



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAIS

***MEMORIA (2021) Y LOS SILENCIOS (2018): POLÍTICAS DE MEMORIA Y
EXPERIENCIAS POÉTICAS DEL PÓS-CONFLICTO COLOMBIANO.***

DIANA MARCELA ÁLVAREZ LINDARTE

Foz do Iguaçu
2023

***MEMORIA (2021) Y LOS SILENCIOS (2018): POLÍTICAS DE MEMORIA Y
EXPERIENCIAS POÉTICAS DEL PÓS-CONFLICTO COLOMBIANO.***

DIANA MARCELA ÁLVAREZ LINDARTE

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito parcial a la obtención del título de Bachalorado en Cinema y Audiovisuales.

Orientador: Prof. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

Foz do Iguaçu
2023

DIANA MARCELA ÁLVAREZ LINDARTE

MEMORIA (2021) Y LOS SILENCIOS (2018): POLÍTICAS DE MEMORIA Y EXPERIENCIAS POÉTICAS DEL PÓS-CONFLICTO COLOMBIANO.

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito parcial a la obtención del título de Bachalero en Cinema y Audiovisuales.

BANCA EXAMINADORA

Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

Orientador: Prof. Dr.

(UNILA)

Eduardo Dias Fonseca

Prof. Dr.

(UNILA)

Virginia Osorio Flores

Prof.

(UNILA)

Foz do Iguaçu, 3 de novembro de 2023.

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

NOME COMPLETO DO AUTOR(A): DIANA MARCELA ÁLVAREZ LINDARTE
Curso: CINEMA E AUDIOVISUAIS

Tipo de Documento	
(X) graduação	(X) artigo
(.....) especialização	(.....) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....) _____

Título do trabalho acadêmico **MEMORIA (2021) Y LOS SILENCIOS (2018): POLÍTICAS DE MEMORIA Y EXPERIENCIAS POÉTICAS DEL PÓS-CONFLICTO COLOMBIANO.**

NOME DO ORIENTADOR(A): DINALDO SEPÚLVEDA ALMENDRA FILHO

Data da Defesa: ____/____/____

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

Assinatura do Responsável

Dedico este trabajo a aquellos cineastas cuyas obras han capturado las cicatrices de nuestra historia y el dolor de la guerra en alta definición, dando espacio a la catarsis y al ritual sanador a través del éxtasis del cine. También dedico este TCC III a mis amados primos hermanos: Daniel Baruch, Yonathan Mahalalel y Shemuel ben Yoseph.

AGRADECIMENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a mi orientador de tesis, Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho, por su apoyo y dedicación a lo largo de este proceso. Agradezco sinceramente la asesoría precisa y las valiosas sugerencias que me proporcionó, las cuales no solo enriquecieron la calidad de mi investigación, sino que también ampliaron mi perspectiva académica. Su disponibilidad constante para abordar mis inquietudes, y brindar claridad a las complejidades conceptuales, ha sido esencial en mi desarrollo como investigadora.

Agradezco a la UNILA por brindarme la oportunidad de explorar y reflexionar sobre mis propias narrativas a través del prisma de mi identidad. La institución ha proporcionado un entorno académico propicio que me ha permitido la introspección y adquirir una comprensión más profunda de mi papel tanto en la sociedad como en mi campo de estudio.

Además, agradezco a Beatriz Seigner y Apichatpong Weerasethakul por su trabajo cinematográfico. Sus contribuciones artísticas y cinematográficas han sido una fuente de inspiración para este estudio. Sus obras han dejado una huella en mi visión como cineasta, y han enriquecido mi comprensión de las posibilidades creativas en mi propio campo de investigación.

En el encanto de *Los Silencios* de Beatriz Seigner y *Memoria* de Apichatpong Weerasethakul, he navegado en soledad y en compañía. Fue en la quietud de un sutil aislamiento en Colombia, en donde se reveló la esencia más profunda de sus filmes. Pude afinar mi percepción a lo sobrenatural, al igual que lo hicieron ellos y su equipo de rodaje, al pisar nuestra tierra colombiana. Sus películas evocaron lo bello y lo sombrío, lo espectral y misterioso. Sentí el frío y la humedad, escuché los mutismos extensos que dibujaron.

Prolongadas pausas y largos silencios pueden traer angustias y desvelos.

En Colombia, los silencios son esenciales, tanto como quien busca sanación necesita del abrazo sin palabras.

Estos filmes no fueron meros objetos de estudio en mi TCC III, sino viajes íntimos y oasis catárticos que habitaron mi propia verdad, hasta que los pudiera plasmar en algún papel. Son imágenes de una Colombia testigo, de espesuras y susurros resonantes en la vegetación, nacimientos de agua, universos inanimados y ciudades.

Agradezco a mi hermana, Luisa A. Lindarte, antropóloga y magíster en estudios culturales, así como a Andrea A. Lindarte, comunicadora social y periodista, por su incansable labor en Colombia, especialmente por su compromiso con las comunidades víctimas del conflicto armado colombiano. Su dedicación, respeto y resiliencia son un verdadero ejemplo para seguir.

Agradezco a Mitchell Mordechai, por ser mi apoyo y mi *chevruta*, en todos mis estudios, mi compañero de investigación, de creación audiovisual y de exhaustivos análisis geopolíticos, en la incertidumbre de este mundo en guerra.

«Esto es lo que hace la guerra. Y aquello es lo que hace, también. La guerra rasga, desgarrar. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmiembra. La guerra arruina.»

«... ¿a quién queremos culpar? ¿Qué atrocidades del pasado irremediable nos parece que estamos obligados a revisar?»

«No debería suponerse un «nosotros» cuando el tema es la mirada al dolor de los demás.»

-Susan Sontag
Ante el dolor de los demás (2002)

RESUMO

Este trabalho examina o conceito de memória no cinema colombiano pós-conflito, com um foco específico nos motivos visuais presentes nos filmes *Memoria* (2021) de Apichatpong Weerasethakul e *Los Silencios* (2018) de Beatriz Seigner. A análise aprofunda-se na figuração cinematográfica da memória, explorando como esses filmes contribuem para a compreensão da memória coletiva e individual no contexto da sociedade colombiana pós-conflito. Ao estudar os elementos visuais empregados nesses filmes, como a cinematografia, a mise-en-scène e a figuração, esta pesquisa visa lançar luz sobre as formas como os cineastas retratam e lidam com as complexidades da memória. Além disso, este estudo busca destacar a importância desses motivos visuais na transmissão de mensagens sociopolíticas mais amplas relacionadas à memória, trauma e cura. Por meio de uma análise abrangente, este trabalho tem como objetivo contribuir para o discurso acadêmico sobre os estudos de memória e o papel do cinema na formação das narrativas de memória coletiva.

Palavras-chave: Memória, Cinema colombiano pós-conflito, Motivos visuais.

RESUMEN

Este trabajo examina el concepto de memoria en el cine colombiano del posconflicto, con un enfoque específico en los motivos visuales presentes en las películas *Memoria* (2021) de Apichatpong Weerasethakul y *Los Silencios* (2018) de Beatriz Seigner. El análisis profundiza en la representación cinematográfica de la memoria, explorando cómo estas películas contribuyen a la comprensión de la memoria colectiva e individual en el contexto de la sociedad colombiana del posconflicto. Al estudiar los elementos visuales utilizados en estas películas, como la cinematografía, la puesta en escena y la figuración, esta investigación busca arrojar luz sobre las formas en que los cineastas retratan y abordan las complejidades de la memoria. Además, este estudio busca resaltar la importancia de estos motivos visuales para transmitir mensajes sociopolíticos más amplios relacionados con la memoria, el trauma y la sanación. A través de un análisis exhaustivo, este trabajo tiene como objetivo contribuir al discurso académico sobre los estudios de la memoria y el papel del cine en la configuración de las narrativas de memoria colectiva.

Palabras clave: Memoria, Cine colombiano postconflicto, Motivos visuales

ABSTRACT

This paper examines the concept of memory in post-conflict Colombian cinema, with a specific focus on the visual motifs present in the films *Memoria* (2021) by Apichatpong Weerasethakul and *Los Silencios* (2018) by Beatriz Seigner. The analysis delves into the cinematic representation of memory, exploring how these films contribute to the understanding of collective and individual memory in the context of Colombia's post-conflict society. By studying the visual elements employed in these movies, such as cinematography, mise-en-scène, and figurative language, this research aims to shed light on the ways in which filmmakers portray and engage with the complexities of memory. Additionally, this study seeks to highlight the significance of these visual motifs in conveying broader socio-political messages related to memory, trauma, and healing. Through a comprehensive analysis, this paper aims to contribute to the scholarly discourse on memory studies and the role of cinema in shaping collective memory narratives.

Keywords: Memory, Post-Conflict Colombian Cinema, Visual motifs.

SUMARIO

1 INTRODUCCIÓN.....	14
2 LA MEMORIA COMO UN REFLEJO DE LA NACIÓN	17
3. ENTRE CLAROSCUROS Y ENCUADRES EXTENDIDOS.....	19
3.1 <i>Visión poética: un análisis a los motivos visuales.....</i>	<i>23</i>
3.2 <i>La memoria y la muerte.....</i>	<i>30</i>
4. LA RESONANCIA DEL SILENCIO	35
4.1 <i>Diálogos, subtextos y silencios.....</i>	<i>37</i>
5. CONSIDERACIONES FINALES	39
REFERENCIAS.....	40

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	p.20-21
Figura 2.....	p.22
Figura 3.....	p.25
Figura 4.....	p.26
Figura 5.....	p.26
Figura 6.....	p.27
Figura 7.....	p.28
Figura 8.....	p.29
Figura 9.....	p.31
Figura 10.....	p.33
Figura 11.....	p.34
Figura 12.....	p.35
Figura 13.....	p.36

1 INTRODUCCIÓN

La memoria, como concepto fundamental en el estudio de la historia y la sociedad, desempeña un papel crucial en la comprensión de los eventos pasados y su influencia en el presente. En el contexto del cine colombiano del postconflicto, la memoria emerge como un tema recurrente y una herramienta poderosa para explorar la complejidad de la sociedad y su proceso de reconciliación. En el campo del análisis de conflictos y la búsqueda de soluciones pacíficas, es fundamental confrontar preguntas esenciales que definen la naturaleza misma de estos fenómenos. Claudia Eufemia Parra Meaury, en su examen exhaustivo de estas cuestiones, señala:

Quando se busca argumentar sobre la teoría de los conflictos y las alternativas de solución a estos conflictos, es posible verse en la necesidad de conceptualizar interrogantes claves como ¿Qué es un conflicto? ¿Esencialmente es visto como una situación negativa? y ¿De dónde nacen estos conflictos y en qué se caracterizan?, el encontrar respuestas a estas cuestiones, a decir verdad, no es tarea fácil ya que se cuenta con grandes contrastes de fuentes teóricas y disciplinarias que abordan la base de la teoría del conflicto y la superación de este de manera diferentes, sin embargo, es importante resaltar brevemente la conceptualización a estos interrogantes. (PARRA M, 2020, pág. 57).

El postconflicto en Colombia se refiere al período que sigue a la firma de los acuerdos de paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo), que se llevó a cabo el 24 de noviembre de 2016. Estos acuerdos surgieron tras extensas negociaciones y simbolizaron un punto de inflexión histórico en el proceso de alcanzar una resolución pacífica al conflicto armado en Colombia.

En la esfera del cine colombiano postconflicto, la idea de memoria colectiva cobra un significado de notable relevancia, dado que la sociedad se empeña en reconstruir su pasado y hacer las paces con los acontecimientos traumáticos que la han marcado. Los filmes que analizaremos en este trabajo de TCC III, *Los Silencios* (2018) dirigida por Beatriz Seigner y *Memoria* (2021) dirigida por Apichatpong Weerasethakul, están enmarcados en el periodo postconflicto, y sus personajes y contextos sociales se mueven en el espectro temporal de las conversaciones propias de un proceso de paz y la creación de la JEP (Jurisdicción Especial para la Paz), convirtiéndose esta última

en un instrumento trascendental de justicias y reconciliación.

A través del análisis de los motivos visuales presentes en estas obras cinematográficas, este texto se propone examinar cómo cineastas de distintas nacionalidades, como Beatriz de Brasil y Apichatpong de Tailandia, ambos provenientes de contextos geográficos distantes, se aventuran a entablar un diálogo, respectivamente, con la memoria individual y colectiva de un país latinoamericano marcado por, aproximadamente, siete décadas de conflicto armado. Las obras de estos directores contribuyen a la comprensión de la identidad y de cómo se percibe la vida, en una Colombia postguerra, y también arroja luz a experiencias similares de otros países, que han atravesado conflictos bélicos y transiciones hacia la paz.

Los Silencios, es una obra cinematográfica que dialoga de manera reflexiva y emocional con el contexto de reconciliación descrito en el párrafo anterior. La película, situada en la geografía de la frontera entre Colombia, Brasil y Perú, narra la historia de una familia desplazada por el conflicto armado colombiano que llega a La Isla de la Fantasía, un territorio real en donde muchos sobrevivientes se han resuelto crear una nueva sociedad.

Mediante su dedicación a explorar la vivencia humana, la obra *Los Silencios* presenta una mirada íntima y personal sobre las consecuencias de la violencia, ofreciendo una perspectiva única que trasciende los fríos informes y archivos de la JEP. En este contexto, Beatriz Seigner desempeñó un papel crucial al entrevistar de manera directa a más de 80 familias colombianas que fueron víctimas del conflicto, enriqueciendo así la narrativa con testimonios auténticos y conmovedores.

En la película *Memoria*, acompañamos a Jessica, interpretada por Tilda Swinton, en un viaje íntimo a través de Colombia. En este recorrido, Jessica se adentra en paisajes espectrales, entrelazándose con los espíritus de los difuntos y desentrañando la compleja conexión entre el mundo de los vivos y el reino de los muertos.

A través del estudio de los componentes estéticos incorporados en estas dos películas, tales como la cinematografía, la puesta en escena, las figuraciones fílmicas y los motivos visuales, se investiga cómo estos aspectos audiovisuales, vehiculan mensajes sociopolíticos sobre memoria, trauma y sanación, ampliando nuestra percepción del poder que la representación cinematográfica posee para tratar temas de esta envergadura.

La estructura de este trabajo se divide en tres capítulos, los cuales proporcionarán un enfoque en profundidad sobre los temas seleccionados.

En el primer capítulo, *La memoria como reflejo de la nación*, me apoyaré en las contribuciones de Martín Agudelo Ramírez, Márcio Seligmann-Silva y Andreas Huyssen para explorar temas cruciales relacionados con la memoria, la nación y una perspectiva benjaminiana sobre la catástrofe.

Seguidamente, en el segundo capítulo, *Entre claroscuros y encuadres extendidos*, voy a examinar la implementación de la iluminación y la fotografía de las obras en cuestión. Vamos a analizar cómo la paleta de colores y tonos utilizados reflejan una sensación de melancolía y misterio, añadiendo capas a esta experiencia plástica y sensorial que los filmes proponen.

Exploraremos, además, en este segundo capítulo, los motivos visuales y la intersección entre la memoria y la muerte. Me apoyaré en las contribuciones de Jordi Balló y Alain Bergala para abordar aspectos visuales, así como en la colaboración entre Víctor Guimarães y Pedro Veras.

Shoshana Feldman, Carolina Mazzetti-Latini, darán soporte teórico al tópico de la memoria y muerte.

El tercer capítulo, *La Resonancia del Silencio*, analizaré el carácter dramático de sonido y la construcción de la atmósfera sonora de los filmes *Memoria* y *Los Silencios*. Me apoyaré en las valiosas contribuciones de Rosa Judith Chalkho.

2. LA MEMORIA COMO UN REFLEJO DE LA NACIÓN

El cine colombiano contemporáneo es un testimonio valioso de enseñanza sobre el alcance de la violencia en las últimas décadas. Muestra en qué términos la población civil ha sido afectada por el actuar demencial de los múltiples actores armados del conflicto. Revela, además, la ausencia y debilidad del Estado colombiano en cuanto al manejo de ese mal endémico que se ha alojado por tantos años, sin que haya podido extirparse. A partir de diversas piezas fílmicas se comprende la política como ausencia y como defecto; se avizora una política que no se hace visible en la vida cotidiana para salvaguardar las libertades y que ha sido bastante indiferente frente al actuar de los actores armados no estatales. (RAMÍREZ, 2017, pág. 121)

Dentro del universo cinematográfico, el concepto de memoria ostenta una importancia crítica, convirtiéndose en un pilar esencial para la representación y preservación de eventos históricos de importante relevancia. Este concepto no solo captura momentos del pasado, sino que también se convierte en un vehículo a través del cual podemos examinar y reinterpretar la historia.

La perspectiva de Andreas Huyssen (2007, p.6) sobre la memoria colectiva y su confluencia con la identidad nacional es esencial para desentrañar las complejidades de este asunto. El autor sostiene que, aunque los discursos de la memoria pueden dar la impresión de ser universales a primera vista, siguen estando intrínsecamente ligados a las historias específicas de países y territorios. En este contexto, este teórico plantea una reflexión detallada sobre cómo estos países enfrentan el legado de su pasado y cómo la memoria colectiva puede influir en la legitimidad de sus estructuras de gobierno:

Paralelamente, resulta importante reconocer que mientras los discursos de la memoria en cierto registro parecen ser globales, en el fondo siguen ligados a las historias de naciones y estados específicos. En la medida en que las naciones particulares luchan por crear sistemas políticos democráticos como consecuencia de historias signadas por los exterminios en masa, los apartheid, las dictaduras militares y los totalitarismos, se enfrentan, como sucede con Alemania desde la Segunda Guerra, con la tarea sin precedentes de asegurar la legitimidad y el futuro de su organización política por medio de la definición de métodos que permitan conmemorar y adjudicar errores del pasado. Más allá de las diferencias entre la Alemania de posguerra y Sudáfrica, la Argentina o Chile, el ámbito político de las prácticas de la memoria sigue siendo nacional, no posnacional o global. Esto, por cierto, tiene implicaciones para la tarea interpretativa. (HUYSEN, 2007, pág. 6)

El contexto histórico de este trabajo, en donde se analizan a profundidad dos obras cinematográficas, radica en el conflicto armado colombiano, cuyo legado se refleja en una serie de consecuencias traumáticas para la nación. Los desaparecidos, las bajas civiles, los grupos armados en conflicto, los falsos positivos y las violencias de Estado, son solo algunos de los ecos del pasado que aún resuenan en la sociedad contemporánea. No obstante, este trabajo no pretende adentrarse en un análisis histórico o sociológico detallado de dichos eventos, sino más bien utilizar estos elementos como marco de referencia para iluminar el análisis de los motivos visuales representados en *Los Silencios y Memoria*.

Emergiendo como un hito trascendental en el camino hacia la reconciliación, la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) en Colombia ha sido instituida en el trasfondo de largas décadas de conflicto armado. Este organismo, asume el reto de examinar, juzgar y penalizar a quienes han cometido transgresiones graves a los derechos humanos y al derecho internacional humanitario durante el periodo guerra.

Paralelamente, la JEP se empeña en respaldar el derecho inalienable de las víctimas a la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición. Este recurso legal, en su capacidad simbólica, ilustra el intento de la nación de enfrentarse a su pasado, facilitando un espacio de diálogo y justicia que resulta imprescindible para la recomposición del tejido social. La reconciliación, en este contexto, requiere no solo el enjuiciamiento de los transgresores, sino también el reconocimiento y la reafirmación del dolor de las víctimas y de la colectividad en su totalidad.

Según Márcio Seligmann-Silva, la perspectiva benjaminiana, que contempla la historia de la humanidad como una narrativa intrínseca de violencia, se conecta de manera ineludible con el contexto del cine postconflicto. En esta visión, cada relato histórico se erige como un testigo directo de la barbarie, una crónica de los estragos de la violencia en el devenir temporal. Este enfoque proporciona una lente única para analizar las representaciones

cinematográficas en el periodo postconflicto, desafiando a la vez las percepciones convencionales y destacando la urgencia de confrontar los testimonios visuales como manifestaciones contundentes de la historia y sus secuelas traumáticas.

Walter Benjamin foi quem - antes do Holocausto - primeiro percebera a terrível necessidade e atualidade de uma "definição do presente como catástrofe" (Definition der Gegenwart als Katastrophe}™, Como pode-se ler na sua famosa tese número nove "Sobre o conceito da história" - que descreve o "anjo da história" vendo o acumular-se de ruínas como resultado "de uma única catástrofe" -, para Benjamin não havia dúvidas de que não apenas o presente é a catástrofe, - "que 'continue assim desse modo' é a catástrofe" - mas também que "a catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe". (SELIGMANN-SILVA, 2000, pág. 87)

3. ENTRE CLAROSCUROS Y ENCUADRES EXTENDIDOS

*«Nadie mira a nadie de frente,
de norte a sur la desconfianza, el recelo
entre sonrisas y cuidadas cortesías.
Turbios el aire y el miedo
en todos los zaguanes y ascensores, en las
camas.
Una lluvia floja cae
como diluvio: ciudad de mundo
que no conocerá la alegría.»*

-María Mercedes Carranza
Bogotá 1982

En la película *Memoria*, el director tailandés Apichatpong Weerasethakul despliega su maestría cinematográfica para infundir una profundidad visual y una resonancia emocional. Es un filme atemporal, grabado en Colombia, y que se descubre así mismo como un filme nacional según Apichatpong, quien comentó al respecto en la entrevista de Lincoln Center en la cual Tilda también tuvo participación¹.

Con su meticuloso uso de planos largos y un ritmo narrativo

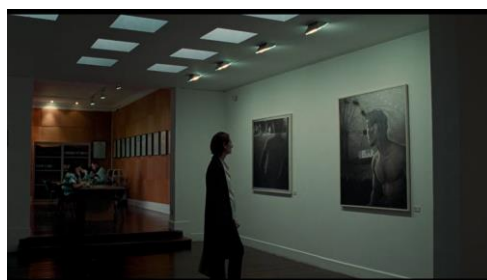
¹ Entrevista de Apichatpong Weerasethakul y Tilda Swinton on *Memoria* | NYFF59 | Film at Lincoln Center.

pausado, Weerasethakul crea una experiencia contemplativa. A través de secuencias dilatadas, interrumpidas por cortes sutiles, las escenas se despliegan de forma fluida y natural, evocando inmediatez y presencia. Esta expansión temporal permite que los detalles de la historia se revelen progresivamente, sumergiendo al espectador en el ambiente de la trama y realizando su impacto emotivo y sensorial.

En cuanto a la iluminación, el director emplea una paleta de colores tenue y tonos desaturados para evocar una sensación de melancolía y misterio. La iluminación suave y difusa se utiliza estratégicamente para realzar los matices emocionales y resaltar de manera subtextual, la pregunta y la búsqueda constante. Asimismo, Weerasethakul juega con la interacción de las sombras y la luz natural para añadir profundidad y textura a las escenas, creando un ambiente evocador que enriquece la experiencia visual. Podemos apreciar un ejemplo notable de secuencia prolongada que es iluminada con luces duras y altos contrastes.

En la secuencia que analizaremos a continuación, la cámara se mantiene en una posición fija mientras Jessica camina lentamente por un largo pasillo en un museo de Bogotá. El encuadre se mantiene constante, con tres cortes fugaces y manteniendo lo máximo posible el eje de la mirada, permitiendo al espectador experimentar la sensación de inmersión y continuidad en el recorrido del personaje. A medida que el personaje avanza, se revelan detalles arquitectónicos y obras de arte en las paredes, lo que enriquece la atmósfera de la escena y aporta una sensación de contemplación prolongada. Este encuadre extendido no solo captura el desplazamiento físico del personaje, sino que también invita al espectador a reflexionar sobre la relación entre el espacio, la memoria y la identidad.

Figura 1 – El divagar y los espacios





Fuente: Fotograma de *Memoria* (2021)

En la película *Los Silencios* de Beatriz Seigner, nos encontramos con un plano extendido. En la siguiente secuencia, la cámara se mantiene en una posición fija mientras los personajes se desplazan por un paisaje natural exuberante y misterioso. El plano se prolonga durante varios segundos con cortes sutiles, manteniendo un eje de la mirada sin modificar composición visual significativamente, hasta que corta en un POV cenital o punto de vista de dios.

Esta elección estilística permite que el espectador se sumerja en la atmósfera y los detalles del entorno, experimentando una sensación de inmersión y conexión con el paisaje, pero también una sensación de ser observadas, una misteriosa sensación de una presencia incógnita y espectral que mira. En esta secuencia, la dirección de fotografía explota con maestría el uso de alto contraste y se emplea una iluminación dura, destacando la figura de Nuria y su amiga a través del lúgubre lienzo de la noche, creando siluetas definidas que resaltan su viaje en la canoa. La luz no solo guía el camino de estos personajes valientes, sino que también esculpe sus formas contra la oscuridad, evidenciando la soledad y la determinación que encarnan en esta travesía. Cada remada en el agua es magnificada por el contraste lumínico, acentuando el esfuerzo y la tenacidad que representan. Esta técnica no solo añade una profundidad visual y una intensidad dramática a la escena, sino que también marca el ritmo narrativo, dirigiendo la atención del espectador hacia el

trayecto y la experiencia de los personajes.

Figura 2 – Paseo nocturno de Nubia en la canoa



Fuente: Fotograma de *Los Silencios* (2021)

Se emplea una combinación de luces naturales y artificiales para resaltar el carácter anímico y los contrastes presentes en la historia. La iluminación, con su suavidad y delicadeza intrínsecas, infunde a las escenas una sensación de calma y belleza, mientras que las sombras sutiles añaden profundidad y textura visual. Se crea una atmósfera onírica y etérea que intensifica la sensación de misterio y la conexión con los elementos figurativos que dan forma a la trama. Esta ambientación visual funciona como un lienzo en el que se proyectan las huellas de la memoria del conflicto. La interacción de luces y sombras evoca el juego de recuerdo y olvido que es central en la experiencia postconflicto. De este modo, el paisaje visual de las películas no solo contribuye a su belleza estética, sino que también refleja y personifica la memoria colectiva de un pasado marcado por la violencia.

A través de estos planos prologados, Seigner crea una pausa en la narrativa, generando un espacio para la reflexión sobre los temas y las emociones que resuenan en la trama, y en el caso de esta secuencia específica, nos prepara para un momento de gran intensidad emocional que será la escena de la asamblea de los muertos.

3.1 Visión poética: un análisis a los motivos visuales

Dentro de la teoría cinematográfica, los motivos visuales desempeñan un papel crucial. Estos se entienden como aquellos elementos o patrones recurrentes que aparecen en una película, que a menudo llevan consigo significados figurativos. Los motivos visuales pueden ser objetos, escenas, colores, personajes, o cualquier otro elemento audiovisual, que se repite a lo largo de la narrativa. A través de estos motivos, los cineastas pueden comunicar emociones, ideas y subtexto de manera sutil y evocadora, sin necesidad de recurrir a un diálogo explícito. Para ilustrar este concepto, es preciso resaltar:

Algunos de estos motivos cinematográficos funcionan como una disposición visual en la que el espectador puede encontrar emocionalmente, aunque no lo conozca, algo de origen pictórico. Utilizando este dispositivo de puesta en escena, el cineasta establece con su público cierta confianza: postula que sabrá experimentar y entender esa forma expresiva como un momento de intensidad concreta en la sucesión temporal de la película. El espectador, aunque no tenga cultura pictórica, sabe «leer» el sentido complejo de una mujer en la ventana, de una composición tipo *pietà* o de un caballero que se aleja hacia el horizonte. (BALLÓ & BERGALA, 2016, pág. 12)

Al abordar el análisis de *Memoria* y *Los Silencios*, es esencial explorar y cuestionar los fundamentos semánticos que constituyen la trama y los personajes de estas películas. En lugar de imponer interpretaciones predeterminadas basadas en conceptos filosóficos o el lenguaje común, la propuesta es permitir que las películas revelen su propia capacidad para modelar y remodelar nuestra comprensión de la realidad. En este sentido, Victor Guimarães y Pedro Veras, ofrecen una perspectiva valiosa respecto a la figuración fílmica:

O que é um corpo? O que é um indivíduo? Um grupo? Essas são perguntas para as quais aparentemente temos respostas passíveis de serem encontradas na tradição filosófica ou na linguagem comum, e daí transferidas ao cinema, mas o que Brenez – herdeira de Epstein – defende é que é preciso apostar na produtividade singular dos filmes, em sua capacidade de figurar, desfigurar, refigurar, transfigurar as mais variadas categorias da experiência. (GUIMARÃES & VERAS, 2016)

Un motivo visual recurrente en ambas películas es la preeminencia de la naturaleza y el entorno natural, destacándose como un

componente profundamente significativo y evocador en la trama. Tanto en *Memoria* como en *Los Silencios*, se resalta el protagonismo de la naturaleza, especialmente a través de imágenes de paisajes, selvas y ríos.

La naturaleza y el entorno natural juegan un papel clave en ambas películas, no solo como un mero escenario, sino también como un símbolo que evoca la memoria colectiva colombiana. En contextos donde los conflictos y traumas están profundamente arraigados al territorio, los paisajes naturales pueden portar la carga de las historias no contadas y las experiencias compartidas.

En *Memoria* y *Los Silencios*, las imágenes de paisajes, selvas y ríos no son simplemente elementos estéticos; se transforman en testigos silenciosos del pasado, evocando los episodios oscuros y las cicatrices indelebles del conflicto armado colombiano.

El motivo visual más presente en la película *Los Silencios*, es el uso recurrente de elementos acuáticos. A lo largo de la película, se presentan escenas en las que los personajes interactúan con el entorno natural de la isla fluvial, La Isla de la Fantasía. El río, la selva y los paisajes naturales se convierten en metáforas visuales de la memoria colectiva y las historias ancestrales que habitan en ese lugar. El agua, en particular, se muestra como un elemento que fluye y conecta a los personajes con su pasado y sus seres queridos ausentes.

Según Seigner, el agua es un elemento femenino y un elemento de transición entre mundos, el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Y es que es un filme que trae la discusión de la experiencia femenina tanto en matices dentro de la narrativa, como en la producción de un filme en donde las cabezas de departamento de rodaje fueron ocupadas por mujeres.²

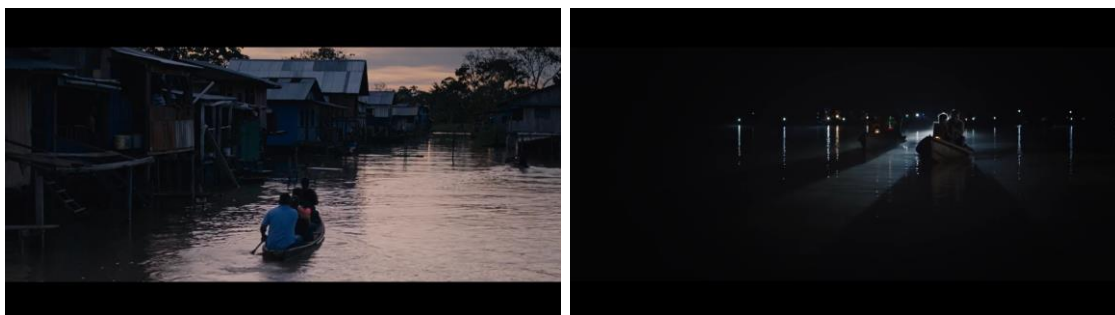
Las canoas flotando en el río, en diferentes momentos, simbolizan los viajes, los desplazamientos y las transiciones entre diferentes dimensiones de la memoria y la experiencia femenina. A través de la secuencia

² Entrevista con Beatriz Seigner y Marleyda Soto. Periódico Vivir en El Poblado. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JvFLL-lf5WI>

de las canoas, Seigner nos invita a reflexionar sobre la idea de la partida y la llegada, la conexión entre el presente y el pasado, y la trascendencia de la memoria a través del tiempo y el espacio.

Resulta interesante notar ciertos paralelismos entre la cinematografía que estamos analizando y otras obras que tratan temas similares. Un ejemplo particularmente relevante se encuentra en la película *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Esta escena inicial, donde un sobreviviente del Holocausto se encuentra navegando en un río, establece un poderoso símbolo de la experiencia de sobrevivir a un trauma, y es un recordatorio del potencial del cine para comunicar estas experiencias profundamente humanas y universales.

Figura 3 – Canoas como dispositivo de transición



Fuente: Fotograma de *Los Silencios* (2018)

Además, el uso de la luz y los colores en las escenas que involucran la naturaleza y los elementos acuáticos refuerza este motivo visual. La luz dura y los tonos azules y verdes predominantes en estas escenas crean una atmósfera etérea y onírica, que enfatiza la conexión emocional y espiritual con la memoria y los seres queridos ausentes.

Figura 4 – Canoas como dispositivo de transición de Nuria y Fabio

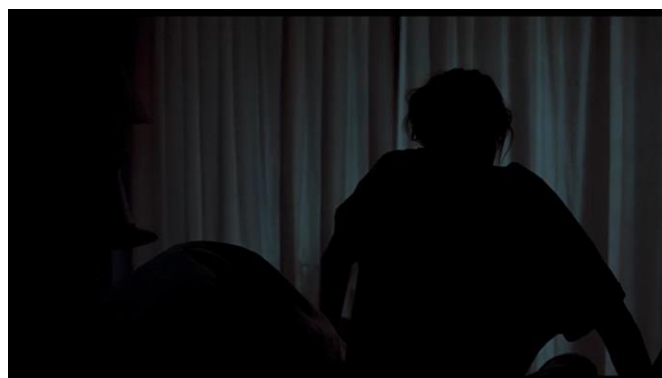


Fuente: Fotograma de *Los Silencios* (2018)

Un motivo visual recurrente en la película *Memoria* es la cama, una imagen cargada de múltiples connotaciones y significados. A lo largo de la película, la cama es presentada como un lugar de reposo, pero también como un espacio que evoca enfermedad y sufrimiento. La cama se convierte en un escenario constante que encapsula los persistentes y enigmáticos problemas de salud de Jessica.

Por un lado, la cama sugiere la necesidad de descanso y recuperación, pero su tranquilidad se ve interrumpida repetidamente por el misterioso y perturbador *mal de la cabeza explotada*³, una condición que Jessica experimenta y que desestabiliza su percepción sensorial y su salud mental.

Figura 5 – Cama al despertar



Fuente: Fotograma de *Memoria* (2021)

³ El síndrome de la cabeza explosiva es un raro trastorno del sueño en el que los pacientes experimentan ocasionalmente sonidos extremadamente fuertes, como zumbidos o estruendos, percibidos como emanando de su propia cabeza.

Por otro lado, la cama también se asocia con la enfermedad de la hermana de Jessica. De este modo, la cama se convierte en un potente motivo visual que refleja tanto el desasosiego físico y emocional de los personajes, como el enigmático estado de limbo en el que se encuentran, atrapados entre el sueño y la vigilia, la salud y la enfermedad, el sosiego y la inquietud.

Figura 6 – Cama figuración de enfermedad



Fuente: Fotograma de *Memoria* (2021)

En su dualidad, el motivo de la cama en *Memoria* resalta la tensión constante que los personajes experimentan en su búsqueda de entendimiento y alivio, añadiendo profundidad y resonancia emocional a la narrativa de la película.

La cama, como motivo recurrente en *Memoria*, culmina en una escena crucial en la casa del anciano Hernán. Esta escena muestra una nueva dimensión de la cama como un lugar de conexión y revelación. Aquí, la cama ya no es solo un espacio de descanso, enfermedad o incomodidad, sino que se convierte en un sitio de encuentro y diálogo que facilita un mayor entendimiento de los enigmas y tensiones que han estado rondando a los personajes.

Figura 7 – Cama dispositivo de revelació



Fuente: Fotograma de *Memoria* (2021)

El encuentro en la casa de Hernán es esclarecedor para Jessica, proporcionándole un sentido de cierre y aceptación que no había encontrado antes. En la tranquilidad de la cama de Hernán, ella descubre un espacio de paz y comprensión que contrasta fuertemente con las anteriores representaciones de la cama en la película.

Otro motivo visual presente en ambos filmes es el uso de elementos figurativos y surrealistas. Tanto Weerasethakul como Seigner emplean imágenes y metáforas visuales para evocar estados de ánimo, reflexiones y conceptos abstractos. Estos elementos figurativos pueden manifestarse en la forma de objetos, figuras o situaciones que adquieren un significado más allá de su apariencia física. Estas representaciones visuales figurativas contribuyen a crear una atmósfera poética y enigmática en ambas películas, desafiando al espectador a interpretar y reflexionar sobre su significado.

El aro celeste que deja tras de sí la nave, de apariencia casi sobrenatural en *Memoria*, simboliza un portal hacia otro nivel de consciencia, un acceso a una dimensión donde el tiempo y el espacio parecen fusionarse. Es un elemento disruptivo en el paisaje natural, sugiriendo la irrupción de lo inexplicable en lo cotidiano, una manifestación de lo intangible que desafía la lógica ordinaria.

Figura 8 – La Expansión del tiempo



Fuente: Fotograma de *Memoria* (2021)

A su vez, el aro en el cielo puede interpretarse como una revelación final, un despliegue visual que abre nuevas posibilidades interpretativas y refuerza la propuesta estética de Weerasethakul. Su aparición refuerza el carácter enigmático y simbólico de *Memoria*, consolidando su capacidad para evocar la experiencia humana de forma abstracta y emocionalmente resonante.

Dentro de la teoría cinematográfica, encontramos una gran variedad de enfoques que intentan explicar cómo las películas interactúan con nuestro entendimiento del mundo. Un enfoque que ha ganado especial atención es el que centra su análisis en la figuratividad fílmica, como propone Nicole Brenez. Este enfoque difiere de los enfoques más tradicionales que tienden a ser contextualistas y basados en la representación. Brenez nos invita a considerar las películas no como meros reflejos de su entorno, sino como agentes activos que pueden problematizar, criticar, intervenir y reconfigurar nuestra percepción del mundo. En palabras de los teóricos, Víctor Guimarães & Pedro Veras:

En primer lugar, es importante distinguir la perspectiva de la figuratividad fílmica de una serie de enfoques del cine que podríamos llamar contextualistas, ampliamente basados en la noción de representación. Uno de los puntos clave del enfoque propuesto por Brenez consiste en suponer, al menos provisionalmente, que una película tiene prioridad sobre su contexto. Es decir: se trata de acercarse a las películas no para verificar cómo representan o reflejan una realidad fenoménica/histórica que les es exterior, sino para indagar, en la materia sensible de las películas, sus maneras singulares de problematizar, criticar, intervenir, reconfigurar la forma en que percibimos y atribuimos sentido

a los fenómenos más variados. (GUIMARÃES & VERAS, 2016, pág. 22)

3.2 La memoria y la muerte

*«No más amaneceres ni costumbres,
no más luz, no más oficios, no más instantes.
Solo tierra, tierra en los ojos,
entre la boca y los oídos;
tierra sobre los pechos aplastados;
tierra entre el vientre seco;
tierra apretada a la espalda;
a lo largo de las piernas entreabiertas, tierra;
tierra entre las manos ahí dejadas.
Tierra y olvido.»*

-María Mercedes Carranza
Oración

En el ámbito cinematográfico postconflicto, la figura del testigo se erige como un vínculo crucial entre la cronología histórica y la contemporaneidad, facultando a la audiencia para adentrarse en las complejidades y, con frecuencia, las aflicciones inherentes al periodo posbélico. Estas producciones filmicas, al presentar testimonios visuales de los eventos pasados, no solo aspiran a consignar de manera documental la secuencia histórica, sino también a fomentar un sentido de empatía y comprensión en la audiencia.

Filmes como Shoah, de Claude Lanzmann, Lê Chagrin eí la Pitié, de Mareei Ophuls, ou Hiroshima mon amour, de Marguerite Duras e Alain Renais, nos instruem sobre as formas pelas quais o testemunho se tornou uma modalidade crucial de nossa relação com os acontecimentos de nosso tempo - com o trauma da história contemporânea: a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, a bomba nuclear e outras atrocidades da guerra. Como uma forma de relação com os eventos, o testemunho parece ser composto por pequenas partes de memória que foram oprimidas pelas ocorrências que não tinham se assentado como compreensão ou lembrança, atos que não podem ser construídos como saber nem assimilados à plena cognição, eventos em excesso em relação aos nossos quadros referenciais. (FELDMAN, 2000, págs. 17-18)

En *Memoria*, la muerte y la memoria se entrelazan a través de la exploración de la conexión entre el mundo de los vivos y el mundo inanimado. Jessica, se encuentra en un viaje en Colombia, donde se deambula siendo espectadora y testigo, de una realidad circundante a la cuál no se termina de integrar. A medida que la trama se desarrolla, la línea entre el mundo de los vivos

y el de los muertos se difumina, y la memoria se convierte en un puente entre ambos.

En tanto bisagra ontológica trascendental de todo ciclo vital, la muerte no solo afecta al individuo que muere, sino también al grupo social al que pertenece el propio sujeto. Ello evidencia que la muerte no significa un mero hecho individual, sino fundamentalmente un acontecimiento de dimensiones colectivas. Y en ese devenir, a pesar del desenlace biológico, la muerte se refiere a un concepto construido socialmente, ya que los relatos que la nombran están embebidos culturalmente y articulados desde experiencias diversas. (MAZZETTI-LATINI, 2019, pág. 6)

Al destacar la naturaleza colectiva de este fenómeno, la autora subraya que la muerte trasciende su faceta biológica para convertirse en un acontecimiento intrínsecamente construido socialmente. Este enfoque culturalmente arraigado se manifiesta en los relatos que rodean la muerte, tejidos con una diversidad de experiencias y contextos culturales.

Figura 9 – La muerte



Fuente: Fotograma de *Memoria* (2021)

El encuentro entre Jessica y Hernán mayor, en *Memoria* es una escena cargada de motivos visuales. En esta, y después de haber intercambiado algunas palabras, Hernán cae en un estado cataléptico, una parálisis donde no hay movimiento ni comunicación, y es una incógnita si conserva conciencia del entorno. Esta representación física de la parálisis representa una analogía a la muerte, al mundo de lo inerte.

En esta escena, Jessica, se encuentra en un entorno natural, rodeada de vegetación y elementos que evocan la vida y el movimiento. En contraste, Hernán Bedoya mayor, interpretado por el actor Juan Pablo Urrego, se recuesta en silencio, inanimado, como si fuera una presencia espectral o una figura que pertenece mundo de los muertos. La quietud y la falta de movimiento de Hernán Bedoya mayor contrastan con la sutil, pero vital presencia de Jessica, resaltando la dualidad entre la vida y la muerte.

Por su parte, en *Los Silencios*, la muerte y la memoria convergen en el contexto de un pueblo asentado en una isla fluvial, en una región de triple frontera en donde se conectan Tabatinga, Brasil, Leticia, Colombia y Santa Rosa de Yavarí, Perú. La protagonista, Amparo, interpretada por Marleyda Soto, se enfrenta a la muerte de su esposo y la incertidumbre de la desaparición de su hija. En este contexto, la memoria se convierte en una forma de resistencia y sanación. Los personajes mantienen viva la memoria de aquellos que han perdido y buscan construir un futuro en medio de la ausencia y el duelo. La muerte se convierte en una realidad cotidiana que impulsa a los personajes a enfrentar su propia mortalidad y a valorar la importancia del presente.

En un país marcado durante tantos años por la desdicha, y en donde los vivos se sienten más “muertos” que los propios “muertos”, como lo señala el sillettero de la película de Ciro Guerra, las víctimas tienen sus propias maneras de afrontar su padecimiento. (RAMÍREZ, 2017, pág. 121)

La directora utiliza una composición visual meticulosa para enmarcar a nuestros protagonistas en medio de una multitud de otros personajes que comparten pérdidas similares, todos anhelando respuestas y justicia. La técnica del plano/contraplano, que establece una intensa dialéctica visual, resalta la interacción emocional y la conexión compartida entre los presentes. De este modo, la escena no sólo ilustra la pena de los personajes, sino que también refleja la búsqueda colectiva de justicia, convirtiendo esta secuencia en un momento cinematográfico sumamente conmovedor y evocador.

Figura 10 – La asamblea de los muertos



Fuente: Fotograma de *Los Silencios* (2018)

Esta escena invita a reflexionar sobre la conexión entre los vivos y los muertos, la memoria colectiva y el proceso de duelo. A través del encuentro con los muertos, los personajes buscan respuestas y consuelo, y se sumergen en un mundo que trasciende los límites de la realidad cotidiana. La escena plantea la posibilidad de que exista un vínculo entre ambos mundos, y que la muerte no sea un final absoluto, sino más bien una transición a un estado diferente de existencia.

Figura 11 – Nuria y su papá subiendo la escalera



Fuente: Fotograma de *Los Silencios* (2018)

En cuanto a la escena final de papá y Nuria yendo a dormir con mamá y Fabio, es un momento que también aborda los conceptos del paso por la vida, pero desde una perspectiva más fraternal y espiritual. En esta escena, los personajes se preparan para dormir en una cama, compartiendo un espacio que evoca la intimidad y la conexión familiar. Aunque el padre y la hija están muertos, su presencia sigue siendo reverberante en la vida de los personajes. Esta escena simboliza la continuidad del amor y la memoria a pesar de la ausencia física.

Figura 12 – Nuria y papá descansando con mamá y Fabio



Fuente: Fotograma de Los Silencios (2018)

4. LA RESONANCIA DEL SILENCIO

*«...El miedo al amanecer porque inevitable el
sol saldrá y he de verlo,
cuando atardece porque puede no salir
mañana.
Vigilo los ruidos misteriosos de esta casa que
se derrumba,
ya los fantasmas, las sombras me cercan y
tengo miedo...»*

-María Mercedes Carranza
Tengo Miedo

La escena en la que Jessica recurre a Hernán, el sonidista, en la película *Memoria*, se convierte en una sofisticada manifestación de las habilidades narrativas cinematográficas, operando en conjunto con los elementos figurativos. En su esfuerzo por descifrar el enigmático sonido que perturba constantemente su tranquilidad, Jessica se posiciona como un avatar de espectador, personificando su lucha por comprender la naturaleza y el propósito del sonido misterioso.

En el contexto de la estructura narrativa, esta secuencia señala

una dialéctica entre las realidades subjetivas y objetivas, una constante temática que permea la trama de la película. Jessica, acosada por este sonido, busca una confirmación o una aclaración externa para validar su experiencia. Hernán, en su papel de experto en sonido, emerge como una figura de autoridad objetiva. No obstante, su incapacidad para ofrecer una explicación concluyente resalta la disparidad que existe entre la experiencia subjetiva de Jessica y el reconocimiento objetivo de la realidad.

Figura 13 – Explicación del sonido



Fuente: Fotograma de *Memoria* (2021)

En términos de diseño sonoro, esta escena destaca el papel fundamental que desempeña el sonido en la construcción de la narrativa y el carácter anímico de la atmósfera del universo diegético. El sonido que acompaña a Jessica desde los primeros minutos del filme es un elemento conductor de la trama y de varias líneas de acción. El sonido que Jessica intenta identificar es un elemento central que empuja la narrativa y le añade conflicto a la trama.

Es una fuerza que modifica y transforma al personaje, que le sume en una búsqueda y en un arco de transformación.

Por lo tanto, es importante cuestionarnos lo siguiente:

¿En qué medida los sonidos constituidos en discurso por la acción del diseño son portadores de significado y qué grados o planos de significación se ponen en juego? Esta pregunta está referida a despejar los elementos que componen la totalidad significativa de lo sonoro, si esta significación es de alguna manera mensurable; si hay sonidos que portan mayor grado de significación o si existen sonidos de significación concreta o unívoca por su referencialidad y otros

sonidos que al ser abstractos solo se significan a sí mismos como *sonido* o *materia sonora pura*. (CHALKHO, 2014, pág. 130)

En *Memoria*, el sonido, en principio inexplicable, funciona como un catalizador para Jessica, un motivo que activa su accionar. Sin embargo, a medida que avanza la trama, el origen de este sonido se va revelando, mostrándonos que su significado y su relevancia no son extrínsecos, sino que están profundamente arraigados en el contexto personal de Jessica y en la historia colectiva que la película desentraña. Valdría la pena preguntarse:

¿Es el significado de los sonidos una cualidad que les es propia o es este significado una función otorgada y relativa al contexto? Esta pregunta condensa prácticamente el nodo de la hipótesis, aquí se pone en juego el supuesto de que las diversas significaciones que emanan de lo sonoro están dadas por el contexto audiovisual, por la interacción de las imágenes y los sonidos. Uno de los criterios para la selección de las diversas ejemplificaciones audiovisuales será el de las producciones cuyo significado final resultante se halle severamente modificado al quitar o relevar la banda sonora. (CHALKHO, 2014, pág. 131)

La cita de Chalkho también destaca el impacto de la interacción entre las imágenes y los sonidos en la creación de significado en el cine. La noción de que el significado final de una producción cinematográfica puede verse *severamente modificado al quitar o relevar la banda sonora* (CHALKHO, 2014), se aplica particularmente bien a *Memoria*. El sonido, aunque inicialmente parece desvinculado de las imágenes, porque está oculto, porque no sabemos de dónde viene, se va vinculando cada vez más con estas imágenes, a medida que se revela su origen.

4.1 Diálogos, subtextos y silencios

En *Memoria*, los diálogos son escasos y minimalistas, lo que crea un ambiente de contemplación y reflexión. Weerasethakul utiliza el lenguaje de manera selectiva, permitiendo que los silencios y los gestos se conviertan en formas de comunicación poderosas. Los diálogos que se presentan a lo largo de la película son sutiles y cargados de significado, dejando espacios abiertos para la interpretación del espectador. Estos diálogos minimalistas invitan a la reflexión

sobre temas más profundos y complejos, como la memoria, la identidad y la conexión humana.

Los Silencios también emplea los diálogos de manera moderada, y similar a *Memoria*, se enfoca en los subtextos y los silencios como formas de expresión. Los personajes se comunican a través de gestos, miradas y pequeñas acciones, revelando emociones y pensamientos más allá de las palabras. Estos subtextos y silencios transmiten una carga emocional profunda y permiten una conexión más íntima con los personajes y sus experiencias. A través de estos momentos de silencio, el espectador puede acceder a la esencia de los personajes y comprender sus luchas internas y sus anhelos.

Un momento decisivo y que hace parte de lo que se escucha y se ve en pantalla en *Los Silencios*, surge cuando se transmite el cierre de los acuerdos de paz:

No se trata de considerar a las mujeres desde una mirada revictimizante, sino como sujetas de derecho y protagonistas en la construcción de la paz que todos queremos para Colombia. Por tanto, expresamos la justa necesidad de incorporar una mirada de género, a todos los debates y diálogos, para el diseño y aplicación del acuerdo de paz. - Voz de Victoria Sandino Simanca Herrera (SEIGNER, 2019)

Quiero destacar la importancia fundamental de este fragmento en el que se hace hincapié en el enfoque de género, y su presencia visual y audible en la película. Es especialmente conmovedor observar cómo más habitantes de la Isla de la Fantasía escuchan con atención este mensaje, subrayando su relevancia y resonancia en la comunidad.

CONSIDERACIONES FINALES:

La memoria y la cultura visual se tornan inseparables, dirigiendo su capacidad colectiva para estimular la empatía, incitar la reflexión crítica y promover un intercambio constructivo de ideas. Como un lienzo en movimiento, el cine nos invita a examinar nuestro pasado colectivo, a entender y aprender de los acontecimientos traumáticos, y a formar una memoria colectiva que resuene con la diversidad de voces y experiencias. Este proceso nos habilita a desmontar las narrativas unidimensionales, facilitando la emergencia de un diálogo más profundo y multidimensional.

En nuestro papel como cineastas, nos enfrentamos a la oportunidad singular de esculpir dispositivos de memoria, que sirven como canales para la catarsis y la reflexión en tiempos de transición hacia el postconflicto. El cine, a través de su representación visual y su capacidad para generar experiencias emocionales, nos provee de un medio por el cual podemos cuestionar nuestra historia, desafiar las narrativas predominantes y construir una memoria colectiva que refleje la intrincada complejidad de nuestras sociedades.

Esta capacidad no solo nos impone una responsabilidad, sino que también nos brinda la oportunidad de participar activamente en la sanación y comprensión de nuestras comunidades. Este es el poder transformador del cine, que va más allá del mero entretenimiento y se convierte en una herramienta de reflexión social y cambio positivo. En última instancia, nuestra tarea como cineastas es, precisamente, la de crear un cine que genere un impacto duradero en nuestra sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLÓ, J., & BERGALA, A. (2016). *Motivos visuales del cine*. Galaxia Gutenberg.
- CHALKHO, Rosa. Judith. (2014). Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*.
- FELDMAN, S. (2000). CATÁSTROFE E REPRESENTAÇÃO. En *EDUCAÇÃO E CRISE, ou AS VICISSITUDES DO ENSINAR* (págs. 17-18). São Paulo, SP: Editora Escuta Ltda
- GUIMARÃES, Victor. & VERAS, Pedro(2016). Propostas para a teoria do cinema.
- HUYSSSEN, Andreas. (2007). En busca del futuro perdido. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PARRA M., Claudia. Eufemia. (2020). Obtenido de <http://portal.amelica.org/ameli/journal/183/1831801006/html/>
- RAMÍREZ, A. M. (2017). El conflicto armado en Colombia. Aproximación a la memoria histórica a partir del cine. Medellín. Obtenido de https://ddd.uab.cat/pub/designis/designis_a2017m7-12n27/designis_a2017n27p119.pdf
- MAZZETTI-LATINI, C. (s.f.). La aporía de la muerte: comunicación entre vivos y muertos. *Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad, Argentina*. doi:<https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.3.6>
- SELIGMANN-SILVA, M. (2000). CATÁSTROFE E REPRESENTAÇÃO. En *A Historia como trauma* (pág. 87). São Paulo, SP: Editora Escuta Ltda.
- SELIGMANN-Silva, M. (2008). A Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas. 69. Obtenido de <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf&lang=pt>
- TildaSwinton, A. W. (Octubre de 2021). Entrevista de Apichatpong Weerasethakul y Tilda Swinton on Memoria | NYFF59 |. (D. Lim, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=2C07sIRRSVw>

FILMOGRAFÍA

- SEIGNER, Beatriz. (Dirección). (2019). *Los Silencios* [Película].
- WEERASETHAKUL, Apichatpong. (Dirección). (2021). *Memoria* [Película]