019a). Documental en femenino. *Fonseca Journal of Communication*, 18, 7-9. DOI: 10.14201/fjc20191879 [Consulta: 11-03-2020]



- Calvo de Castro, P. (2019b). Cine documental latinoamericano. Conclusiones en base a un estudio trasversal con enfoque contextual y formal de 100 películas documentales. *Kepes*, 16(20), 125-151. DOI: 10.17151/kepes.2019.16.20.6 [Consulta: 11-03-2020]
- Calvo de Castro, P. y Marcos Ramos, M. (2018). La autorreferencialidad en el cine documental en América Latina. *Vivat academia*, 145, 113-128. DOI: 10.15178/va.2018.145.113-128 [Consulta: 11-03-2020]
- Cárdenas, Ernesto y Villa, Edgar. (2013). La política de seguridad democrática y las ejecuciones extrajudiciales. *Ensayos sobre Política Económica* 31, 64-72. Disponible en: [https://bit.ly/2Nt4cI8]. [Consulta: 11-03-2020]
- Centro de Investigación y Educación Popular, CINEP, (2009). *Informe Especial: Falsos positivos, Balance del segundo semestre de 2008*. Bogotá.
- Centro de Investigación y Educación Popular, CINEP. (2011). *Colombia deuda con la humanidad 2: 23 años de falsos positivos (1988-2011)*. Bogotá.
- Centro Nacional de Memoria Histórica –CNMH–. (2016). *Mujeres y guerra: víctimas y resistentes en el Caribe colombiano*. Organización Internacional para las Migraciones (OIM-Misión Colombia). Disponible en: [https://bit.ly/2RfIJ90]. [Consulta: 11-03-2020]
- Chéroux, C. (2013). ¿Qué hemos visto del 11 de septiembre? En Didi-Huberman, G.; Chéroux, C. y Arnoldo, J. (Eds.). *Cuando las imágenes tocan lo real* (pp. 37-68). Madrid: Ediciones Arte y Estética.
- Daza Cuartas, S. (2009). Investigación – Creación, un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1), 87-92. Disponible en: [https://bit.ly/2Sc3Xnw]. [Consulta: 11-03-2020]
- Díaz, L. (2008). *La paz y la guerra en femenino: historias de mujeres excombatientes del M-19 y las AUC* (Tesis de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social y Lenguaje, Bogotá D.C, Colombia. Disponible en: [https://bit.ly/39oF0ey]. [Consulta: 11-03-2020]
- Everly, K. (2016). Acercamientos feministas al cine español y latinoamericano: la mujer como producto y productora de imágenes. *Hispanofilia*, 177, 179-193 DOI: 10.1353/hsf.2016.0037 [Consulta: 11-03-2020]
- Flick, U. (2002). *An introduction to Qualitative Methodology*. Chicago: Markham.
- Gómez Tarín, F. J. (2006). *El Análisis de un texto filmico*. Castellón: Beira Interior.
- Gómez Tarín, F. J. (2011). *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila.
- Grossberg, L. (2010). *Estudios culturales: Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital.
- Gumucio Dagron, A. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert. Disponible en: [https://bit.ly/2w7nKMv]. [Consulta: 11-03-2020]
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización, traducción de Silvia Fehrmann*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- López, M. (2009). *Las mujeres imaginadas de la guerra: narraciones de excombatientes paramilitares sobre las mujeres y el conflicto armado* (Tesis de doctorado). UNC, FCCHH, Bogotá D.C, Colombia. Disponible en: [https://bit.ly/2tK96Ka]. [Consulta: 11-03-2020]
- Marón, K. (2003). Mujeres guerrilleras (extractos). *Revista Internacional de la Cruz Roja*. Disponible en: [https://bit.ly/2Si3mkt]. [Consulta: 11-03-2020]
- Martínez-Salanova Sánchez, E. (2003). El valor del cine para aprender y enseñar. *Comunicar*, 20, 45-52. Disponible en: [https://bit.ly/2Hnq3gV]. [Consulta: 11-03-2020]
- McNamee, S.; Hosking, D. M. (2012). *Research and Social Change. A Relational Constructionist Approach*. Nueva York: Routledge.
- Mendoza García, J. (2005). Exordio a la memoria colectiva y al olvido social. *Athenea digital*, 8, 1-26. Disponible en: [https://bit.ly/3bqkHPB]. [Consulta: 11-03-2020]
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1969-1972)* Volumen 2. Barcelona: Paidós.
- Montiel, A. (2002). *El desfile y la quietud. Análisis filmico versus Historia del Cine*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Nichols, B. (2001). Los documentales y el modernismo: 1919-1939. *Comunicación y Sociedad*, 14(2) 71-91.
- Nichols, B. (2006). Cuestiones de ética y cine documental. En CATALÁ, J. M. y CERDÁN, J. (Eds.), *Después de lo real*. (pp. 29-45). Valencia: Archivos de la filmoteca.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México DF: UNAM.
- Observatorio de Paz y Conflicto. (2015). *Recomposición temática y analítica. Mujeres ex combatientes: experiencias significativas y aporte a la paz*. Universidad nacional de Colombia. Bogotá, Colombia. Disponible en: [https://bit.ly/2Rfgs17]. [Consulta: 11-03-2020]
- Ortega, M. L. (2010). Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación. En Weinrichter, A. (Ed.). *El documentalismo en el s. XXI*, (pp. 77-99). San Sebastián: Festival de cine de San Sebastián. [https://bit.ly/2OEWdYX]. [Consulta: 11-03-2020]
- Paranaguá, P. A. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Murillo, M. D. (2013). El cine latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas. *Boletín Americanista*, 1 (66), 81-99. Disponible en: [https://bit.ly/2SwweEh]. [Consulta: 11-03-2020]
- Pulecio, E. (2009). *El cine, análisis y estética*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rabiger, M. (2005). *Dirección de documentales*. Madrid: IORTVE.
- Rojas Bolaño, Omar E. y Benavides Silva, Fabián L. (2017). *Ejecuciones extrajudiciales en Colombia. Obediencia ciega en campos de batalla ficticios*. Bogotá: Ediciones USTA.

- Ruffinelli, J. (2012). *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Torres Ávila, J. (2013). La memoria histórica y las víctimas. *Jurídicas*, 2 (10) 144-166. Disponible en: [<https://bit.ly/2vm8qei>]. [Consulta: 11-03-2020]
- Torres San Martín, P. (2015). Cine latinoamericano de mujeres: memoria e identidad. *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, 4, 151-171. [<https://bit.ly/3bw3ZOF>] [Consulta: 11-03-2020]
- Sisma Mujer (2008). *Mujeres en conflicto. Violencia sexual y paramilitarismo*. Bogotá. Disponible en [<https://bit.ly/2SgWaoB>]. [Consulta: 11-03-2020]
- Varela, N. (2014). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B. Disponible en: [<https://bit.ly/36DrJwS>]. [Consulta: 11-03-2020]
- Varela, N. (2017). *Íbamos a ser reinas: mentiras y complicidades que sustentan la violencia contra las mujeres*. Barcelona: Ediciones B.