

Documental del disenso:
Representación de la violencia contemporánea
en Colombia

Diana Patricia Cuéllar España

Tesis depositada en cumplimiento parcial de los requisitos para el
grado de Doctora en
Investigación en Medios de Comunicación

Universidad Carlos III de Madrid

Director:

Dr. Josetxo Cerdán Los Arcos

Tutor:

Dr. Francisco Utray Delgado

Diciembre 2019

Esta tesis se distribuye bajo licencia “*Creative Commons Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada*”.



A Dina, Ernesto, Juan Sebastián y Gabriel
por resistir

AGRADECIMIENTOS

Para llegar al final de este camino tuve que hacer un intenso recorrido en el que me sentí acompañada, apoyada y nutrida por muchas personas que generosamente me regalaron un trozo de sus vidas, algunos inmensos. Recibí sabios consejos, experiencias de vida y, sobre todo, amor y paciencia. Cuando dudé, no me faltaron manos, cabezas y corazones que me alentaron para seguir adelante y de la mejor manera. Este fue un periodo de vivencias encontradas que me hicieron crecer como ser humano y como profesional.

Primero que todo, doy infinitas gracias a mi amado hijo y a mis padres por estar siempre ahí, atentos; cuando los necesité nunca me fallaron. A Gabriel Szollosy, porque sin su amor y paciencia esto no hubiera sido posible, por complementar mis conocimientos y darme claves para llevar adelante mis ideas y, sobre todo, por desenredarme cuando me encontraba hecha un nudo.

Mi reconocimiento especial a Josetxo Cerdán, quien me orientó y acompañó incondicionalmente, siempre acertado en consejos que me ayudaron a discernir, replantear y/o continuar en el momento oportuno, también gracias por el apoyo en los momentos adversos.

Muy especialmente, gracias a los autores de los documentales del disenso, ahora amigos adorados, por su maravilloso arte y porque con nuestras conversaciones en la distancia me abrieron las puertas de su universo: Claudia Salamanca, Óscar Campo y Camilo Restrepo. También a Felipe Guerrero y Juan Soto.

Gracias por el apoyo a la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle, especialmente, a mis colegas Ramiro Arbeláez, Manuel Silva, Giovanna Carvajal y Patricia Alzate. También a Jorge La Ferla, Antonio Weinrichter, Luis Eduardo Serna y Clara Kriger, por atinar siempre con referencias, opiniones, escritos e información fundamentales para mi investigación.

De igual manera, agradezco a Georgina Torello por abrirme las puertas al Grupo de Estudios Audiovisuales GestA, de la Universidad de la República en Uruguay, y a Eduardo Russo, de la Universidad de La Plata en Argentina, por brindarme un espacio que contribuyó a que mi investigación trascendiera.

A Susana Herrera por su apoyo, a Prudencia Chaves y Paco Utray por guiarme en los entretres administrativos.

Gracias especiales a mis ángeles Alejandra Vahos, las Carolinas Jaramillo y César Eslava por darme la mano en el momento justo; a mi amigo Eduardo Gutiérrez, por su apoyo infinito y por regalarme su arte; a las trevejas: Holanda Caballero, Luz Elena Luna y Liliana Vergara

por cuidarme y hacerme sonreír. A Karen, Moka, Vicky, Isa, Alix, Luisa y Catalina mis amigas en las buenas y en las malas.

Gracias a mis queridos estudiantes del curso “Documental del disenso”, de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, que en el último tramo me refrescaron el entusiasmo por mi trabajo.

No voy a dejar por fuera a Aleyda Muñoz, por despejar mi cabeza, al abogado Fernando Jordán, a la Dra. María Isabel García y a Moisés Vásquez por aliviarme.

Y, por último, quisiera pedir disculpas a todos aquellos que, nobleza obliga, han aportado su grano de arena en este trabajo y se me escapan en este momento de la memoria. Les ruego se sientan incluidos en estas tres sinceras palabras: ¡gracias a todos!

CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

Publicaciones de mi autoría incluidas parcialmente:

- Silva, M. y Kuéllar, D. (2015). *Documental (es) Voces... Ideas*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle. (Parte tres de la tesis llamada Contextos)
- Kuéllar, D. (2015). *Documentartismo. Construcción de la memoria a través del arte. Colombia y Cono Sur (1995 – 2015)*. (Tesis maestría, Universidad Federal de Rio de Janeiro).
- Kuéllar, D. (2016). *Documentartismo*. Cine Documental, 14. Argentina. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/documentartismo/> (Parte tres de la tesis llamada Contextos y en Parte cuatro, en el capítulo *30 seconds*)
- Kuéllar, D. (2015). *La ciudad escenario de la memoria*. Revista Visaje, 4. Recuperado de <https://revistavisaje.com/la-ciudad-esce>
- Kuéllar, D. (2017). *El cine de Óscar Campo: Memoria de la violencia en Colombia desde el documental del disenso. Óscar Campo's Cinema: Memory of Violence in Colombia from the Documentary of Dissent*. Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Vol 5, número 9, pp. 1-21. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Recuperado de <http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/issue/view/13>

El siguiente material gráfico fue una contribución del artista Eduardo Gutiérrez, erre, y se utiliza con su correspondiente autorización en las portadas de los seis partes de la tesis:

- Serie de cuatro dibujos: "*La Locura Pronto Toma Control*" / *for madness soon sets in* 2016. Dibujo a mano sobre papel usando marcadores de punta fina.
- "*Pequeña Alma Pálida y Vagabunda*" / "*Animula Vagula Blandula*" 2016. Dibujo a mano sobre papel usando marcadores de punta fina.
- "*Ten En Cuenta Tus Orígenes (Mi Mano Izquierda)*" / "*Consider Your Origins (My Left Hand)*" 2016. Dibujo a mano sobre papel usando marcadores de punta fina.
- "*Y Somos Los Soñadores De Sueños (Mi Mano Derecha)*" / "*And We Are the Dreamers of Dreams (My Right Hand)*" 2016. Dibujo a mano sobre papel usando marcadores de punta fina.

El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.

Índice

Resumen	1
Abstract	2
Introducción	3
I Motivación	4
II Presentación	5
III Investigación	6
IV Metodología	7
V. Estructura	10
VI. Líneas de tiempo	14
Parte uno: Documental del disenso	19
1. Hacia una definición del término	20
1.1. Lo documental	20
1.1.1. Inclusión subjetiva	22
1.1.2. De las vanguardias al cine-ensayo	24
1.2. El disenso	25
1.3. El documental del disenso: dislocamientos de las fronteras preliminares	27
1.3.1. Periferia/marginalidad	30
1.3.2. Desbordamiento del mundo interior del autor	31
1.3.3. Experimentación	34
1.4. Reflexiones del disenso	36
2. Cines de ruptura del siglo XX	39
2.1. Latinoamérica: en búsqueda de una expresión propia	40
2.2. Antecedentes del documental del disenso	43
2.3. El Grupo de Cali: germen del documental del disenso en Colombia	45
2.3.1. Oiga vea (1971): giro en la enunciación	47
2.3.2. Los vampiros de la miseria	51
2.3.3. Gótico Tropical	53
2.3.4. Alianza academia - televisión	55
2.3.4.1. Rostros y rastros	57
Parte dos: Contextos	60

1. Violencias en Colombia	61
1.1. Inicios y sus derivados	63
1.1.1. La Violencia (1948 - 1958)	64
1.1.1.1. El Bogotazo	65
1.1.1.2. La Dictadura	67
1.2. Violencia contemporánea	70
1.2.1. Subversión	70
1.2.3. Narcotráfico	73
1.2.3.1. Cultura traqueta y sicariato	75
1.2.4. Paramilitarismo	78
1.2.5. Todos contra todos	79
Parte tres: Documental en Colombia	112
1. Del documental del consenso al disenso	113
1.1 La consolidación de un documental del consenso (1967-1978)	113
1.1.1. El Documental profano, profeta y profesor	116
1.1.1.1. La voz	118
1.1.2. Los patrones de Nichols	120
1.1.3. Consenso estético-político de la violencia	128
1.2. Génesis del documental político	129
1.2.1. Guerra fría y revolución	133
1.2.2. Ley del sobreprecio	139
1.3. Síntesis de un período	140
2. Documental y representación de la violencia	144
2.1. El documental en el siglo XXI: continuidad y amplitud	149
2.2. Abordaje de la violencia	153
2.3 Giro en la perspectiva	158
Parte cuatro: Análisis fílmico	162
1. Óscar Campo: diciendo lo indecible. Mostrando lo inmostrable	163
1.2. El relato de la violencia	167
1.2.1. Entre ángeles y demonios	169
1.3.1 El relato histórico	174

1.3.2. Documental: El discurso de contornos indefinidos.....	176
1.3.2.1. Mundos agregados.....	178
1.3.2.2. Herencia vanguardista.....	180
1.3.2.3. Teatro documental.....	181
1.3.3. La retórica de la imagen.....	184
1.3.4. Subjetivación.....	186
1.3.5. Cali, ciudad distópica.....	190
1.3.5.1. Paisajes de miedo.....	192
1.4. Obra posterior: Las mediaciones de los medios.....	194
1.4.1. <i>Cuerpos frágiles</i>	197
1.5. Removiendo estructuras.....	199
2. <i>30 seconds</i>	201
2.1. Crónica mediática de un asesinato anunciado.....	201
2.2. El disenso.....	206
2.3. Relación subjetiva con la realidad.....	209
2.4. Mirada divergente.....	212
2.5. El lugar del otro.....	213
2.5.1. Su voz, mi voz.....	215
2.6. Materializando fantasmas.....	217
2.7. Estrategias del <i>Jiu-jitsu</i>	219
2.8. Transferencia.....	221
2.9. El fin: ser visto.....	224
3. Las impresiones de Camilo Restrepo: dislocación de fronteras.....	227
3.1. La diáspora.....	229
3.1.1. Neo-europeo.....	232
3.1.2. Cine desterritorializado: movilidad y memoria.....	234
3.2. En búsqueda de la perspectiva.....	235
3.3. Marginalidad.....	236
3.3.1. <i>L'Abominable</i>	239
3.4. Obra cinematográfica.....	240
3.4.1.. <i>Tropic Pocket</i> (2011).....	240
3.4.2.. Como crece la sombra cuando el sol declina (2013).....	242
3.4.3. <i>La impresión de una guerra</i>	243
3.4.4. <i>Cilaos</i> (2016) y <i>La bouche</i> (2017): el extranjero universal.....	243
3.5. Análisis de <i>La impresión de una guerra</i> : la imagen imaginada.....	245

3.5.1. El contexto: la “desrealización”	249
3.5.2. La voz	251
3.5.3. Disenso estético	253
3.5.3.1. Fragmentación e imperfección.....	256
3.5.3.2. El archivo: imagen pobre y apropiación	259
3.5.4. Las marcas	264
3.5.4.1. La impresión	265
3.5.5. La piel: archivo del dolor	267
3.5.5.1. Cuerpo bendito.....	270
3.5.5.2. El monarca: la muerte	272
3.5.6. Medellín: “Ciudad estallada”	276
3.5.6.1. Contracultura	278
3.5.7. Palimpsesto.....	284
Conclusiones	290
1. Reflexiones generales.....	291
2. Cómo opera el documental del disenso sobre la realidad colombiana.....	294
Conclusions	299
1. Final Reflections.....	299
2. How the documentary of dissensus operates in Colombian reality.....	302
Bibliografía	307
Filmografía.....	331
Fichas técnicas del corpus.....	346
Fichas técnicas otras películas.....	349
Anexo 1 - Medios de comunicación y períodos que enmarca el <i>corpus</i>	356
Anexo 2 - Entrevista a Óscar Campo	374
Anexo 3 - Entrevista a Claudia Salamanca.....	402
Anexo 4 - Entrevista a Camilo Restrepo	415

Resumen

Desde mediados del siglo pasado Colombia se ha visto inmersa en una intrincada espiral de violencia. Dos han sido las principales voces que se han enfrentado en la construcción de consensos de reflexión y memoria hacia el interior de la sociedad. Por un lado, los medios de comunicación, que se han encargado de difundir y respaldar las versiones acordadas por el poder. En contraparte, las narrativas documentales canónicas, que han actuado como movimientos de oposición y ejercido la crítica, situándose del lado de los más afectados por la violencia y el poder hegemónico. Es en ese entorno que esta tesis propone la existencia de otro relato de lo real, un cine que no se enmarca en ninguno de los bandos arriba mencionados. Son propuestas que desarticulan la norma consensual y generan discordia, este cine opera desde la emancipación del orden establecido en tres frentes: estético, político y de la representación. Se trata de documentales que proponen un cambio de paradigma desde un giro subjetivo y conceptual, creando espacios de resistencia no configurados en las grietas que existen entre el poder y la oposición. A pesar de que están compuestas por una gama de estéticas y narrativas diferentes entre sí, estas películas logran constituir con cierta cohesión y sentido de progresión un relato que genera criterios estético-políticos no convencionales acerca de la realidad violenta de Colombia de los últimos veinte años. En la presente investigación este tipo de cine se ha denominado documental del disenso.

Palabras clave: Documental, disenso, memoria, violencia, Colombia

Abstract

Since the middle of the last century, Colombia has been immersed in a complex spiral of violence. Two main voices have battled each other in an attempt to construct a consensus of thought and memory within society. On the one hand, the media have assumed the responsibility for disseminating and supporting the versions issued by those in power. Canonical documentary narratives, on the other hand, have served as opposition movements and exercised criticism, placing themselves on the side of those most affected by violence and hegemonic power. It is within this context that this thesis proposes the existence of another narration of the real, a cinema framed by neither of the aforementioned sides. With proposals that dismantle the consensual norm and create discord, this cinema is based on an emancipation from established aesthetic, political, and representational orders. These documentaries propose a paradigm shift based on a subjective and conceptual change of direction, creating unconfigured spaces of resistance in the cracks between power and opposition. Although composed of a range of aesthetics and narratives that are different from each other, these films manage to constitute, with some cohesion and sense of progression, a story that generates unconventional aesthetic-political criteria about Colombia's violent reality of the past twenty years (Kuéllar, 2017). In the present investigation this type of cinema has been called documentary of dissent.

Keywords: Documentary, dissensus, memory, violence, Colombia

Introducción



“Existen muchas cosas que necesitamos olvidar para poder convivir, pero la generosidad del olvidar solo es posible después de recordar”

Jesús Martín-Barbero (1998)

I Motivación

Después de tres años de haberse firmado el acuerdo de paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC, el 28 de agosto de 2019 el país se despierta con el anuncio realizado por importantes líderes guerrilleros, disidentes del proceso, de su retorno a acciones militares contra el Estado. El regreso de las hostilidades se produce cuando la llamada era del posconflicto apenas asomaba y se abogaba por la construcción de una memoria reparadora de casi ocho millones de víctimas en medio de un frágil tejido social. Sin embargo, esta noticia difícilmente haya sorprendido a alguien, pues, desde 1985, se han producido en el país siete intentos de acuerdos de paz, todos fracasados.

En el 2005 participé en la movilización de la Ruta Pacífica de las mujeres hacia el Chocó, una de las zonas más remotas y olvidadas del país. Mi objetivo era recoger testimonios audiovisuales del conflicto para Amnistía Internacional de Holanda. Durante cuatro días atravesé Colombia de sur a norte en una caravana de buses junto a otras 3500 personas. Este viaje se convirtió para mí en una iniciación que me permitiría poder dar testimonio de primera mano de lo que es la guerra en Colombia. De las mujeres participantes de la caravana conocí dolorosas e inverosímiles historias de madres, esposas e hijas. Sin yo sospecharlo, esas historias permanecieron a mi lado hasta el día de hoy. Durante todo este tiempo no supe cómo relatarlas, partiendo del hecho que, en primer lugar, era yo misma quien no lograba entender la dimensión de la barbarie en la que por casi un siglo ha vivido mi país. Solamente en las últimas dos décadas las cifras de desplazados, asesinados, desaparecidos, torturados y secuestrados dan cuenta de unos niveles de violencia que desbordan cualquier realidad. Es aquí cuando encuentro la idea de lo inefable.

¿Cómo se narra lo inenarrable? ¿Cómo se muestra lo inmostrable? ¿Podría una imagen cambiar el destino de una guerra? Susan Sontag (2003) dice que los artistas deben tener el coraje y la imaginación para mostrar la guerra en todo su horror. En Colombia han sido el cine y el arte, con su poder para transformar patrones de percepción, reflexión y acción de los individuos y de las sociedades, los que han asumido la tarea de tratar de hacer entender lo inentendible.

II Presentación

Ranciére (2005) dice que el espacio primigenio de la política debería ser el del disenso, o sea, el de la confrontación de argumentos junto a la irrupción dentro del espacio público de aquellas partes no representadas en los acuerdos consensuados y que exigen ser escuchadas a través de sus propios mecanismos de discusión, información y formación. En el caso particular de Colombia, donde el intento por dislocar consensos no está exento de riesgos, los artistas son quienes han venido han venido desafiando las constricciones del medio trabajando de manera crítica y afanosa.

Durante los últimos tiempos, el cine en Colombia ha tenido puntos de giro contundentes. Tras un largo período de austeridad en la producción de películas, que se extendió hasta el 2003, la implementación de una nueva ley de cine amplió y diversificó el espectro de financiación de las películas. Sumado a esto, la aparición del video digital contribuyó con la democratización del acceso a las herramientas de realización, generando por añadidura la posibilidad de apertura hacia nuevas posturas críticas, debido a una mayor familiaridad por parte de grandes capas de la población con los procesos de manipulación de sus propios materiales audiovisuales. Al inicio de esta etapa, la tendencia temática, principalmente en el cine de ficción, se inclinó a representar la violencia de manera estereotipada. Más adelante, la sobreproducción de series de televisión sobre el mismo tema, que fueron exportadas a todo el mundo, abonó aún más la tergiversación de la barbarie que venía ya siendo promovida por los medios masivos de comunicación. En ese entorno surge la

pregunta: ¿cómo se genera una producción documental que esté por fuera de los cánones de ‘lo decible’ en un contexto político y social como el colombiano de las dos últimas décadas? Como respuesta, esta tesis propone la existencia y posterior análisis de lo que llamamos documental del disenso, el que representa la realidad liberándose y desafiando la mirada y los relatos predominantes durante las dos últimas décadas. Son producciones que parten de la comprensión de los acuerdos consensuados, los que luego son tomados como argumentos de discusión para proponer escrituras no convencionales de la violencia y el conflicto armado en Colombia.

III Investigación

El análisis se aborda a través de un corpus seleccionado de tres películas colombianas realizadas entre 1999 y 2015 que tematizan la realidad violenta del país desde los años ochenta. El análisis de estas producciones busca comprobar la hipótesis que plantea la existencia de un documental del disenso colombiano. Las producciones son: *El proyecto del diablo* (1999) de Óscar Campo (Cali, 1956), *30 seconds* (2008) de Claudia Salamanca (Bogotá, 1974) y *La impresión de una guerra* (2015) de Camilo Restrepo (Medellín, 1975). Son películas con una impronta de autor que fueron realizadas en tres momentos históricos diferentes y que a la vez relatan diferentes épocas y aspectos de la violencia en este país.

Aunque en esta investigación nos centramos en Colombia, es posible encontrar este tipo de películas en todo el mundo desde el comienzo del cine, bajo diferentes orígenes, características y desarrollos. En todos los casos son respuestas a búsquedas particulares por representar realidades casi siempre conflictivas, aunque no necesariamente violentas, y producidas desde las periferias de esas mismas realidades, lo que no quiere decir marginalidad económica o social, sino en el sentido de tomar distancia para mirar y producir. Algunos incluso operan desde el mismo centro del primer mundo, como es el caso de directores de la diáspora; otros trabajan desde las mismas realidades, pero ubicados en una especie de oasis o trincheras que les permite mirar desde un afuera.

En el documental del disenso, como veremos, convergen una serie de elementos que lo acercan a otros modos de hacer documental, como son el experimental o el ensayo, pero su ontología modula estrategias en su producción con retóricas narrativas que lo diferencian y particularizan. El principal objetivo de esta investigación es detectar cómo se articulan esos elementos para que el documental actúe como un generador de conflicto estético y político de una manera singular.

Esta propuesta se enmarca en un periodo histórico en el que eclosiona en el mundo una forma de hacer cine que busca dislocar las estructuras estéticas y políticas dominantes. El fin de la guerra fría y el fin de las dictaduras militares en Latinoamérica trajeron aparejados el incremento de flujos de todo tipo surgidos con la aceleración de la globalización, el despegue de la tecnología y la transnacionalización de procesos.

Por otro lado, con el afincamiento de las ideas de la posmodernidad; la memoria, desbancando la hegemonía de la historia, empezó a regir la vida cotidiana a nivel social e individual, lo que hizo emerger discursos e iconografías provenientes de geografías desconocidas, como el Apartheid en Sudáfrica, la limpieza étnica en Serbia, el genocidio en Ruanda, y las torturas y desapariciones de las dictaduras en América Latina. Pero ubicándonos en el presente se torna pertinente preguntarnos qué sucede con aquellas realidades donde los regímenes totalitarios y/o la violencia permanecen aún vigentes, como es el caso de Colombia.

IV Metodología

Ante la ausencia de una caracterización formal de este tipo de cine, el método de trabajo de esta tesis implica el uso de una serie de herramientas y estrategias proveniente de diferentes frentes, que reúne tanto medios empíricos como teóricos. Se recurrió a mecanismos de visualización e interpretación desde la hermenéutica y su aplicación impulsada por una serie de teorías y definiciones trans-disciplinarias; unas veces por semejanza, otras por yuxtaposición o contraposición. También se tomaron algunos elementos de la cartografía de

controversias, desarrollada por Bruno Latour, un método de investigación que brinda herramientas para elaborar dispositivos a la hora de observar y describir.

Esta investigación se acerca a lo que David Bordwell (1996) llama *middle-level*, cuyo objetivo es abordar la teoría desde la perspectiva de problemas específicos. Bordwell dice que “el académico trata de proporcionar respuestas a cuestiones planteadas de forma menos abstracta que las reflexiones e interpretaciones animadas por la Gran Teoría¹” (2001).

Uno de los objetivos planteados en este trabajo es encontrar argumentos y definiciones a partir del análisis de las estrategias estética-narrativas-políticas del documental del disenso, con el fin nutrir el cuadro teórico en el que está enmarcada esta investigación. Con esto pudimos evidenciar conflictos y puntos críticos del discurso y la estética dentro del corpus seleccionado.

Por otro lado, para lograr el objetivo de demostrar la singularidad de las películas del corpus que nos condujeran a una posible categorización, fue necesario plantear una estrategia desde la que se abordará la investigación desde la convergencia de diferentes disensos y contextos: el del autor, el de la película y el del investigador. Se recurrió al análisis crítico del discurso y al análisis filmico, en aproximación con recursos teóricos provenientes de los estudios filmicos, la estética y la práctica cinematográficas. Esto se complementó, además, con dos tipos de pesquisa: por un lado, entrevistas a los directores, donde no sólo se buscó evidenciar un proceso de producción y creación, también se buscó determinar las causas y dispositivos del surgimiento de este tipo documental. Esto implicaba indagar los contextos de los autores y el lugar desde dónde se mira y se enuncia. Por ejemplo, se determinó que uno de los factores fundamentales es el tener un cierto distanciamiento con el tema: cineastas que viven o pasaron una parte importante de sus vidas fuera de Colombia. Los estudios culturales,

¹Original: “Here the academic tries to provide answers to questions posed in a less abstract and general compass than the ruminations and interpretations encouraged by Grand Theory. And middle-level research is especially good, I think, at offering something else”. En 2001 en <https://www.filmcomment.com/article/never-the-twain-shall-meet/>

la psicología y la filosofía jugaron un papel preponderante. Por otro lado, se hizo una indagación hemerográfica donde se detectaron los discursos hegemónicos y de poder que se trabajan desde los medios de comunicación con respecto a la violencia colombiana. ¿De qué manera proceden siendo ellos actores del conflicto? ¿En qué medida difunden las ideas del poder de turno y fomentan el miedo y la polarización?

Como resultado se indagan dos tipos de dislocación presentes en el documental del disenso: una política, que está directamente relacionada con los relatos de los medios de comunicación, los altavoces de los poderes, los cuales, según Jesús Martín-Barbero (2000), son dispositivos de “borramiento de la memoria y por lo tanto de desinformación” (p.57); y otra, la estética-narrativa que difiere del documental del disenso, productos audiovisuales que siguen ciertos patrones y a los que en esta tesis hemos identificado como documentales del consenso. En Colombia, desde la década de 2000, se han producido alrededor de doscientos documentales en los que la violencia, en palabras de Juana Suárez, ha sido la “formación discursiva determinante” (2010).

La red conceptual de esta investigación se desarrolló en términos teóricos y analíticos en afinidad con autores como Josep Catalá, Josetxo Cerdán, François Niney y Antonio Weinrichter. Estos autores coinciden en su interés sobre las rupturas, hibridaciones y experimentaciones de los cines de lo real. Catherine Russell aporta bases fundamentales de un cine de autorreflexión y la relación con el otro, al igual que Trinh T. Minh-ha. Confrontan y complementan mis disertaciones, teóricos colombianos como Juana Suárez, Rubén Yepes y Pedro Adrián Zuluaga. Igualmente, esta tesis se nutre de diversos conceptos desarrollados por autores de la periferia, como el “*Accented Cinema*” del teórico persa Hamid Naficy (2001), el “Cine Anómalo” del argentino Gonzalo Aguilar (2010) y el “Cine de la Marginalidad” del ecuatoriano Christian León (2005). Hal Foster, en su libro *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo* (2001) reflexiona sobre una mirada etnográfica del artista que, sin

pretensiones de serlo, se adentra en estéticas y narraciones singulares como las del documental del disenso. Por otro lado, están los conceptos fundamentales de pensadores como Jacques Rancière, quien habla del disenso y lo político como un espacio de emancipación y discordia; Georges Didi-Huberman y Susan Sontag que advierten el papel de la imagen y su dimensión política. Entre otros, los teóricos Ella Shohat y Robert Stam, Néstor García Canclini desde los estudios culturales, y Andreas Huyssen, que estudia la relación entre la memoria y el arte contemporáneo.

V. Estructura

Esta tesis está estructurada en cuatro partes que describimos a continuación:

1- El documental del disenso: se divide en dos partes donde se busca definir lo que es el documental del disenso brindando los recursos necesarios, conceptuales y prácticos para comprender cómo se produce y cómo actúa.

Hacia una definición del término: se expone cómo el documental del disenso se fundamenta en su relación con lo real, cómo propone formas innovadoras desde la producción, el uso de la tecnología, hasta en sus formas estéticas y operaciones retóricas, que además se enmarcan dentro de una metodología del disenso.

Cines de ruptura del siglo XX: esta parte trata sobre los encuentros del documental del disenso con otros movimientos cinematográficos de ruptura. Se hace un especial énfasis en una cualidad que desmarca el cine que proponemos de cualquiera de ellos; es que mientras los movimientos son trabajos colectivos, el documental del disenso trabaja desde la emancipación creativa individual. Se realiza un breve recorrido por los cines latinoamericanos que preceden el documental del disenso, para terminar con lo que consideramos sus inicios en Colombia: El Grupo de Cali.

2- Contextos: esta parte de la tesis es una línea que confluye con el análisis fílmico. Es una contextualización socio-histórica y política de Colombia, y que busca, como dice Michèle

Lagny, “considerar los hechos culturales de una época como uno de los componentes de una complicada red en la que se mueven hechos sociales en constante interacción” (1997, p.188).

Las películas del corpus tocan aspectos complejos de la realidad colombiana que es necesario conocer para entender el análisis. Tratamos dos factores que son clave:

La violencia: El inicio de los conflictos contemporáneos en Colombia está marcado por el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Desde entonces una espiral de violencia envuelve a la sociedad. Cada nuevo gobernante llegado al poder se impone como meta acabar, durante su mandato, al menos con una de las violencias² instauradas en el país. Es así como, tras décadas de intentos de negociación, millones de desplazados y miles de desaparecidos y asesinados, En 2016, tras un inesperado No expresado en un plebiscito que obliga a un reajuste, se firma el acuerdo para la terminación del conflicto y el establecimiento de la paz. Comienza así la llamada era del posconflicto, era que inmediatamente desaparece sepultada tras el rearme de líderes guerrilleros y su vuelta al monte. Los medios han tenido una importante responsabilidad en la polarización y sostenimiento de la violencia, pues es desde sus tribunas que han sonado los tambores de la guerra bajo las mismas directrices. Todo parece indicar que nos encontramos al comienzo de un nuevo ciclo de esta historia de no acabar.

Los medios de comunicación en Colombia: en esta parte se aborda la relación entre los medios de comunicación y el conflicto armado y la violencia en Colombia. Se parte de la premisa de que estos son responsables de crear un relato del consenso que ayudó a entorpecer la posibilidad de que diversas voces y miradas, desde y sobre el conflicto, tuvieran lugar dentro de los contenidos mediáticos. Se hace una especie de radiografía sobre sus principios éticos y estéticos que ayude a comprender el significado del documental del disenso.

² Aunque la palabra violencias no existe en el diccionario de lengua española, en Colombia, al igual que en diferentes países con conflictos, se utiliza para referirse a la diversidad de orígenes y características de la violencia que a veces son consecutivas y otras, se solapa. Uno de los textos que recopila las diferentes definiciones de ésta es: González, Fernán. *La violencia política y las dificultades de la construcción de lo público en Colombia: una mirada de larga duración*. En: Jaime Arocha, Fernando Cubides y Myriam Jimeno (Comp.), *Las violencias: inclusión creciente*. Bogotá: Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia. 1998

3- Documental en Colombia: se parte de la base que es necesario detectar las operaciones retóricas de los relatos audiovisuales del consenso, para finalmente determinar cuáles son las estrategias del documental disenso. En ese sentido, este capítulo se ocupa de introducirnos en la concepción de lo que llamamos documental de consenso y su lugar en la narrativa de la violencia en Colombia. Consta de dos partes:

Documental del consenso en Colombia: aquí se propone la preexistencia de un documental que se ubica, por una parte del lado oficial de la historia, y por otra, de la oposición, pues es el documental que de manera crítica y de acusación en el lado opuesto del consenso oficial. Es un audiovisual que no deja de aceptar unas reglas de juego estéticas, narrativas y de enunciación, producto de una serie de circunstancias y dinámicas que hicieron que se naturalizaran y terminaron constituyéndose, de alguna manera, en el factor de “realidad”. El consenso, según Rancière (1996), supone un acuerdo donde todo está definido de antemano, un espacio donde algunos han sido excluidos. El carácter social, vinculante, y las propias necesidades del lenguaje siguen caracterizando y diferenciando las lógicas de conceptualización, producción, realización y recepción de ambos. En ese sentido, es que podemos entrar en los detalles de este consenso, primero a nivel general y, posteriormente, a nivel de Colombia. Esto predominó principalmente en las décadas de los sesenta y setenta, siguiendo las dinámicas cinematográficas del resto de Latinoamérica.

Documental y violencia: en Colombia, sólo a partir de los años ochenta, se empezaron a ver de manera incipiente producciones documentales en torno a la violencia. Hasta ese momento las propuestas habían tenido como origen, principalmente, las artes plásticas y el cine de ficción, pero su tratamiento era, por lo regular, tenue y lateral. Sin embargo, a partir de finales de los noventa, la producción se incrementó gracias a una estabilidad en la política que brindó seguridad a los artistas y les permitió manifestarse libremente sin exponer sus vidas, como no ocurrió en décadas pasadas. Se hace un recorrido por los modos que predominan hasta

la actualidad en el documental para relatar la violencia en Colombia, lo que permite confrontar y afirmar la existencia de un documental del disenso con respecto a este tema en particular.

4- Análisis del corpus: Para llevar a cabo nuestro análisis nos concentramos en el propósito de demostrar la existencia y la forma de actuar del documental del disenso a través de tres cortometrajes. Aunque cada obra se desmarca de cualquier forma y modo de construcción creativa (incluso del mismo autor), y delimita un espacio propio de resistencia en el que propone un debate abierto sobre lo real, sus directores podrían llamarse también autores del disenso en cuanto, por sus modos de trabajo, cada una de sus obras está pensada para ser única, lejos del lugar común en el que se hallan gran parte de las producciones cinematográficas del país.

Los aspectos fundamentales que atraviesan este capítulo son los siguientes:

De manera yuxtapuesta al discurso hegemónico, y ante la demanda particular de darle un nuevo sentido a la creación, surge en el arte un viraje en la producción y asume prácticas de carácter simbólico que, según el sociólogo colombiano Elkin Rubiano (2014), son las que ayudan a procesar la ruptura y recomponer el *ethos* grupal destruido a causa del trauma social generado por la violencia. Es así como las tres obras que analizamos, provenientes de diferentes propuestas trans-disciplinares, transnacionales y periféricas, han logrado construir un entramado de imágenes y narraciones de la realidad del país con posturas disensuales que abren paso al debate en el espacio político, visibilizan el interrogante que inquieta a los colombianos sobre cómo se promueve la existencia y persistencia de la barbarie en el país. Estas obras constituyen expresiones artísticas que han creado, desde la emancipación y con una perspectiva crítica, un espacio de resistencia.

Cada película plantea un ángulo de visión subversivo sobre la realidad violenta de Colombia: el cine de Óscar Campo, quien ha establecido un esquema propio de pensamiento y producción en el marco de la academia, analiza la sociedad, y como el psicoanálisis, tras

observar, descubre lo que no se ve o no se quiere ver. Arbeláez le llama “cine de la perversión”, pues se detiene en la descomposición de la sociedad para mostrar el lado siniestro. El impulso liberador de tensión de Claudia Salamanca, artista visual con un pie en Colombia y otro en Estados Unidos, que desde lo personal crea obras audiovisuales que perturban y proponen una desconfianza reflexiva del propio sistema mediático en Colombia. Por su parte, Camilo Restrepo, un artista abstracto, quien llevado por la potencia de las imágenes intenta comprender la realidad de su país desde su hogar en París.

Estas obras, vistas en su conjunto de manera retrospectiva, han logrado construir desde la estética una versión alternativa de la historia reciente del país. Es lo que Rancière define como “las formas de visibilidad de las prácticas del arte del lugar que ocupan y de lo que “hacen” con respecto a lo común” (La división 17). Es en este punto que se centra este trabajo, en la indagación de cómo el documental del disenso propone otros tipos de reflexión en un entorno en donde los sistemas mercantiles de producción han terminado doblegando la capacidad del cine como espacio político.

VI. Líneas de tiempo

A continuación las gráficas que muestran fechas de los más importantes eventos en relación a los diferentes contextos que se exploran en esta tesis: El contexto histórico colombiano (que abarca desde 1948, hasta la actualidad), el contexto de la representación de las obras y el contexto de la vida del autor.

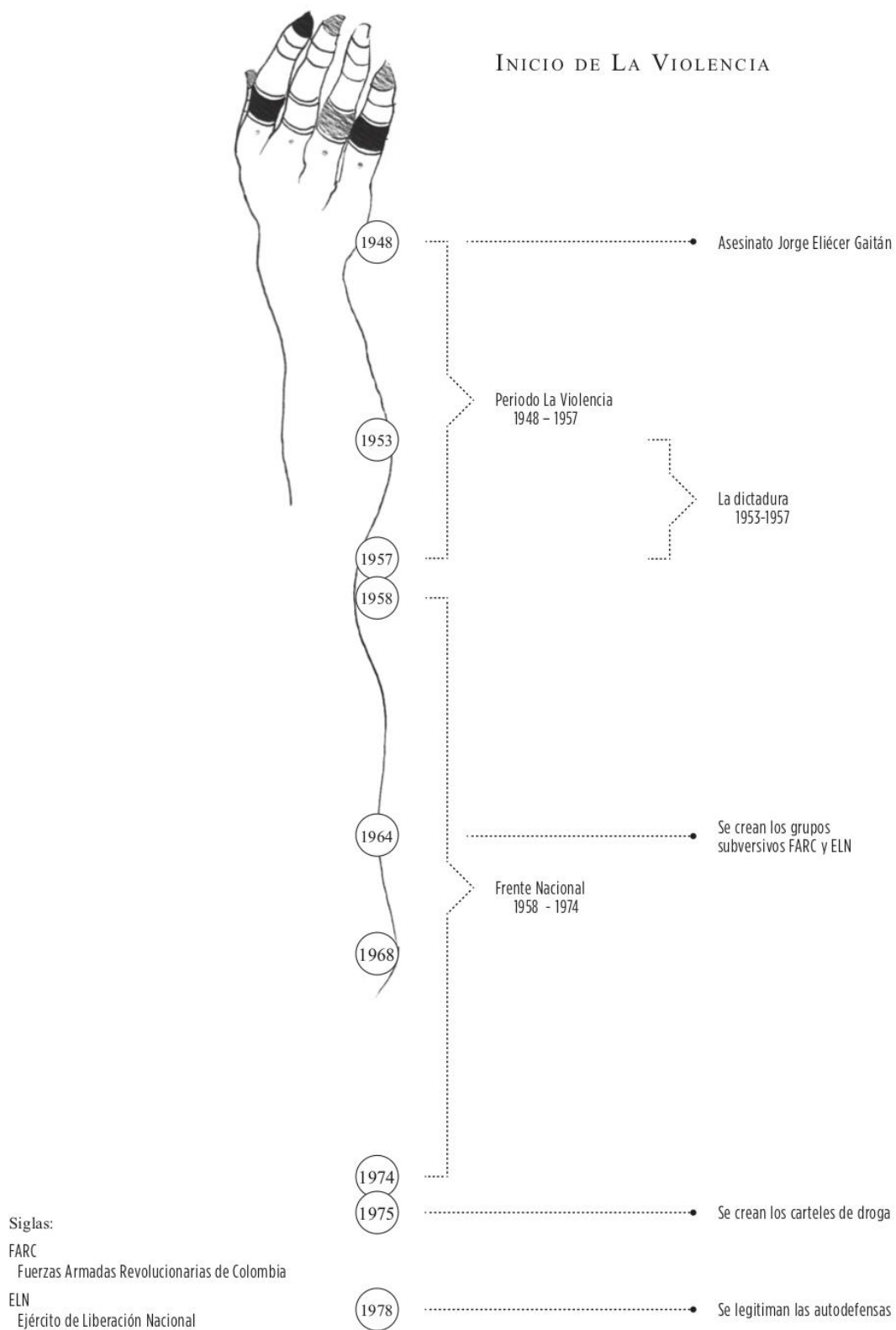


FIGURA 1. Esta línea de tiempo muestra las diferentes etapas de la violencia en Colombia en sus inicios. Se toma como punto de partida el 9 de abril de 1948, cuando fue asesinado el líder político Jorge Eliécer Gaitán, hecho al que se le denominó “El Bogotazo”.

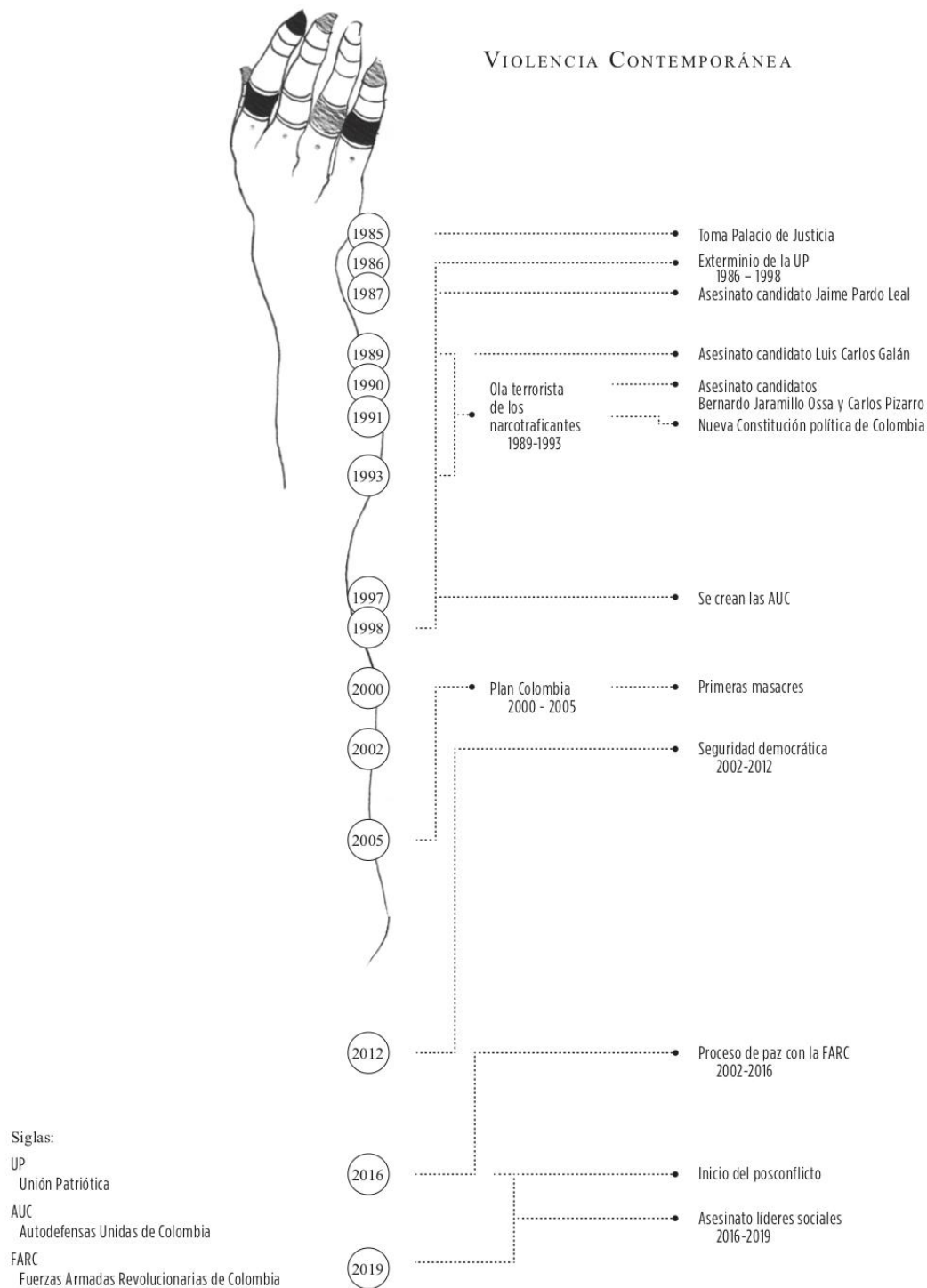


FIGURA 2. Esta línea de tiempo ubica los hechos más importantes de la violencia contemporánea, a partir de 1985, cuando surgieron varios de los actores del conflicto: guerrilla, narcotráfico y paramilitarismo.

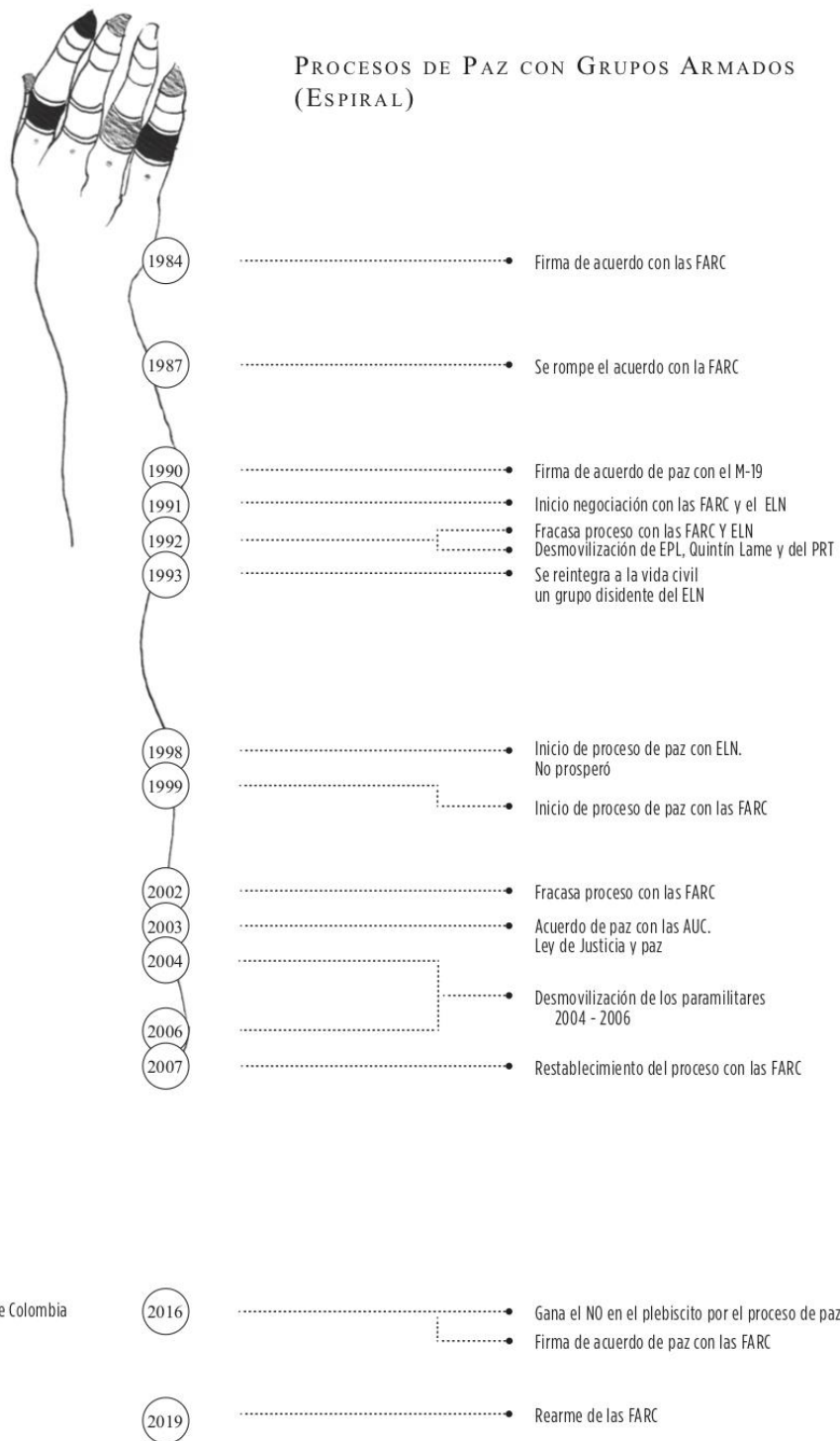


FIGURA 3. En esta gráfica se pueden visualizar los diferentes intentos de procesos de paz y sus fracasos por los que ha atravesado Colombia durante las últimas tres décadas.

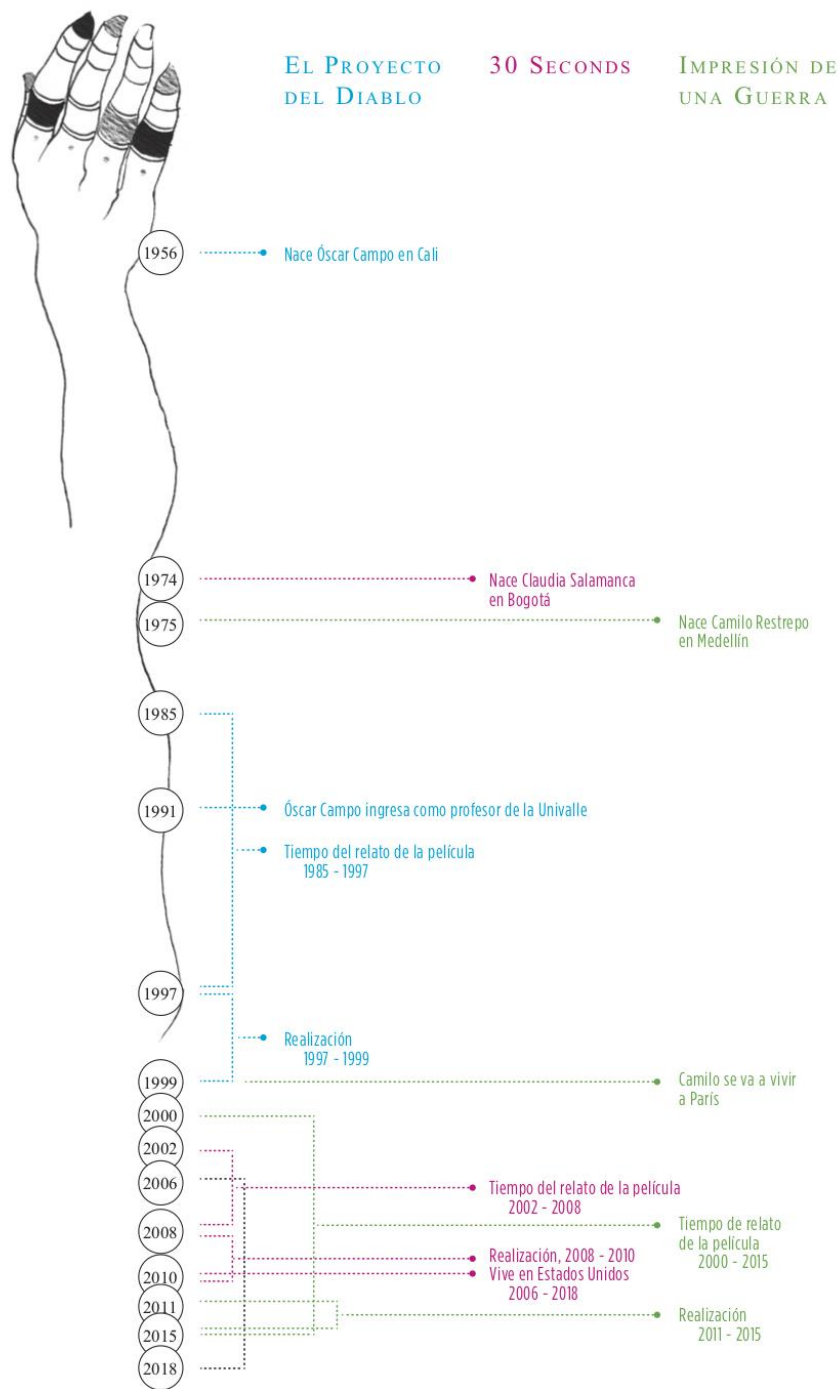
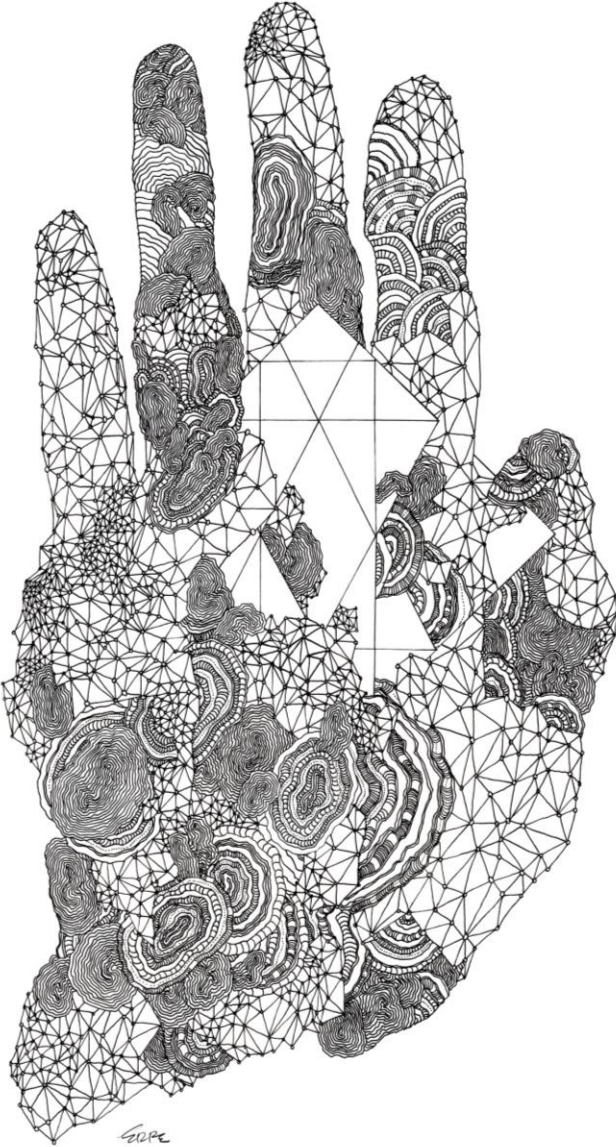


FIGURA 4. En esta gráfica podemos ver los diferentes contextos históricos relacionados con las películas del corpus de esta investigación: la vida del autor, periodo que cubre el relato de la película y la fecha en la que fue terminada.

Parte uno: Documental del diseno



1. Hacia una definición del término

Esta investigación propone la existencia de un cine al que hemos llamado documental del disenso. Este disloca los relatos hegemónicos y plantea la creación desde la comprensión de los consensos, los que, a su vez, son tomados como argumentos de crítica. La principal cualidad de este documental es que presenta un punto de vista singular del autor que, además, no está necesariamente ligado a la visión expresada en el conjunto de su obra.

Estas películas interpelan lo político. Se entiende aquí lo político en clave de Rancière (2004), como el espacio de debate que permite la intersección entre el poder y la resistencia. Este cine no toma partido de ninguno de los lados, pues propone una búsqueda propia y, aunque no es su principal objetivo, desarticula el orden consensual de la narración histórica. Por lo anterior, se intuye que son películas dispares, independientes unas de otras, y que tienen como cualidad común el uso de prácticas documentales en sus procesos creativos y de producción.

El objetivo de este primer capítulo es brindar las herramientas conceptuales que permitan entender qué es un documental del disenso. Ante la ausencia de una caracterización formal de este tipo de cine, para explicarlo se recurrirá a teorías y definiciones que provienen de los estudios fílmicos, culturales y filosóficos, unas veces por semejanza, otras por yuxtaposición o contraposición.

1.1. Lo documental

Dentro de un contexto en el que se reconoce una crisis de la representación, pero que no cede en su expectativa de dar cuenta de una idea de verdad sobre el objeto de indagación, surge la pregunta sobre qué tipo de relato es capaz de desafiar los cánones de lo decible frente a una realidad que se ha tornado compleja en varios sentidos. Necesariamente, el documental se nos muestra como ese campo de representación que tiene la capacidad de proponer un coyuntural debate, tanto con relación a los contenidos como a sus propias formas.

De todos los géneros cinematográficos, es el documental el que más ha mutado desde su denominación, potenciando su capacidad de reinventarse y fusionarse con otros lenguajes y formas. Sus capacidades de auto-reflexión y de auto-crítica han dado espacio a la creación de discursos de ruptura que ponen en escena cruces estéticos, narrativos y enunciativos de todo tipo. En este mismo sentido, en las últimas décadas los consensos sobre la definición y las modalidades del documental están en constante replanteamiento.

Actualmente, el documental abarca un gran espectro de posibilidades éticas, estéticas y políticas. Estas van desde lo reflexivo y la performatividad, hasta formas experimentales contemporáneas, donde la sobriedad se diluye y el concepto de verdad se replantea para dar paso a formas donde la mirada singular del autor sobre la realidad prevalece. Esta singularidad de la mirada de autor abre fisuras a un cine de no ficción en el cual “la retórica se hace explícita, auto consciente e innovadora” (Cock, 2012, p. 12). Es así como el campo documental, con sus riquezas estéticas y narrativas, produce relatos que otorgan una mirada que va más allá de la historia lineal y evolutiva que ha sido elevada a la condición de verdad. Por el contrario, en la relación dialéctica-crítica que se genera dentro del documental entre situaciones de lo real se plantea una toma de posición que equivaldría a una toma de conciencia. En esta toma de posición la percepción, la observación y el lugar de la enunciación están atravesados por lo político desde dos puntos: uno en el que se posiciona y otro en el que se genera reflexión. Podríamos decir que esta toma de posición ante una realidad que muta permanentemente equivale al “efecto de distanciamiento” del que habla Brecht (1970), de tal manera que distanciar, es mostrar.

En las últimas décadas, el documental presenta un gran espectro de nuevas formas de expresión. Esta variedad creativa es el resultado del trabajo subjetivo del autor, sumado a una desbordada evolución tecnológica que, siguiendo a Catalá (2015), “si por un lado parece que nos deshumaniza, por el otro consigue esa síntesis entre lo sensible y lo inteligible que nos

convierte finalmente en humanos” (p. 22). Uno de los cambios importantes en el documental, como lo explica Catalá, es la consciencia de que sólo se llega al entendimiento conjugando lo racional y lo emocional, “la determinación de los esquemas que organizan estas distribuciones de lo real es un acto sustancialmente político que debe sustentarse en procesos reflexivos” (p. 23). Tiene que ver con la distribución de lo sensible a la que se refiere Rancière (2004) como “el sistema de hechos evidentes de la percepción sensorial que revelan simultáneamente la existencia de algo en común y las delimitaciones que definen las partes y las posiciones respectivas dentro del mismo” (p. 13). En ese mismo sentido, Aguilar (2015) propone la fusión entre cine y vida, en cuanto la imagen es un organismo vivo, donde el papel del autor no es solo un nombre que firma, es “la fuerza que trata de desplegarse entre el automatismo de la imagen y la irreductibilidad del afuera” (p.22)

1.1.1. Inclusión subjetiva

Nuestras formas contemporáneas de entender y dar cuenta del mundo en Occidente están marcadas por un giro subjetivo, especialmente en las ciencias sociales y las humanidades, con manifestaciones concretas en la política y el arte. El documental, particularmente, se ha convertido en un espacio privilegiado de expansión y experimentación que ha generado una variedad de formas, una transformación radical de las propias retóricas de esta práctica de representación de la realidad. La inscripción de una primera persona es uno de los rasgos paradigmáticos de los discursos contemporáneos y, específicamente, de la corriente del cine de no ficción. Como consecuencia, hoy en día es una modalidad reconocida y estudiada. El teórico sueco Bill Nichols (2013) hablaría del modo performativo, similar al que Michel Renov (2004) denomina como “nueva subjetividad”, que, a diferencia de los otros modos, la enunciación muestra posiciones emocionales del autor frente a la realidad. A esta nueva expresión de subjetividad Nichols (2013) la llamó “conocimiento encarnado” y “políticas de localización”.

Las operaciones retóricas del documental contemporáneo son construidas de tal manera que recuerdan al espectador que, a pesar de las connotaciones que ha tenido la palabra documental en términos de su representación de la realidad, se encuentra frente a un discurso creado y subjetivo. Un discurso que se asume en la medida en que el documental se convierte en un puente entre lo fáctico y lo que quiere significar, en una realidad construida que hace visible algo que no se había percibido del mundo y de la condición humana. En el documental hay un ‘mirar después’ en el que se acoplan las miradas: la del artista que decide, la mecánica que registra, y la sensibilidad del que ve. De esta manera, el documental pone su foco sobre realidades a las que se les otorga lucidez, y que sólo se finaliza cuando es atravesada por la subjetividad del que observa, quien a su vez es capaz de crear nuevos significados.

Lo olvidado, lo negado o lo ignorado que las ficciones de la memoria pretenden testimoniar se opone a esa ‘realidad de la ficción’ que asegura el reconocimiento como en un espejo entre los espectadores de la sala y las figuras de la pantalla, entre las figuras de la pantalla y las del imaginario social (Rancière, 2005, p. 184).

En este panorama, la imagen deja de ser solo testimonio o espectáculo y se convierte en un estímulo para crear pensamiento, lejos de las representaciones naturalistas. Es por la capacidad de estos documentales de dislocar los relatos del consenso y revelar lo inefable de la realidad que proponemos una indagación sobre sus mecanismos y operaciones retóricas. El trabajo creativo se ve encaminado en la búsqueda de dispositivos que perturben y generen conocimiento. Estos se encuentran en los intersticios entre lo narrativo y lo real que, según Cerdán (2015), han existido desde siempre y son la “base constitutiva del cine documental igual que lo hacen los juegos formalistas y reflexivos con la vanguardia” (p. 60). Es así como a inicios del siglo veinte, “el documental y la vanguardia se constituirán en los dos brazos de una horquilla” (Catalá, 2005, p.117). Cada uno de los lenguajes tendrá sus propios modos, así:

“el documental se presentará como guardián de la pureza realista y la vanguardia cinematográfica como detentadora de una utopía estética no menos pura” (p. 117).

1.1.2. De las vanguardias al cine-ensayo

Las vanguardias marcaron el inicio de diversas formas de auto representación que han evolucionado a través de la historia del arte y del cine; obras que se mantuvieron en la marginalidad, posicionándose en espacios del arte independiente y experimental. Nichols (2013) afirma que con ellas surgieron diferentes formas de “alineación subjetiva”. Un ejemplo es la modalidad poética, pues es un modo que “subraya las formas en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico de una integridad formal y estética específica en cada film determinado” (Nichols, 2013, p. 105). Por su parte, Cock (2012) plantea que esta modalidad genera preguntas “frente a qué es el conocimiento, el entendimiento y la comprensión, así como acerca del valor de otros elementos cognoscitivos diferentes a la información factual, como los planteados por la experiencia personal” (p. 224).

En los años noventa, ante una crisis del cine tradicional, a lo que otros modos responden con una ebullición creativa desde la auto-representación, las retóricas del documental traspasan la búsqueda de la realidad-objetividad, y descubren en los recursos heterogéneos experimentales del vanguardismo un lugar común. Es así como se consolida el cine-ensayo que acabó “por convertirse en el estado emblemático del nuevo documental” (Catalá, 2010. p.52). Aunque vanguardia y documental mantuvieron la distancia por sus principios éticos y estéticos, Catalá (2015) dice que trabajan “bajo auspicios de una misma forma simbólica estructural a través de tres polos distintos: la realidad, la visión y la mente, cuya dialéctica se gestiona de maneras distintas, pero sin abandonar nunca la geografía fundamental” (p.126) Aunque cada corriente privilegia uno de estos aspectos, ambas pretenden modificar la consciencia del espectador (p. 126). Aparece el cine-ensayo, que además de juntar las dos corrientes, involucra el cine de ficción “para superar las aristas estéticas, dramáticas y

epistemológicas que cada ámbito expone” (p.127). Esta modalidad propone un flujo de conciencia a través de las imágenes, produciendo reflexiones sobre el mundo y sobre sí mismo, privilegiando la presencia de una subjetividad y con una estructura fragmentada. No es solo autor reflexivo, aunque es una condición necesaria, y aparece, según Catalá, “después de que el documental clásico ha llegado a un callejón sin salida en su modalidad reflexiva (Catalá, 2005, p.145).

El cine-ensayo trabaja con operaciones retóricas en los que se fusionan los procesos de construir estrategias y de producir, lo que a su vez hace que se hibriden la reflexión y la representación. En otras palabras, las imágenes se convierten en pensamientos. Por eso su estructura básica es, según Catalá, “una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión” (p.133). Finalmente, a diferencia de la vanguardia, el cine-ensayo pretende dejar por fuera de su proceso cinematográfico los materiales físicos y se convierten en un discurso.

1.2. El disenso

El concepto de disenso, central para esta tesis, debe parte de su construcción a Rancière; especialmente, su elaboración alrededor de una “estética del disenso” (2005). Este concepto de disenso es complementado y problematizado con otros desarrollos, como el las “estéticas de la resistencia” de Shohat y Stam (2002); la posmodernidad de la resistencia de Foster (2001), y la existencia de una tercera posición, opción propuesta Trinh T Minh Ha (1991). Estos aportes, diferentes e incluso opuestos entre sí, son traídos con el fin de enriquecer la conceptualización alrededor de la existencia de un documental del disenso, objeto central de esta tesis.

Rancière (2006) define el consenso como: “(...) el acuerdo sobre los datos sensibles de una situación, sobre las maneras de interpretar las causas y de deducir las formas de acción posibles” (p. 8). En ese contexto, la estética del disenso que propone Rancière (2005) confiere al arte un papel crítico y emancipador de lo establecido, “(...) lo propio del arte consiste en

practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y es por ahí por donde el arte tiene que ver con la política” (p. 17).

Para Rancière (2005), tras la caída del comunismo, el resurgimiento del capitalismo y la continuación de la democracia se establecieron unos modelos hegemónicos imperantes, todos ellos comprensibles bajo la forma de un consenso, que han dejado por fuera del acuerdo a “actores de dudosa reputación” (p. 9). En un entorno donde el sistema ha terminado doblegando la capacidad del arte como espacio político, los artistas que proponen otros tipos de reflexión y de mirada figurarían como estos “actores de dudosa reputación”. En este aspecto, el documental del disenso brinda herramientas para lograr, a través de la controversia, la pérdida progresiva de una conciencia reiterada y perturbar las lógicas de control con un relato diferente que desestructure el orden establecido. Por lo tanto, el espacio propio de la política y del arte debería ser el del disenso, o sea, el de la confrontación de argumentos y el de la irrupción dentro del espacio público de aquellas partes que no estaban representadas en los acuerdos consensuados. Partes que exigen ser escuchadas con sus propios mecanismos de discusión, información y formación.

Según Jordi Massó (2010), “Para Rancière el arte ha de obedecer a una política que permita cuestionar y redistribuir las identidades, tareas y roles asignados por aquellos poderes.”(p.13). En ese sentido, el papel del arte es tan importante como el de la política, pues los dos proponen una reestructuración del orden establecido, un cuestionamiento de lo sensible. “En la medida en que las prácticas artísticas contribuyan a crear un espacio común, en el que cualquier persona pueda intervenir en esa división de lo sensible, y convertirse así en sujeto político, las prácticas artísticas serán legítimas y merecerán reconocimiento” (p.13).

El disenso propuesto en esta tesis se aleja de cualquier posición política, estética o narrativa establecida, ya sea la dominante o la anti-dominante. Ese tipo de disenso que no acogemos aquí es el que podemos relacionar con cierto cine militante, o cine que se contrapone

a lo que Nicolás Bourriaud (2006) propone como “estética relacional”; es decir, un “arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social más que la afirmación de un espacio simbólico, autónomo y privado” (p. 13). Existe en cambio, ante estas dos modalidades de consenso, el reconocido y la oposición (contra-posición o eventual nuevo consenso), una tercera vía que apela a generar duda y provocar reflexión. Esta tercera vía no presenta soluciones concretas, no se opone, no es un medio, sino un fin en sí misma. Opera creando una fisura en las estructuras de lo que disiente, tiende un manto de duda sobre su propia percepción, y hace evidente las infinitas posibilidades de acercamiento cognitivo a una realidad.

Shohat y Stam (2002) desarrollan la idea de “las estéticas de las resistencias”, las cuales se comprenden como las que se centran en los intentos por sintetizar una política radical a través de estéticas alternativas que funcionan en un movimiento doble y suplementario en cuanto a la forma y el contenido. Los autores hacen referencia a modos representativos, especialmente en el tercer mundo, que, en lugar de proponer una estética monolíticamente correcta, recuerdan “una variedad de estrategias que se oponen, que tomadas en su conjunto tienen potencial para revolucionar la educación y la producción audiovisual” (Shohat y Stam, 2002, p. 28-29). Siguiendo esta la lógica, la operatividad del documental del disenso se asemeja a lo que estos autores (2002) llaman “*jiu jitsu* mediático”. Una técnica en la que, con un mínimo de energía y habilidad, utiliza la propia intención y potencia el impulso del adversario para vencerlo. Un ejemplo es cuando se deconstruye el relato mediático y estratégicamente se le otorga otra lectura.

1.3. El documental del disenso: dislocamientos de las fronteras preliminares

El documental del disenso conjuga tres regímenes: el estético, el político y el de la representación, apelando a la infinita capacidad que tiene el documental de hibridarse, nutrirse y apropiarse de otros lenguajes y artes, siendo creador de pensamientos en acto, como lo diría

Rancière (2005). En este tipo documental la verdad es relativa y multidimensional, lo que pone en duda o sospecha los diferentes relatos sobre el mundo a la hora de debatir la historia desde el régimen tripartito. En este camino, son documentales que se alejan de “lo real”, de un “dato que comprender” y se adentran cada vez más en “un efecto que producir” (Rancière, 2005, p. 182-183).

Es en este punto es pertinente articular el concepto de mediación de Jesús Martín-Barbero (1987), el que define como un mecanismo intrínseco de la comunicación en el que la obra cumple un papel trascendental en las estrategias políticas y culturales de una sociedad, por lo que el autor propone replantear y “desplazar el eje de la información a la comunicación y, sin menospreciar la prensa, asumir el cine, la música, la radio, la televisión como espacios y medios de experimentación” (Citado por Moragas, Terrón y Rincón, 2017, p.7). En ese sentido y partiendo que el Martín-Barbero (1987) define a la comunidad como una “unidad de pensamiento y emoción”, mientras que la sociedad se caracteriza “por la separación entre razón y sentimiento”, las estrategias retóricas del documental del disenso vendrían actuar como un catalizador de lo sensible que conduce a cuestionar las percepciones de la realidad de los relatos hegemónicos con un efecto transformador. Esto, como lo asume Yepes (2018) en cuanto a la mediación afectiva, como un devenir, una experiencia que modifica al sujeto que tampoco es estable, sino que cambia a través de su interacción con el mundo (p.68).

Los documentales del disenso usan elementos dislocadores que generan una trama de significados entrecruzados para poner en crisis la aproximación y la apropiación de un tiempo-espacio determinado. Con ellos se indaga la existencia de un tipo de película que, aunque haya similitudes entre sí, han generado un otro espacio fuera de todo, el espacio del disenso. Son películas que circulan con diversas denominaciones y que sobrepasan los trazos de cualquier ordenación circunscrita. Cada obra propone estéticas y políticas que configuran nuevas retóricas sobre lo real, revelando un trayecto único. Plantean la creación desde dos perspectivas

diferentes: la del entendimiento de los acuerdos consensuados para tener argumentos y (eventualmente) plantear otras opciones; y la de la emancipación.

En el plano simbólico el documental del disenso sería una de las heterotopías de las que habla el filósofo Michel Foucault (1984) en “espacios otros”. Las películas son espacios diferentes a los espacios “de los que son reflejo y alusión”. Tienen las características de un lugar real, pero que está por fuera del sistema regular. Foucault dice que en toda cultura y en toda civilización probablemente hay:

espacios reales, espacios efectivos, espacios delineados por la sociedad misma, y que son una especie de contra-espacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización (p.47).

El documental del disenso propone espacios alternativos que existen en la película misma y que pueden llegar a contraponerse: el espacio real que es capturado, el del artista que mira, piensa y analiza, por lo que es común encontrar en el documental su voz del o la voz de sus alter-egos, y por último está el espacio filmico que se proyecta en la pantalla, que se enfrenta y disloca el espacio del espectador, dando herramientas, que son tomadas o no, para generar su propio espacio de resistencia. En resumen, la producción de ideas con sentido es el resultado de la convergencia de contextos hermenéuticos, estéticos y de la historia. En otras palabras, el documental del disenso va más allá de la representación, va a lo afectivo que es lo que conduce a la acción, que se traduce en conocimiento, luego en reflexión y por último en memoria.

Lo anterior fue una descripción que nos llevó a definir desde qué perspectiva emprenderíamos esta investigación. Decidimos liberar nuestra indagación de teorías que

determinaran qué es y qué no es un documental; por lo contrario, acordamos, en principio, un tratamiento del documental cual ente vivo, producto de la relación del creador con lo real, o sea, lo vivencial que, a su vez, pasa por diversos dispositivos y procesos. El documental se propone como una interpretación del acontecer de la vida en términos filosóficos; desde donde la subjetividad enuncia, descifra, ahonda y re-significa miradas sobre el mundo. Una vez aclarado esto, presentamos las cualidades que se toman de la práctica documental y de las particularidades que fundamentan la existencia de un documental del disenso.

1.3.1. Periferia/marginalidad

Aunque el documental del disenso comprende la marginalidad dentro de sus modos, la posición desde donde se enuncia y las formas de producción no necesariamente forman parte del llamado “cine marginal”. Lo “marginal” se ha constituido en un emblema bajo el cual se ha agrupado un abanico de cines militantes de diversos lugares del mundo, y que son los mismos que en esta investigación se les ha enmarcado dentro de los relatos del consenso, como lo veremos más adelante. Sin embargo, podríamos decir que el documental del disenso trabaja desde el margen en tres aspectos:

Los medios de producción: al ser realizaciones fuera de los parámetros de producción tradicionales (por ejemplo, fondos públicos y privados), su realización exige una optimización máxima de los recursos, lo que exige cada documental recurra a métodos creativos y estratégicos de producción. Esta optimización resulta clave a la hora de elegir las posibilidades estéticas, políticas y psicológicas que brinda el dispositivo cinematográfico.

La construcción discursiva y estética: este tipo de documental, siguiendo a León, “no se comprende como una expresión mimética de una realidad por fuera de la representación, al contrario, se considera al cine como parte constitutiva de un régimen discursivo que construye tanto enunciados como imágenes”. (2005, p.11)

Lugar de enunciación: el autor se ubica (mental y/o espacialmente) en una especie de limbo de la realidad que aborda, pues no se encuentra ni totalmente dentro, ni totalmente afuera de ella. Trabaja en espacios periféricos que funcionan como trincheras, tornando estas producciones en un cine “desterritorializado” (Naficy, 2001).

1.3.2. Desbordamiento del mundo interior del autor

En el documental del disenso el lugar de enunciación es el del autor. A través de su voz o de sus alter-egos induce a sospechar de los discursos que circulan en la cotidianidad y que determinan el consenso ideológico. El uso de la voz al que se circunscribe el cineasta dentro del proceso de producción de sentido se acerca al concepto de autohistoria que propuso la chicana Gloria Anzaldúa (1987). En esta voz se enmarca un relato con vocación autobiográfica, donde el contar historias desde la experiencia propia rompe los paradigmas, lo prohibido o silenciado, y adquiere una postura política en el momento de tender puentes hacia otros para entender realidades complicadas. Estos relatos se alejan de la búsqueda de verosimilitud del documental tradicional.

Como lo expone Peirano (2008), al referirse a las Etnografías experimentales de Russell:

el cine constituye una exposición del propio universo personal del realizador y así mismo supone la documentación fílmica de comportamientos, actitudes, culturas o experiencias humanas, representadas y reinterpretadas (...) Así, la “realidad” filmada, no es una realidad disociada de la experiencia subjetiva, sino que está mediada por ella, e incluso es su principal foco de atención (p.32).

En ese entorno, ¿qué lugar ocuparía el otro? En el mundo actual, reglado por un “reino ético” del consenso, siempre se ha expuesto la existencia de un Otro que necesita ser representado. En su idea de régimen del disenso, siguiendo a Rancière (2005), ningún sujeto debería representar a otro, ya que prevalece la idea de igualdad donde nadie puede ser

considerado inferior. En este mismo sentido condena que al individuo se le impidiese actuar su papel de sujeto político capaz de hacerse oír. Esto es una paradoja, pues para que exista el conflicto son necesarias las diferencias, pero no hay diferencia en la esencia de los sujetos, la diferencia se hace visible en las confrontaciones de los puntos de vista en el espacio público.

Como consecuencia, en el documental del disenso se replantea el valor de la voz, una voz que no debería darse porque es una voz que existe. Trinh Minh Ha (1991) afirma que dar la voz en las películas revela una relación de poder inequitativa, pues las voces "dadas" nunca son las voces de la película, sólo se utilizan como un dispositivo de legitimación para generar un efecto de igualdad. Además, es real que los mecanismos que hacen que una voz sea dada son los mismos que hacen que ésta sea quitada. La cineasta también argumenta que *"Power creates its very constraints, for the Powerful is also necessarily defined by the Powerless. Power therefore has to be shared"* (Minh Ha, 1991, p. 67). Sin embargo, el poder se comparte parcialmente y con cautela con la condición de que la participación se dé, no se tome. Esto está relacionado con la idea de poder de Foucault (1992), quien habla de "operadores de dominación" (p. 168) que son los mecanismos que se establecen en las relaciones, donde uno de los implicados se ve inmovilizado ante el poder del otro, un soberano, cuyo papel consiste en sesgar a quien es sometido. Sin embargo, las relaciones de poder son parcialmente integrables, pues al mismo tiempo implican "resistencias múltiples, que surgen siempre que aparece el poder y que, junto con el poder, son la malla genérica de su existencia" (Foucault, 1992, p. 170). De esta manera, el poder sería el otro lado de la verdad, el que sin la que la verdad misma no llegará a manifestarse.

Con respecto al lugar en el que se ubica el sujeto éticamente en relación a los discursos de poder y a los enunciados de verdad Foucault (2010) se preguntó ¿qué es un autor? El filósofo sostiene que la función del autor no la encontramos en el pronombre que pueda establecerse en la obra, ni en el individuo exterior que lo ha producido, pues se trata de una función mucho

más compleja. “El nombre del autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, tampoco de la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un grupo determinado de discursos y su modo de ser singular” (Foucault, 1999, p. 338).

Los cimientos que constituyen la figura del autor en el documental del disenso son los argumentos absolutamente subjetivos; su posición hace parte del proceso de individuación de las ideas en las que plantea interrogantes y obliga a pensar diferente sobre las realidades. Esto se traduce en la necesidad de elaborar un texto audiovisual más complejo, donde lo ético cobra suma relevancia, pues en el momento en el que surge una creación el autor deja de ser él automáticamente para convertirse en objeto de su discurso. Retomamos a Foucault (2010) cuando dice que “la escritura de hoy se ha liberado del tema de la expresión: no es referida más que a sí misma y sin embargo no es tomada bajo la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada” (p. 39-40). Esto es la singularidad de la creación que transgrede y re-significa la realidad yendo más allá de los modos y las reglas que rigen. Esto no enaltece el solo gesto de crear; sino que, según Foucault (2010), “se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer”. (p.p. 3 y 4)

Catherine Russell (2011) afirma que el poner el autor su propia voz es uno de los tres niveles de subjetividad, “los otros dos están en el origen de la mirada y en la imagen del cuerpo”. Al sinfín de variaciones que ofrecen las posibilidades discursivas de las diferentes voces (la del orador, la del vidente y la del visto), “se les suma otra forma de identidad, que es la del cineasta vanguardista como creador de collages y como editor” (Russell, 2011). Esta forma se evidencia en *La impresión de una guerra* (2015) de Camilo Restrepo, como lo veremos en el análisis. La identidad del autor en la obra, según Russell, “no es un ‘yo’ trascendental o esencial que es revelado, sino una ‘puesta en escena de la subjetividad’, una representación de sí misma como una performance”. (2011)

En este sentido, como anotamos al comienzo, el documental del disenso no surge como respuesta al discurso hegemónico; su origen proviene de la necesidad que tiene cada artista de otorgar un nuevo sentido a una realidad, a veces inenarrable. El autor se desmarca de formas y modos de asumir la perspectiva, crea un espacio propio de resistencia en el que propone un debate abierto sobre lo real. Al no dejarse someter por el consenso, hay una ausencia de identidad, lo que hace que las obras sean el resultado de un proceso de autopoiesis. La identidad del creador del documental del disenso, si la hubiera, sería, como dice Massó (2010), “siempre provisional, transitoria y dinámica, por lo que resulta prácticamente imposible que los sujetos pudieran llegar a constituir formas de identidad colectiva, es decir, un ‘nosotros’ desde el que se pudiera señalar a un Otro” (p.11)

1.3.3. Experimentación

Claudia Aravena e Iván Pinto (2018) proponen la existencia de un “campo expandido” en las prácticas audiovisuales. Este se mueve entre las medianeras de la estética y muestra una explícita exploración analítica de la imagen en movimiento y sus posibilidades. Este tipo de películas, que no está entre lo que es documental o ficción, son definidas por el brasileño Arlindo Machado (s.f.) como filmes que rompen la dicotomía tradicional y dan surgimiento a lo experimental. En sus palabras

lo curioso es que el ‘experimental’ solo puede ser conceptualizado por su exclusión, por lo que tiene de atípico o de no estandarizado, por lo que no se define ni como documental, ni como ficción, quedando fuera de los modelos, formatos géneros protocolares del audiovisual (Machado, s.f.).

El documental del disenso se desmarca del tipo documental que, como lo dice Weinrichter (2004), “no debe ser expresivo ni mucho menos jugar con la autonomía del ámbito estético, como sucede con el cine de vanguardia” (p. 56). Al contrario, son películas que carecen de la integridad etnográfica y que se mueve en los intersticios de lo estético y lo

político, espacios que, aunque parecen estrechos, resultan ser grandes franjas fértiles. En su búsqueda por encontrar argumentos, no tiene reparos en apropiarse de elementos y lenguajes de otros modos de expresión como el teatro, la literatura, las artes plásticas, visuales y la música, y no se ha puesto límites en el momento de experimentar con dispositivos y narrativas que terminan eliminando el concepto de frontera de su ontología. El dispositivo de su potencial creativo es la transgresión.

Es en este tipo de representación donde el documental se aproxima a las vanguardias artísticas; dos formas de expresión audiovisual que nacieron con propuestas divergentes, pero que se encontraron cuando los artistas en los años sesenta rompieron los paradigmas del experimental e involucraron elementos propios del documental en sus obras³. Exiliados ambos campos, documental y cine experimental, Weinrichter (1998) los enmarca en la "*terra incognita*" del "*Non Fiction*". En sus palabras un ghetto donde "han podido tender a mezclarse y procrear extraños híbridos..." (p. 108).

Uno de los aspectos del documental del disenso que se manifiesta en sus posibilidades de mutación y expansión es que, al igual que en la estética del disenso, es posible el encuentro de los contrarios. Es lo que Rancière (2005) define como "lógica de la contrariedad". En este caso convergen el régimen estético experimental y el régimen de la representación, dos elementos que también encontramos en la etnografía experimental de Catherine Russell (1999). Esta etnografía experimental sugiere una incursión metodológica de la estética en la representación, donde se colisionan la teoría social y la experimentación formal (Russell, 1999, p. xi), disolviéndose las fronteras disciplinares de la etnografía y lo experimental para convertirse "en una manera de revisar el vanguardismo del cine experimental para movilizar con fines históricos su juego con el lenguaje y con la forma" (Herrera y Sánchez, 2014, p. 56).

³ Es el caso de Andy Warhol que filma y exhibe en tiempo real, alterando las convenciones de la duración de una película: la trilogía *Anti-film* (1963), la película *Empire* (1964) y los *Screen Test* (1964-1966)

Russell (1999, p.19) admite que la unión de los contrarios, en su caso la etnografía y lo experimental, podría ser un proyecto utópico que va más allá de las oposiciones binarias: ellos/nosotros, yo/otro, sumado “a las tensiones pro-fílmicas y textuales de la estética, que, en definitiva, son binarios insertos difíciles de superar de la cultura moderna” (Cock, 2012, p.204). El corpus que propone esta tesis demuestra que estas convergencias existen y que, entre otras cosas, retomando la teoría del *jiu-jitsu* mediático, y al igual que lo hace el cine Marginal, “es capaz de apropiarse de los géneros narrativos del cine hegemónico y ponerlos al servicio de la expresión de problemáticas sociales políticas y culturales que desbordan la autonomía del individuo creador y de la práctica cinematográfica” (León, 2005, p. 32).

Más que una representación de la realidad, el documental del disenso muestra una percepción de la realidad. Como sostiene Weinrichter (2004), “la distancia que existe entre la realidad y una adecuada representación de la misma, pues toda forma de representación incurrirá siempre por definición en estrategias que acercarán la película del lado de la ficción...” (p. 15). Por otro lado, recuperamos la afirmación de Niney (2009) que resalta la capacidad que tiene la imagen documental de contener una doble escritura, pues es al mismo tiempo símbolo e índice.

Las tomas fotográficas, fílmicas o en video, son híbridas: índices, pero distanciados de los objetos reales que los causan; símbolos, pero adherentes a lo concreto. Y ninguna navaja lógica podría zanjar esa contradicción viva de las imágenes así registradas (tomas de vistas y de vida) (p. 32).

1.4. Reflexiones del disenso

El documental del disenso centra su construcción en ideas que plantean nuevos interrogantes, lo que conlleva a elaborar un texto audiovisual más complejo. Estos documentales están desligados de los procesos y las maquinarias que controlan la producción y distribución de cine, por lo que la emancipación y la marginalidad auto-impuesta son

ingredientes esenciales en su proceso de creación. Dentro de su autonomía, y no reconociéndose como parte de un algo, cada documental analizado en esta tesis ocupa un lugar estratégico, de tal manera que en conjunto conforman un panorama que muestra una faceta de la realidad violenta de Colombia, desde una mirada como ninguna otra. Esto se articula con lo que expone Benjamin en su Tesis IX sobre la filosofía de la historia cuando describe la postura del *Angelus Novus* (1920) de Klee, como una figura que con los ojos fuera de las órbitas, la boca abierta y las alas extendidas, parece que se aleja con la mirada clavada sobre algo.

El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

Al igual que la memoria, siguiendo la analogía que propone el investigador colombiano Pablo Andrés Durán (2012), los documentales del disenso son hallazgos de un proceso de excavación casi arqueológico que “termina dándonos piezas desperdigadas, ruinas, que llaman la atención sobre sí mismas para que se les otorgue un sentido” (p. 31). Finalmente, “el filósofo, el artista y el historiador se convierten así en constructores, que con una pasión por la destrucción (como la tenía Bakunin) acaban con este mundo para construirse otro, ese otro que nunca han dejado germinar” (Durán, 2012, p. 31).

Cada documental, usualmente ubicado en la periferia del mundo y de la historia, propone una interpretación del acontecer en términos estéticos. A la hora de abordar un proyecto documental, los artistas optan por no transitar en contextos de producción

preestablecidos. A los artistas no les importa presentar su obra como algo construido o como un receptáculo ecléctico, tampoco les importa evidenciar los dispositivos y protocolos de negociación con quienes lo hacen posible. Lo que ellos buscan afanosamente es entender, enunciar, descifrar, ahondar y/o re-significar las miradas sobre el mundo. A pesar de trabajar como islas, pues tampoco se identifican entre sí, en conjunto irrumpen en la esfera pública con una postura fuera de la corrección política, con un discurso que se resiste a ser instrumentalizado, generador de incomodidad y de razonamientos también disidentes.

2. Cines de ruptura del siglo XX

“Todos pobres. ¿Qué, seremos todos tontos?”⁴

Existe un orden instaurado en el mundo que, como tal, es el que ha establecido la hegemonía en las ideas, en las relaciones y en el lenguaje reinante. En contrapartida, aparecen también diferentes fuerzas de polaridad opuesta que actúan a favor de romper ese orden y promover el caos.

Provocar el desorden es una forma de proponer un nuevo orden; de eso trata esta investigación. De acuerdo con Gerard Vilar (2000), es el lenguaje quien supedita el orden del mundo. Por lo tanto, provocar el caos equivale a dislocar el lenguaje. Con esta tesis buscamos entender cómo, desde el punto de vista estético y ético, existen propuestas que rompen con ese orden; en particular, en el contexto colombiano en el transcurso de las últimas décadas. El lenguaje escogido de estas propuestas, con todo el potencial subversivo y transformador que le caracteriza, es el del arte (p.9). El objetivo de este apartado es detenernos en teorías y movimientos cinematográficos contemporáneos que, aunque no necesariamente funcionan como precedentes del documental del disenso, son necesarios para explicar más profundamente de qué se trata el cine que estamos proponiendo. En ese orden, cada cinematografía, según Cerdán (2015), se posiciona en el mundo geográfica e históricamente en lo que él llama un doble eje.

En el eje horizontal (sincrónico), son las otras cinematografías contemporáneas (próximas o lejanas) con las que la nueva generación establece un diálogo, mientras que en el eje vertical (diacrónico) se construye una relación con las generaciones precedentes. En definitiva, además de dialogar transnacionalmente, cada nueva oleada establece su propia genealogía como contra-historia.” (pp 66-67).

⁴ Palabras de uno de los personajes del cortometraje *Nueva Argirópolis* (2010) de Lucrecia Martel

De esta manera, el nuevo cine es resultado de esta doble negociación. Lo que hace que desestabilice y refuerce la tradición cinematográfica y la cinefilia mundial contemporánea al mismo tiempo.

El documental del disenso tiene convergencias con los movimientos de ruptura, con una cualidad que lo diferencia y lo desmarca de cualquiera de ellos. Mientras los primeros se fundamentan en manifiestos (que no dejan de ser otra cosa que dogmas) y el trabajo colectivo, el documental del disenso se caracteriza por la emancipación creativa, y, como tal, el autor argumenta a nombre propio, respalda sus juicios en su particular sentido de la ética, y asume él mismo, a nivel individual, la responsabilidad por sus afirmaciones.

La búsqueda de alternativas se transforma a medida que el mundo lo hace; a veces cambia de rumbo, a veces se diluye, y otras veces es asimilada como nueva arista de la hegemonía. En este panorama, el cine se vislumbra como una necesidad por ser problemático, provocador e interrogar sistemáticamente los referentes estéticos privilegiados por la historia. La fórmula no está buscando los opuestos, el sistema binario con el que funcionan los poderes, sino que su camino está en indagar formas de expresión que coexisten y se hibridan en el tiempo y en el espacio, lo que García Canclini le llama “heterogeneidad multitemporal,”(2012). Como el palimpsesto que recoge en un solo espacio las marcas de historias de múltiples tiempos.

2.1. Latinoamérica: en búsqueda de una expresión propia

En ese contexto, es en los años sesenta y setenta cuando en Latinoamérica el cine se convierte en un instrumento ideológico para promover la búsqueda de un lenguaje y una identidad propia. Muchas de esas producciones enmarcan sus construcciones retóricas y estéticas dentro de una militancia que toma como anti-referente el cine de Hollywood.

En enero de 1965, el brasileño Glauber Rocha propone el manifiesto “*La estética del hambre*”, también conocida como estética de la violencia, escrito al tiempo que concebía sus

más grandes obras: *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) y *Tierra en trance* (1967). Esta tesis fue presentada públicamente en las discusiones que se dieron sobre el *Cinema Novo*, en “La Reseña del cine latinoamericano” en Génova. En este documento, Rocha reflexiona sobre América Latina y, especialmente, sobre Brasil, como colonias dependientes de extranjeros ajenos a las realidades y necesidades de los pueblos oprimidos. Reflexiona sobre el hambre de América Latina como algo característico de esta sociedad. Este manifiesto iba en contraposición al cine hegemónico en el que se mostraba una realidad perfecta. En estas películas se presenta la pobreza de forma más descarnada. Una pasarela de hambrientos fue lo que identificó al *Cinema Novo* con el miserabilismo, sancionado por el Estado que no toleraba las imágenes de su propia miseria. Para el *Cinema Novo*, el comportamiento natural de un hambriento sería la violencia, pero no la violencia primitiva. Este manifiesto (1965) dice que la estética de la violencia, antes que primitiva, es revolucionaria, porque es el momento en que el colonizador toma conciencia de la existencia del colonizado. Será entonces la posibilidad de ejercer la violencia lo que dará al colonizado la oportunidad de no seguir siendo un esclavo.

A diferencia del *Cinema Novo*, el movimiento brasileño denominado *Tropicália* yuxtapuso lo industrial a lo folclórico y lo nativo a lo extranjero. “Su técnica favorita consistió en un collage de discursos, un devorar agresivo de varios estímulos culturales en toda su heterogeneidad” (Shohat y Stam, 1994, p. 310). Este movimiento convoca una “estética de la basura”, en oposición a “la estética del hambre”, y se alimentó del modernismo brasileño que desde los años veinte había tomado la bandera en un discurso crítico que revertía la imagen del caníbal, del salvaje y del bárbaro. En paralelo, se encuentra el movimiento contra-cultura *Udigrudi*⁵, de Recife, también conocido como *Boca de Lixo*, que expone un submundo plagado de seres despreciables, no como víctimas de la miseria sino mimetizados con ella. La estética

⁵ Esta palabra es una adaptación al portugués del vocablo inglés *underground*.

de la basura carece de características combativas; representa más bien un estado de quebrantamiento, de hastío y resignación.

No es casual que estos movimientos hayan emergido durante el recrudecimiento de las restricciones a las libertades del país. Estas películas surgen en respuesta a las condiciones de vida en dictadura. Sin embargo, la forma de dialogar con el contexto histórico en el que se realizaron no corresponde a ninguna de las estrategias llevadas adelante por el *Cinema Novo* en sus diferentes etapas. Silva Flores (2009-2010) señala que:

Se trata de películas intencionalmente malogradas, descuidadas en cada uno de los códigos del lenguaje cinematográfico tradicional (desde la linealidad narrativa hasta el cuidado de la planificación y el montaje). Lejos de pretender hacer un cine autoral y que transgreda las normas del relato clásico, estos films se establecen como un reflejo de la sociedad brasileña: a través de sus personajes bestializados, suicidas y amorales, y de las escenas con seres vomitando, eructando y hablando con la boca llena, se procura adrede la realización de un cine pretendidamente subdesarrollado.

En esa misma época el cubano Julio García Espinosa publica el texto “Por un cine imperfecto” (1970), una especie de manifiesto⁶, bajo la influencia del teatro popular de Bertolt Brecht y de la poética-estética del neorrealismo italiano, en el que se establece la búsqueda de

⁶ Fragmento del texto: El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquéllos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar, están convencidos que lo pueden cambiar y revolucionariamente. El cine imperfecto no tiene, entonces, que luchar para hacer un ‘público’. Al contrario. Puede decirse que, en estos momentos, existe más ‘público’ para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho ‘público’.

El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que ‘ilustra bellamente’ las ideas o conceptos que ya poseemos. El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo.

El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos. Puede utilizar un género u otro o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son éstas sus alternativas, ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos. No son éstas las batallas ni las polémicas que le interesa librar. El cine imperfecto puede ser también divertido. Divertido para el cineasta y para su nuevo interlocutor. Los que luchan no luchan al margen de la vida sino dentro. La lucha es vida y viceversa. No se lucha para ‘después’ vivir. Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara 8mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el ‘buen gusto’. De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor ‘culto’ y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra? (García, 1970)

criterios estéticos y éticos para explayar un lenguaje cinematográfico que sea propio de los cubanos. Una de las premisas de este manifiesto es que, según García, en ese momento el cine es el arte más minoritario, por lo que busca sobrepasar la condición inequitativa del cine comercial. En esta propuesta también se llama a superar la división del trabajo y de clases, y se anima el surgimiento de un cine que pueda ser creado por todos, dejando atrás la separación entre autor y espectador. (1970)

Por esa misma época, el boliviano Jorge Sanjinés logra integrar a través del cine, con un sentido de contra-información y como arma de resistencia, una perspectiva minoritaria a una dimensión colectiva con la primera película hablada en aimara *Ukamau*⁷ (1966). De esta experiencia saldrá un grupo con el mismo nombre, y con él se busca fusionar la cosmovisión de los indios Aymaras con el lenguaje cinematográfico occidental. Su película más representativa es *Yawar Mallku* (Sangre de cóndor, 1969), en la que se visibiliza cómo los estadounidenses, bajo la idea de civilización y progreso, practican la esterilización a indígenas bolivianas.

2.2. Antecedentes del documental del disenso

Es durante los vaivenes políticos en la Latinoamérica de los años setenta cuando el documental encuentra su momento más combativo. Algunos de estos cines de ruptura, según León, constituyen un manifiesto del Cine de la Marginalidad, en el que plantean “la disolución de las fronteras que separan el documental y la ficción, y revela la inestabilidad constitutiva de la realidad” (2005.p. 69). En su producción se usan técnicas propias del documental como manera de restituir “la subjetividad y el movimiento de los colectivos subalternos, imperceptibles desde los códigos de la cultura hegemónica” (p.69). Sin embargo, también por esa época, y como respuesta al consenso del cine contra-hegemónico, surgen propuestas que se acercan a lo que hoy denominamos como documental del disenso. Por ejemplo, el *anti-*

⁷ En lengua aimara quiere decir “así es”.

documentário del brasileño Arthur Omar, que buscaba controvertir las películas científicas, antropológicas y sociológicas, y promovía “una investigación libre, una etnografía estética que documentara el ‘imaginario’, confrontando y disolviendo la subjetividad del director y del espectador como un ‘objeto’ del documental” (Bentes, 2003, p. 116). Omar invitaba a indagar estructuras del imaginario, en vez de hechos de la realidad, una idea que trascendió en la realización de los cortometrajes documentales en su última etapa, desde 1979. El artista, lejos de pretender mostrar, experimenta un devenir, imprimiendo la *mise-en-scène* de las páginas en su propia *mise-en-scène* artística, haciendo que el espectador participe en el mismo devenir audiovisual, sensorial y detonante de sentimientos e ideas. Crea una narración sin historia en la que exterioriza y a la vez genera pensamientos a través de la fusión y asociación de imágenes. Las obras cinematográficas del artista, como *A Coração de uma Rainha* (1993), se caracterizan por el uso de los modos del documental experimental, a lo que Ivanna Bentes llama “etnografía estética” (2003). “*Omar sempre levou às últimas consequências o tratamento da imagem na sua materialidade e volatibilidade, característica que marca seus filmes e vídeos, que criam uma estética a partir das especificidades do suporte.*” (Bentes, 2003, p. 116).

Este sería el punto de partida de lo que viene ocurriendo desde finales del siglo pasado con los cines del sur del Atlántico, como lo diría Andreas Huyssen. Ante los cambios tecnológicos, ideológicos y estéticos que ocurrieron en los años noventa, el giro se dio en cuanto se produjo un corte que exigió una renovación en la forma de hacer cine. Se cambió la forma de escritura, como lo señala Gonzalo Aguilar en su descripción del “Cine anómalo” (2010) del Argentina, como: “una serie de películas marginales, bastardas y obstinadas que buscan instaurar otro circuito y una experiencia en los bordes de la industria” (p.239). Es un cine de primeras y segundas películas que se caracteriza por trabajar con estrategias de producción austeras y por fuera de las instituciones, dando prioridad a la investigación, lo que lo acerca a los modos documentales. Por otro lado, el tratamiento de la imagen acentúa la

naturaleza documental, pues hay una exploración estética que busca la impresión indicial. De esta manera, “el realismo adquirió en el cine una carta de ciudadanía que lo vinculaba al cine más vanguardista, más experimental y moderno” (p.35)

En la década de los noventa, el cine dejó de ser una herramienta de propaganda política para convertirse en un modo de representación del mundo. El cambio que más insidió en el cine es lo que, Beatriz Sarlo (2005) llamó “giro subjetivo”, y que cambió la manera de narrar y reconstruyó la estética. Se pasó de “una cámara-puño a una cámara-espejo, para luego transformarse en una cámara-lápiz o, en términos más precisos, en un sujeto-cámara” (Valenzuela, 2011). La búsqueda de una mirada autocrítica y singular sobre las realidades del tercer mundo ha estimulado la aparición de propuestas que debaten las estéticas y narrativas políticas dominantes, principalmente provenientes de Europa. Son miradas que, según Shohat y Stam (2002), revalorizan lo que se ha considerado negativo y hacen de la debilidad táctica una fuerza estratégica.

2.3. El Grupo de Cali: germen del documental del disenso en Colombia

Como la mayoría de los asuntos en Colombia, la producción del cine ha tenido como epicentro Bogotá; las ayudas estatales y el desarrollo de la industria se ubican principalmente en la capital, lo que ha obligado, desde los inicios, que los cineastas de la periferia se trasladen al centro del país en búsqueda de oportunidades. Sin embargo, la provincia, en particular el Valle del Cauca, ha sido un polo importante, no solo de cinefilia, sino también de una producción cinematográfica de gran tradición. Por ejemplo, en Cali se hizo el primer largometraje de ficción, *La María* (1922), dirigida por Máximo Calvo; al parecer, una de las primeras películas antimperialistas de la historia, *Garras de oro: The Dawn of Justice* (1926) de P.P. Jambrina, y la primera película a color, *La gran obsesión* (1955) de Guillermo Ribón.

En los setenta, los cineastas caleños, tras años de trabajar por fuera, se volcaron a su región; deciden hacer cine en el Valle del Cauca, lo que a la larga transformaría el tono de la

producción nacional. Una producción que ha sido atravesada por una serie de desacuerdos y, uno de ellos, quizás el que determinó el inicio en Colombia de lo que aquí llamamos el documental del disenso, ocurrió con el surgimiento del Grupo de Cali. Este grupo nació en torno al Cine-club de Cali, y estaba conformado por una tropa interdisciplinaria de cinéfilos seguidores del crítico y escritor Andrés Caicedo. Sus integrantes más visibles fueron Luis Ospina, Carlos Mayolo, Patricia Restrepo y Ramiro Arbeláez. Las acciones del Grupo de Cali no sólo provienen de su arte — películas, fotografía y literatura —, también de la práctica crítica, analítica, de formación de públicos, de la promoción cultural y de otras prácticas comunicativas. En una entrevista personal con Carolina Patiño, el historiador Ramiro Arbeláez dice que sus integrantes “hicieron sus primeras armas en la crítica, se educaron en los cineclubes que estaban empezando, y llevaron a cabo sus primeras publicaciones del “Cine de Cali” en el folleto *Ojo al cine* que alcanzó cinco números, y en la revista del mismo nombre que comenzó a circular en 1974” (Patiño, 2009, p.121).

Bajo la filosofía de “nosotros de rumba y el mundo se derrumba”, como menciona Ospina en la película *Todo comenzó por el fin* (2016), el Grupo de Cali adelantó una propuesta interdisciplinaria de arte que trabajaba desde la periferia, no solo geográfica, sino también ideológica, que primero se amalgama y luego se transforma en el denominado *Caliwood*. En síntesis, es un grupo de cineastas y cinéfilos que proponen un cine que busca establecer un nuevo orden para explicar la realidad ilógica que vivía Colombia.

Arbeláez (2005) divide la actividad del grupo en tres etapas: La primera es “la cinefilia y la experimentación” (1971-1977), que corresponde a la época del Cine-club de Cali y de la revista *Ojo al cine*. En paralelo, se hicieron algunas producciones⁸ y Andrés Caicedo escribió los libros *El Atravesado* (1975), *El tiempo de la ciénaga* (1978), *¡Que viva la música!* (1977),

⁸ *Angelita y Miguel Ángel* (1971) inacabado de Andrés Caicedo; *Oiga, vea* (1972), *Cali de película* (1973) y *Asunción* (1975) de Luis Ospina y Carlos Mayolo; y *Contaminación es....* (1975) *Sin Telón* (1975), *La Hamaca* (1975), y *Rodillanegra* (1976) de Carlos Mayolo (Fuente: Ramiro Arbeláez)

Maternidad (1974), entre otros. Tras la muerte de Caicedo, el 4 de marzo de 1977, desaparecen el Cine-club y la revista, y se da inicio a la segunda etapa, denominada por Arbeláez como la de “producción cinematográfica” (1977-1987)⁹, con el surgimiento del *Caliwood*. En este periodo las figuras centrales son Luis Ospina y Carlos Mayolo; igualmente se incorporan nuevos cineastas¹⁰ que engrosan la producción de la región ¹¹. Las obras del grupo reflejan la búsqueda de un estilo que se va perfilando en cada nueva realización:

una posición ante la relación cine-realidad, una reflexión continua sobre lo que se ha producido y una actitud definida ante el espectador. (...). Un estilo que está caracterizado por el tratamiento de los objetos, por la forma de articular la imagen y el sonido y por estructura global (Martínez, 1978, p. 284).

La última etapa, que empieza en 1988, corresponde a lo que Ospina (2016) le llama “la desbandada” y coincide con la crisis de FOCINE y el surgimiento de los canales regionales de televisión. Este es un período que se caracteriza por la producción sistemática de documentales de televisión urbanos promovidos por el programa Rostros y rastros (1988-2000) del Canal Telepacífico.

2.3.1. *Oiga vea* (1971): giro en la enunciación

Durante los años setenta el Grupo de Cali emprende una producción sostenida de cortometrajes cimentada en la independencia en los procesos de producción. Gracias a la procedencia burguesa de los directores, fue posible el autofinanciamiento y el mecenazgo,

⁹ Se produjeron las siguientes películas: *Agarrando Pueblo* (1977-1978), L. Ospina y C. Mayolo; *Bienvenida a Londres* (1978), Mayolo y M.E. Mejía; *En busca de “María”* (1985), de L. Ospina con J. Nieto; *Pura Sangre* (1982) y *A. Caicedo, unos pocos buenos amigos* (1986) de L. Ospina; *Carne de tu carne* (1983) y *La Mansión de Araucaima* (1986) de C. Mayolo; las producciones de televisión dirigidas por Mayolo: *La Madremonte* (1984), *El Dorado* (1984), *Cali, cálido calidoscopio* (1985), *Aquel 19* (1985).

¹⁰ Óscar Campo, Sandro Romero Rey, Karen Lamassonne, Elsa Vásquez, Miguel González, Ricardo Duque, Alejandra Borrero, David Guerrero, Adriana Herrán, Vicky Hernández, Fernando Berón, Bertha de Carvajal, Liuba Hleap, María Vásquez, Hernando Tejada, Rodrigo Lalinde, Carlos Congote, entre otros.

¹¹ *El día que me quieras* (1978) de Sergio Dow; *El Lado oscuro del nevado* (1980) y *Tacones* (1982) de Pascual Guerrero; *La Virgen y el Fotógrafo* (1982) de Luis A. Sánchez; *El Escarabajo* (1982) de Lisandro Duque; *A la salida nos vemos* (1986) de Carlos Palau; *Ella, el chulo y el atarván* (1986) de Fernando Vélez; *Valeria* (1986) y *Las andanzas de Juan Máximo Gris* (1987) de Óscar Campo.

como también la emancipación de pensamiento que discrepaba de todos aquellos que respondían a las políticas de la época. Los cineastas se vuelcan a la realización de experimentos cinematográficos únicos y “fuera de lugar”. Por esa época, otros cortometrajes, provenientes principalmente de Bogotá, engrosaban la filmografía del cine documental bajo unos parámetros políticos y estéticos que predominaban en esos años, entre ellos: *Planas: testimonio de un etnocidio* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1971), *En el país de la Bellaflor* (Fernando Laverde, 1972), *Colombia 70* (Carlos Álvarez, 1970) y *Qué es la democracia* (Carlos Álvarez, 1971).

Estas películas se caracterizaban por tener un narrador omnisciente que explicaba la imagen, presentaban una posición crítica frente a la realidad colombiana con relatos que giraban en torno a la pobreza y a los marginados de la sociedad. Carlos Álvarez (1978) le llamó el Tercer Cine Colombiano. Eran películas que llegaban a una audiencia popular en la medida de que ellos eran los protagonistas. Pero, para Álvarez, en este cine había una implicación ética compleja que tenía que ver con el origen burgués de los cineastas. Se hacía urgente un replanteamiento en las formas de producción y distribución de este cine: “la reflexión sobre la condición del cine colombiano se hace necesaria comenzarla o recomenzarla ya” (Álvarez, 1978).

Se tenía en mente, por un lado, llegar a los jóvenes, público esquivo hasta el momento, y, por el otro, “darle a este cine su rol de herramienta de combate, para que fuera, además de una mediación del contexto político imperante, una forma de liberación” (Ordoñez, 2015, p. 88). Y, precisamente, serían Ospina y Mayolo quienes harían la primera ruptura de este tipo de cine con el documental *Oiga vea* (1971), realizado en Cali. Aunque no hay un manifiesto como tal, el grupo propone otro lugar desde dónde narrar el cine en Colombia.

Ospina estaba recién llegado de estudiar en Los Ángeles, en la Universidad de California, UCLA, y Mayolo trabajaba free-lance en Bogotá. Por esos días de 1971 se realizaban en Cali los VI Juegos Panamericanos y ocurrió un hecho que llamó la atención de

los cineastas: un miembro de la delegación cubana cayó de una azotea. La noticia fue ampliamente difundida, y se atribuyó la acción a un suicidio; sin embargo, dada la tensión política del momento, plena Guerra fría, sumado al hecho de varias deserciones de atletas cubanos, surgió la duda de si en realidad había sido una muerte auto-provocada.

Mayolo y Ospina decidieron profundizar en la historia por lo que viajaron a su ciudad natal con una cámara prestada por una agencia de publicidad. Llegaron tres días después del de inauguración y, al pretender filmar las competencias ya en curso, se encontraron con que solamente estaba autorizado el equipo de cine oficial de los juegos, el grupo de Diego Giraldo que hacía el documental Cali: ciudad de América (1972). Esta limitante los obligó a cambiar su perspectiva; se ubicaron en las zonas exteriores de los escenarios deportivos donde se disputaban las justas, y se encontraron con varios elementos que serían tomados a favor en su documental. Andrés Caicedo (1974), en su artículo “Oiga vea” de la revista N° 1 de Ojo al Cine, los describiría así: “No eran los únicos excluidos. Allí también había pueblo, que se hacinaba ante rejas; se prendían y metían las narices y ojeaban lo que ocurría adentro, mientras podían oír la voz en off del Presidente Misael Pastrana Borrero” (p. 51).

Bajo estas condiciones, Ospina y Mayolo realizan el documental Oiga vea (1971). Su argumento y mirada eran antagónicos al cubrimiento oficial de Cali: ciudad de América (1972), que se llevaba a cabo para el evento.

Con mucho sentido del humor, y sin dejar de explorar cierta poética, Ospina y Mayolo evidencian una cara oculta de la ciudad con múltiples problemas sociales. Se ubican junto a los espectadores excluidos de las tribunas de los estadios y solo pueden vivir los juegos a través de pequeñas aberturas entre los muros. En una entrevista personal con Carolina Patiño, Carlos Mayolo recuerda que, paradójicamente, esta misma población excluida de los lugares donde se llevaban a cabo las competencias continentales se escucha la voz del Presidente Pastrana que dice

“¡Esto es una apertura para todo el mundo, es la apoteosis del deporte y del pueblo!”

De ahí es de donde viene el plano de la trampolinista... se tira la trampolinista, abro el zoom, y nadie ha podido entrar al estadio. Entonces nos fuimos a los barrios marginales a ver qué opinaban de los juegos y decían que era una cosa faraónica, que no habían contado con ellos, que eso era pura demagogia [...] (Patiño, 2009, p. 122).

De este modo, los cineastas caleños comienzan a tramar estrategias para desarticular el orden consensual predominante en el cine colombiano. Recuerda Ramiro Arbeláez (1999) que “el hecho de que haya sido filmada en 16 mm era ya una opción estética y política, de situarse al margen de los canales comerciales y preferir la distribución en barrios, universidades y sindicatos”. Oiga vea imprimió un cambio estético bastante profundo y político, pues fue la primera vez que en un documental en Colombia se abrían los micrófonos y se les daba la palabra a los personajes espontáneamente; se pasó de escuchar narraciones expositivas con un acento característico del centro del país a escuchar la “caleñidad” (leídas por algunos como imperfecciones del lenguaje).

Esa cualidad de escuchar y observar —que Ospina ha explicado como producto de su timidez— funciona en el terreno práctico como una ética (la de ceder la palabra), ética que coincide con una necesidad social (la de ser escuchado) y que produce la escritura de una nueva historia, la del silenciado, vehiculada por una estética (Arbeláez, 2011, p. 11).

Esto, sumado al sentido del humor irónico con el que representaba la realidad, hizo que se desmarcaran de la narración hegemónica en el relato documental y se generara la consciencia de la existencia de otro país. Ospina y Mayolo declaran Oiga vea como un contra-documental que se opone explícitamente a un cine oficial. El crítico de cine Humberto Valverde, citado por Hernando Martínez (1978), se refirió en esa época a la película como

un cine libre, de búsqueda y verdad, con un montaje desprovisto de cualquier preocupación dramática, que impone su propia sintaxis, su discurso. El realismo cinematográfico de Mayolo y Ospina, como todo realismo estético, efectúa un descubrimiento de la realidad, lo que implica un alejamiento de la realidad inmediata (p. 288).

2.3.2. Los vampiros de la miseria

Más adelante, como reacción a la explotación y espectacularización que hacían los documentalistas latinoamericanos de la realidad tercermundista de ese momento, Ospina y Mayolo realizan el falso documental *Agarrando pueblo: los vampiros de la miseria* (1978). Con este cortometraje el Grupo de Cali instaura una saga de películas donde ponen en juego la imagen del vampiro como figura retórica que revelaba un momento social de Colombia que era explotado por los cineastas. Muy bien lo dice Zuluaga (2017):

Luis Ospina y Carlos Mayolo señalaban con dedo acusador la miseria moral y estética de las representaciones dominantes de la pobreza y el margen social en el cine colombiano en particular y del “tercer mundo” en general. Este “documental”, irónico y autoconsciente en extremo, desnudaba el triángulo que hacía posible el “vampirismo de la miseria”. De un lado, la existencia de sujetos sociales marginados de las promesas del desarrollo y el bienestar. De otro, los cineastas que tomaban provecho de esas condiciones dadas. Y, en tercer término, una mirada europea hambrienta de ver verificada, en representaciones muy esquemáticas, su buena (falsa) conciencia. En torno a este esquema triangular Mayolo y Ospina acuñaron la expresión “pornomiseria”, que ha sobrevivido al tiempo y se ha convertido en un término comodín, que a veces aclara y otras oscurece el juicio sobre un corpus de películas que no para de crecer.

Esta película, en primer lugar, defendía los objetivos del cine independiente en Colombia. En un texto escrito a finales de los ochenta, el Grupo de Cali deja en claro cuáles eran tales objetivos: “interpretar o analizar la realidad” y descubrir “dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla” (Ordoñez, s.f.). *Agarrando pueblo* fue realizado como un “antídoto o baño maiacovskiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserablista” (Ospina y Mayolo, 1978). La primera crítica que lanzaba *Agarrando pueblo* estaba enfocada en el detrimento de la calidad del género documental nacional con la Ley de sobreprecio. Luego, en lo que Cerdán (2015) enmarca como cata transnacional, la película confronta lo que ocurría en el cine de la época en Latinoamérica, cuando el Nuevo Cine Latinoamericano estaba en su mejor momento. Cerdán nos recuerda cómo el conflicto de los directores caleños, en el momento de editar el documental, giraba en torno al lugar que esta película ocupaba con respecto al movimiento latinoamericano del Tercer Cine. Ospina dice:

Uno tiene que asumir las mierdas que uno mismo crea. Nosotros hicimos esta película con la intención de armar mierdero, no solo con los mercachifles sobrepreciados sino también con los marginales tipo Álvarez y Silva y no para quedar bien con nadie sean cubanos, provincianos o caníbales (2007, p. 336).

Había una postura crítica frente a lo que ocurría en ese momento en los festivales de cine del primer mundo con respecto a la realidad latinoamericana. El mensaje de la película estaba directamente dirigido a cuestionar un estereotipo documental donde se explotaba la realidad tercermundista como un espectáculo.

La miseria se convirtió en un tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, de manera especial en el exterior. (...) Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza, sino que, al

contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria (Ospina y Mayolo, 1978).

Luego estaría la búsqueda de un lenguaje que a su vez rompiera con el cine al que criticaban, así que recurrieron a los propios códigos del documental. Como resultado crean una parodia, que en la clasificación actual sería un *mockumentary*, un tipo de documental al que Ospina volvería a incursionar con *Un tigre de papel* (2008), para retratar una generación de intelectuales colombianos.

Agarrando pueblo es el inicio de un documental claramente dirigido a cuestionar la explotación de la realidad mediante el posicionamiento cinematográfico de la imagen que desarrollaría en su siguiente etapa: el cine Gótico Tropical en los años ochenta. Mayolo dice:

Ninguno de estos caminos nos satisfacían, pues teníamos lucubraciones sobre un cine independiente, barato. Ojalá que fuera de horror. Que desmitificara los horrores de la violencia y de la miseria, pero por otras vías. Queríamos ser alegóricos con una realidad que se presentaba espinosa y casi lacerante. Queríamos películas filmadas en provincia, con pocos personajes. Películas fantásticas, donde los señores feudales devoraban a los obreros, les sacaban la sangre. Donde el incesto se convertía en un instrumento de poder y devoraba a los oficinantes como a las víctimas. Eran otras cosas las que nos interesaban. Íbamos hacia un género que desconocíamos (Citado por Berdet, 2016, p. 37).

2.3.3. Gótico Tropical

En la década de los ochenta, aparecería el concepto de Gótico Tropical¹², en el que los cineastas caleños se apropian de elementos góticos que trasladan a un escenario en el trópico

¹² Cuenta Berdet (2016) que se denominó en principio así por el género literario, pero luego en el cine fue planteado por primera vez por Álvaro Mutis en una conversación que tuvo con Luis Buñuel, en la cual le plantea la posibilidad de que existiera ese género en Latinoamérica, en el que se conservaran algunas constantes del género gótico, pero trasladadas a la geografía y espacio físico del trópico. Se planteó como género en la medida que fue planteado como una respuesta, una referencia o reinención del género literario, que tiene también alcances en el cine (cine de terror inglés y americano). Luego Mayolo escribe sobre la existencia de este género en su artículo “Universo de provincia” la revista caleña “Caligari” que se publicó un solo número. Algunas características específicas del gótico tropical están presentes en varias de las películas de Mayolo y

“como encuentro de una narrativa de origen aristocrático –el gótico– con un discurso esencialista sobre América Latina –el trópico– donde ambos referentes colisionan para convertirse en algo nuevo” (Zuluaga, 2013, p.157). El Gótico Tropical, un término acuñado por Mayolo, y que es catalogado por Suárez (2014) como

*... a negotiation with the horror genre that generates a new hybridity: it is not a matter of complying literally with longstanding characteristics of gothic style, but of appropriating them and giving them back together with elements associated with the Tropics an essentialist and colonial construct for Latin America, and more specifically for the Caribbean (p. 24).*¹³

El cine Gótico Tropical es el resultado de una hibridez que se caracterizaba por utilizar como detonante la figura del vampiro, un vampiro caleño que salía de día y se cargaba de la energía del sol tropical para poder ejercer su rol de poder. En resumen: un vampiro caleño y oligarca. Berdet (2016), quien en sus investigaciones se detuvo en esta denominación de origen, resume el espíritu del Gótico Tropical como: “historias de vampiros, zombis, incesto, canibalismo social y antropológico entre clases, sobre un fondo de antiguo esclavismo y colonialismo moderno propio de América Latina” (p. 37).

Bajo este concepto Ospina y Mayolo realizaron sus primeros largometrajes: *Pura sangre* (Ospina, 1982), *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983) y *La mansión de Araucaíma* (Mayolo, 1986). El uso de elementos fantásticos era una vía que posibilitaba a los directores crear una estética capaz de criticar las relaciones de dominio coloniales y postcoloniales. Como

Ospina: *Pura Sangre* (1982), *Carne de tu carne* (1983) y *La mansión de Araucaíma* (1986). Juana Suárez y Luis Duno Gotber también lo han llamado género filmico en sus escritos. "En su aproximación a las tentativas de apropiarse de los géneros cinematográficos, se privilegian en *Cinembargo Colombia*, aquellos títulos en los que es más notoria la relación entre las películas y sus referentes en la realidad, como es el caso del análisis del gótico tropical, en relación con la economía de la hacienda y el film noir en relación con las transformaciones urbanísticas de Bogotá". Estos análisis corresponden a los capítulos "Disyuntivas visuales: de experimento al gótico tropical" (Suárez, 2009, p.139-162).

¹³ Traducción propia: "Una negociación con el género de terror que genera una nueva hibridez: no es una manera de cumplir literalmente con las antiguas características del estilo gótico, sino de apropiarse de ellas y retornarlas junto con elementos asociados con los trópicos, una construcción esencialista y colonial para Latino América, y más específicamente para el Caribe. Sin embargo, las películas de Mayolo y Ospina no tienen lugar en esa zona geográfica, pero en el Valle del Cauca sin salida al mar. Este ensayo está dedicado a explorar las implicaciones de tal dislocación geográfica".

afirma Berdet (2016), “antítesis de las fantasmagorías urbanas del capitalismo importado de Estados Unidos, estas fantasmagorías negras retoman el potencial subversivo de la novela negra inglesa tal y como fue reconocida por los surrealistas” (p. 35). Por su lado, Suárez (2015b) dice que el vampiro en estas películas es una metáfora política del país.

Como lo veremos más adelante, esta apuesta conceptual y estética se reflejará en *El proyecto del diablo* (1999) de Óscar Campo. El personaje de “La Larva” se podría entender como una versión de los jóvenes caleños de los años ochenta, no burgueses sino aburguesados, que terminaron convirtiéndose en una especie de zombi-vampiro, víctimas del capitalismo y de la violencia. En sus intersticios, al igual que el Gótico Tropical, *El proyecto del diablo* deja en evidencia el terror que producen las alianzas de poder de la cual se nutren los medios de comunicación.

2.3.4. Alianza academia - televisión

El país en los noventa pasaba por un momento político y social complejo, lo que afectó las condiciones de trabajo de los cineastas vallecaucanos en ese entonces. Durante esos años, el narcotráfico dominó los otros conflictos en Colombia, como la subversión y el paramilitarismo. El Cartel de Cali era uno de los más fuertes y agresivos, y disputaba territorios de comercio y rutas al cartel de Medellín. Los atentados a la ciudadanía, en general, el cruce de fuego entre los carteles y los asesinatos selectivos a dirigentes, líderes, intelectuales y empresarios hacían parte de la vida cotidiana. Colombia estaba sumida en la estrechez y en la pérdida de valores. Fue una época de robustecimiento de los llamados cinturones de miseria en Cali. Durante esa década, el cóctel ideológico neoliberal redujo el aparato estatal y se ensañó contra los subsidios y las regulaciones a la cultura; en consecuencia, la producción cultural en general, pero, con mayor fuerza, aquella que como el cine históricamente ha dependido de distintas formas de auxilio, atención o mecenazgo estatal, quedó sembrada en un sentimiento de orfandad.

Ante el incremento de la violencia y la crisis económica y política, en 1993 el cine entra en una profunda dificultad cuando FOCINE, la Compañía para el Fomento Cinematográfico del Estado que apoyaba la producción nacional, deja de funcionar.

Entre 1993 y 1997, año en que fue creado el Ministerio de Cultura, y la Dirección de Cinematografía como oficina sectorial, no hubo una verdadera atención por parte del Estado a la creación cinematográfica nacional. Precisamente, esa ausencia fue la que impulsó a los miembros del sector a presionar para que en el proyecto de ley, que terminaría convirtiéndose en la Ley 397 de 1997, Ley General de Cultura, se incluyera el cine (Ministerio de Cultura, 2016).

Los cineastas fueron absorbidos por la televisión; recordemos que en los ochenta el video dominaba la tecnología de la imagen. Las nuevas técnicas y procedimientos habían reconfigurado el modo de hacer y dado un nuevo aliento a la industria cinematográfica nacional que estaba en franca decadencia. Se estableció una dialéctica entre el video y el cine que fue decisiva en la reacción que se asumió ante la crisis del momento, y que desvió hacia el documental la producción cinematográfica. Con el mejoramiento de la calidad de registro del video y el abaratamiento de los equipos de producción surgió una serie de transformaciones que, sumadas a la accesibilidad y a la desterritorialización de las imágenes, desembocó en la creación y fortalecimiento de la televisión colombiana. Gracias a la influencia de los profesionales del cine, que hasta ese momento habían estado lejos de las narrativas televisivas, esta empieza a vivir una época de oro.

Además, en el Valle del Cauca ocurrieron dos hechos que confabularon y favorecieron la producción documental de la región: uno, la creación por parte del Estado del canal regional Telepacífico, que respondía a las políticas culturales que buscaban descentralizar la creación y la producción audiovisual en Colombia. Dos, el surgimiento de la productora de la Universidad del Valle (UVTV) bajo la responsabilidad de la Escuela de Comunicación de la

Universidad del Valle, un proyecto moderno que nació bajo el sentido de idear lo académico y el quehacer universitario como un hacer social que debía generar cambios. Su fundador, Jesús Martín-Barbero, recalca la importancia de la incidencia social de la academia, de la investigación y de los procesos artísticos/culturales que se deberían ver reflejados en la autonomía de los medios y en las diferentes formas expresivas. Con estos argumentos, la Universidad entra a luchar un terreno apetecido como es el de la imagen para acercarse a los procesos reales que ocurren en el país, y generar una posición distante a lo que ya estaba establecido (Kuéllar, 2017).

2.3.4.1. Rostros y rastros

A finales de la década de los ochenta, en Cali, con el objetivo de mitigar el monopolio de la producción audiovisual de Bogotá y hallar una identidad regional, nace la serie documental *Rostros y rastros* (1988-2000)¹⁴ bajo el seno de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle y el Canal regional Telepacífico. Una alianza exitosa y que se explica, principalmente, porque el canal local respondía a las políticas culturales que buscaban descentralizar la creación y la producción audiovisual que, según Aguilera y Polanco (2017), estuvieron asociadas a la participación de algunas élites intelectuales vinculadas a la Universidad del Valle, como fueron Jesús Martín-Barbero, Ramiro Arbeláez y Óscar Campo.

La descentralización de la televisión permitiría la representación regional de la nación porque, en palabras de Martín-Barbero, citado por Aguilera y Polanco (2017): “Hacer televisión desde el Valle del Cauca será, entonces, no solo mirar el Valle sino mirar desde el Valle el país entero” (p.27). El mayor esfuerzo económico, proveniente de los nacientes canales regionales, se volcó hacia el género documental.

Habiéndose agotado el discurso que “ficcionalizaba” la urbe, promovido por el Grupo de Cali en una etapa anterior, los cineastas encuentran en *Rostros y rastros* nuevas temáticas

¹⁴ Luego, a partir de 2016, se retomaría bajo el nombre de *Rostros y rastros. Nueva generación*. Para más información ingresar a <http://cms.univalle.edu.co/rostrosyrastros/>

para trabajar en torno a la ciudad. Las producciones hacían eco a las preocupaciones de los colombianos por lo que las mutaciones de la guerra y la violencia generalizada fueron las principales temáticas. Las ciudades se representaban como organismos disfuncionales o en crisis. Esa fue una manera de mostrar el fracaso de los estados y de sus proyectos de gobernabilidad. Los documentales de Rostros y rastros “ponen en evidencia algunos efectos de fenómenos como la inmigración, el narcotráfico, la desaparición o transformación de patrimonios culturales, ecológicos y arquitectónicos” (Aguilera y Polanco, 2009, p. 3). La multiplicidad de temas revela una diversidad de periferias invisibilizadas: existía un particular interés de los realizadores por trabajar con personajes sacados del submundo, en realidades “subalternas, marginales y socialmente estigmatizadas” (Aguilera y Polanco, 2009, p. 16). Para los cineastas independientes, el documental se convierte en la principal herramienta que hacía posible visibilizar los cambios brutales que venía sufriendo la sociedad colombiana en ese momento, los que eran omitidos por los relatos oficiales. Campo (2004) recuerda que fue una época en la que se afianzó la resistencia frente a los medios hegemónicos “por su manera de abordar el país y su desconocimiento de las realidades regionales o locales, mediatizadas siempre por el melodrama tanto en los culebrones como en los noticieros” (p. 25).

La producción de Rostros y rastros, a pesar de ser marginal, fue sistemática durante doce años ininterrumpidos, en los que se produjeron por lo menos cuatro cortometrajes por mes, lo que implicaba una alta demanda de ideas realizables. En el 2000 se habían hecho más de 400 trabajos documentales en la Universidad, los que tuvieron una amplia difusión en el país y comenzaron a ganar espacio internacional.

El capital audiovisual forjado por Rostros y rastros responde a una experticia adquirida en el hacer que también se nutrió de experiencias audiovisuales precedentes como la producción del Grupo de Cali, quienes a su vez encontrarían en la serie un espacio donde volcar

sus ideas sobre la ciudad¹⁵. La serie ha tenido importantes reconocimientos nacionales e internacionales, lo que marcó un hito en la forma de realizar documentales en el país. Desde el 2016 regresó con el nombre de Rostros y rastros. Nueva generación.

La producción cinematográfica de Cali durante el siglo pasado determinó una impronta en el cine nacional y dejó un marco interpretativo que sitúa al documental fuera de los discursos rectores, a la vez que desde discursos alternativos resignificó la comprensión de la realidad del país: el uso de las metáforas, la persistencia a producir sistemáticamente desde la periferia del país y la resistencia crítica a los discursos hegemónicos.

¹⁵ Ospina haría la serie *Cali: ayer, hoy y mañana*, entre los que se destacan los documentales: *Ojo y vista, peligra la vida del artista* (1988), *Cali plano por plano: Viaje al centro de la ciudad* (1990) y *Adiós a Cali - Ah, Diosa Kali* (1990). Mayolo, por su lado, realizó *Tatínez y Matachín* (1989) y *La palabra del diablo* (1989). Óscar Campo realizaría el tríptico denominado en esta tesis como *entre ángeles y demonios* y una serie de retratos generacionales.

Parte dos: Contextos



1. Violencias en Colombia

*“No buscaba contar sino contarme. Quería conservar el eco de una madrugada a orillas del río Guayabero oyendo los micos churucos —que gruñen como tigres mariposos—; la peligrosa desconfianza de los guerrilleros y el vértigo alucinado con que los colonos machacaban con sus botas las hojas de coca, para sacar de ellas lo que ninguna promesa de gobierno había hecho realidad”.*¹⁶

El cuerpo desnudo de una mujer embarazada yace en la penumbra con el rostro desfigurado y sus miembros mutilados, evoca las montañas de las cordilleras tendidas en el horizonte colombiano. Está muerta, con sus ojos cerrados, parece en reposo. Visos de sangre salpican el cuerpo ¿quién es? ¿Quién fue el victimario? ¿Por qué? ¿De quién es el hijo que no pudo nacer? Esta imagen de la obra *Violencia* (1962) de Alejandro Obregón logra aunar el horror, la desesperanza y la barbarie que ha vivido Colombia durante los últimos tiempos. Esta obra es quizás la imagen que representa de manera más emblemática la condición en la que viven los colombianos, es una invitación al observador a hacer un ejercicio reflexivo y crítico de la realidad a la que alude.



FIGURA 5. Cuadro *La Violencia* (1962) de Alejandro Obregón, A. Colección de arte Banco de la República.

¹⁶ Palabras de Alfredo Molano en su discurso durante la entrega del Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar (2016).

Durante décadas, Colombia ha estado sumida de manera constante en violencias que provienen de diferentes frentes y etapas. La complejidad de los factores que influyen y se entretienen hace difícil entender los conflictos del país y, más aún, compararlos con otras violencias contemporáneas. Así, artistas, cineastas, filósofos e intelectuales empiezan a desarrollar proyectos y trabajos en torno a la realidad colombiana. No sólo buscan conmemorar y documentar, sino que logran generar una reflexión, y crean una cultura de la resistencia en la que se ahonda en lo ocurrido y se establece una perspectiva propia. Es aquí donde la memoria reaparece como el valor más profundo. Es así como a los diferentes períodos de la violencia en Colombia le corresponden, de igual forma, períodos de arte que se han ocupado de narrarla. El documental del disenso, que se analizará en esta tesis, corresponde con las últimas dos décadas, cuando varias de las violencias, sino es que todas, han convergido y están latentes dentro de la realidad colombiana.

Ahora bien, analizar estas películas, que reflejan aspectos de una sociedad compleja, implica empaparse de una cierta interpretación de su realidad que resulta abrumadora. En las estadísticas de las últimas décadas, las cifras de víctimas y desaparecidos no han parado de aumentar, por consecuencia del conflicto armado¹⁷. Además, tal como se determinó en La Haya, Colombia es un país que no ha resuelto el problema agrario y de tierras, a pesar de ser uno de los más biodiversos del mundo. “Es un país que carga con el lastre del narcotráfico, ante un mundo adicto y/o que se beneficia de la guerra o del dinero surgido en la ilegalidad” (Corte Internacional de Justicia, 2017). Hablamos de un país que votó mayoritariamente por el No en el Plebiscito por la Paz, y aquí vale la pena detenerse, pues es un hecho puntual que refleja mucho de nuestra sociedad, aunque parezca inconcebible. Sobre este acontecimiento, el

¹⁷ Según el informe del Centro de Memoria Histórica ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad (2013), “entre 1958 y el 2012 murieron 220.000 personas como consecuencia del conflicto armado. Esto equivale a toda la población de una ciudad como Sincelejo o Popayán. Esta cifra también permite confirmar que una de cada tres muertes violentas del país la produce la guerra, y que, durante cinco décadas, en promedio, todos los días murieron 11 personas por esta causa. Lo más grave es que 180.000 de esos muertos (el 81%) eran civiles” (p. 20).

Consejo de Estado de Colombia, en voz de la magistrada Lucy Jeanette Bermúdez considera que “es evidente que hubo significativos hechos de violencia psicológica, en la modalidad de fraude al sufragante, cuya incidencia irradia de manera global el acto que declaró al No como ganador en la contienda del 2 de octubre” (Semana, 2016). Los hechos que motivaron este supuesto fraude siguen siendo los mismos que movían el país hace más setenta años, por eso surge de manera contundente la pregunta ¿Qué ha pasado con la construcción de conciencia a través de la memoria durante estas siete décadas en Colombia?

Según el Centro Nacional de Memoria Histórica, en adelante CNMH, por el carácter invasivo y de larga duración, se ha dificultado que se reconozcan a todos los actores del conflicto y sus lógicas. El sociólogo Alfredo Molano (2016) analiza cómo estamos ante una maraña de ejércitos legales e ilegales; un entramado complejo en el que se encuentran grupos armados ligados al narcotráfico, la delincuencia común, e, incluso, se asocian con las actividades legales de políticos y empresarios.

Para acercarnos y entender el análisis que propone esta tesis, es necesario conocer los antecedentes y el contexto histórico de la violencia en Colombia. A continuación, se hace una suerte de recuento de las violencias de las últimas siete décadas, y se busca establecer un panorama general que servirá como referente para adentrarse en un recorrido bajo la perspectiva del disenso.

Este documento recoge material de múltiples fuentes e investigadores; uno de los más importantes es el que proviene de la memoria histórica del consenso, o sea la oficial, con el informe “¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad”, del Grupo de Memoria Histórica (GMH, 2013); de igual manera, se recurre a los medios de comunicación, y por último, este recorrido se enriquece con otras voces, como las de Alfredo Molano y William Ospina.

1.1. Inicios y sus derivados

Para aproximarse a un panorama de la violencia de los últimos años en Colombia, un universo difícil de entender, incluso para un colombiano, se sintetiza en siete denominaciones diferentes, y que a la vez serán subcapítulos: La violencia, Subversión, Narcotráfico, Paramilitarismo, Lucha contra el Terrorismo y la Seguridad Democrática. Cada una determina una época y tipo de violencia, pero es importante aclarar que no siempre se alternan, por el contrario, casi siempre se solapan y comparten múltiples puntos transversales que se deben considerar.

1.1.1. La Violencia (1948 – 1958)

Esta época se caracterizó por el enfrentamiento entre los partidos políticos tradicionales de Colombia, Liberal y Conservador, durante la década de los cuarenta. En ese entonces el líder político Jorge Eliécer Gaitán se había presentado a las elecciones presidenciales como candidato disidente del partido Liberal, lo que dividió los votos liberales, y como consecuencia permitió fácilmente hacerse con el poder al candidato conservador Mariano Ospina Pérez. Esto desató una oleada de barbarie por todo el país. Gaitán, desde su postura socialista, habló de dos países diferentes. Por un lado, el país político constituido por el Estado y las élites, al que denunció enfáticamente por su corrupción y su ansia de poder económico y político; y, por otro lado, el país nacional, que preocupado luchaba por sobrevivir y contar con los beneficios básicos, como trabajo, educación, salud y cultura. “El país político tiene metas diferentes a las del país nacional. ¡Tremendo drama en la historia de un pueblo!”¹⁸.

Para Gaitán, haber obtenido un número importante de votos en los centros urbanos del país significó subir un peldaño determinante para ganar las próximas elecciones en 1950. Es así como en su campaña política denunció constante y abiertamente el terrorismo de lineamiento político por parte del Estado, reflejado en persecuciones, torturas y asesinatos de sus copartidarios. “Los conservadores no estaban dispuestos a perder en las urnas lo que habían

¹⁸ El 20 de abril de 1946, Gaitán pronunció uno de sus discursos más célebres, donde estableció la diferencia entre lo que él llamó el “país político” y el “país nacional”.

ganado con las armas... Usaron las dos formas y añadieron una tercera muy poderosa: la fuerza de la Iglesia católica”. (Molano Bravo, 2016, p. 5).

El enfrentamiento entre partidos tuvo lugar principalmente en las áreas rurales; los campesinos fueron despojados de sus tierras y aparece como fenómeno el desplazamiento forzado a las ciudades, donde los cinturones de miseria y delincuencia crecían sin parar. Durante el conflicto bipartidista, aproximadamente dos millones de hectáreas pasaron a manos de terratenientes y colonos. El problema de tensión de tierras cruza transversalmente el conflicto colombiano desde ese entonces hasta nuestros días, no solo porque “nunca se hizo una verdadera reforma agraria, y la tierra sigue siendo una promesa incumplida para buena parte de los campesinos, sino porque no se ha podido modernizar la tenencia y el uso de los recursos rurales” (GMH, 2013, p. 49)¹⁹.

1.1.1.1 El Bogotazo

El 9 de abril de 1948, frente a cientos de ciudadanos, ocurrió el magnicidio del candidato oficial del partido liberal para las próximas elecciones presidenciales, Jorge Eliécer Gaitán. Este homicidio marcaría para siempre la historia del país, es el inicio de una guerra que inundaría de sangre cada rincón de Colombia. El escritor William Ospina (1997) cataloga esta fecha como la más aciaga de la historia de Colombia

No porque en ella, como lo pretenden los viejos poderes, se haya roto la continuidad de nuestro orden social, sino porque ese día se confirmó de un modo dramático. (...) Gaitán tenía clara la necesidad de un proyecto nacional donde cupiera el país entero (...) Pero esa claridad lo llevó a enfrentarse ingenuamente, es decir, de un modo valeroso, sincero y desarmado, a esa clase dirigente que se lucraba de la miseria

¹⁹ La historia de colonos y desplazados apareció en escena pública por primera vez en 1936 con el mural del artista Antioqueño Pedro Nel Gómez titulado “Las fuerzas migratorias” (1936), obra que despertó polémica y rechazo por parte de los sectores más conservadores de la sociedad y llevó a un enfrentamiento que años más tarde terminó en censura (Gómez, 2013, P. 64). Se trató de un fresco pintado en un edificio gubernamental, en el despacho del alcalde de Medellín. “[...] el artista Pedro Nel Gómez y sus seguidores establecieron sus prioridades estéticas a contracorriente tanto del academicismo reinante en el arte local como de las tendencias de las vanguardias europeas de comienzos del siglo XX” (Yepes, 2011, p. 21).

nacional y que despreciaba profundamente todo lo que no cupiera en su mezquina órbita de privilegios. Una casta de mestizos con fortuna que nunca había intentado ser colombiana, ni identificarse con nuestra geografía, con nuestra naturaleza, con nuestra población; que continuamente se avergonzaba, como sigue haciéndolo hoy, de este mundo tan poco parecido al idolatrado mundo europeo (p. 65-66).

Ciudadanos, en su mayoría obreros, estudiantes, choferes, desempleados y trabajadores ambulantes, ciegos por la ira, salieron a protestar, y ante el grito de desobediencia se movilizaron en revueltas populares. Es un momento de posiciones extremas. A pesar de su nombre, El Bogotazo llegó a toda la población colombiana que por ese entonces habitaba mayormente en zonas rurales, de tal suerte que el campo continuó siendo el escenario de la barbarie. “Las zonas liberales o comunistas fueron atacadas por organizaciones campesinas armadas por el Gobierno, los políticos y los terratenientes con el respaldo militante de la Iglesia y de sectores de la fuerza pública” (Molano, 2016, p. 53). La sevicia y la indolencia de los castigos corporales de los grupos involucrados aterrorizaron a todo el país. Colombia, en ese momento, contaba con una población de 13 millones de habitantes, de los cuales se calcula que entre 200.000 y 300.000 fueron asesinados según el Grupo de Memoria Histórica (2013). Hubo, en particular, una obsesión por dejar huellas sobre las víctimas; existen testimonios e imágenes que muestran los cuerpos torturados y mutilados. Muchas de estas fotografías fueron compiladas en el libro *La Violencia en Colombia* de Orlando Fals, Germán Guzmán y Eduardo Umaña (1962).

Se reveló una estética del terror que impactó fuertemente a la sociedad, e, inevitablemente, influyó a los artistas que desde la disidencia venían acompañando el relato de este conflicto. Por ejemplo, la pintora Débora Arango había generado una gran polémica con su arte en el que criticó con dureza a la sociedad colombiana. Fue tildada de rebelde y recibió amenazas que la obligaron a recluirse a finales de los cincuenta, durante una larga temporada,

en su casa de una región alejada de Antioquia. Allí, realizó las pinturas que sólo se harían públicas décadas después. Se destaca el cuadro *La República* (no hay precisión sobre al año de su creación) que plasma el espíritu de la época.



FIGURA 6. Cuadro *La República* (1957/1958) de Débora Arango. Museo de Arte Moderno de Medellín.

El enfrentamiento entre los partidos políticos tradicionales se intensificó cuando el Partido Conservador retomó el poder. Ejércitos conservadores combatieron contra las guerrillas liberales. Laureano Gómez (conservador) gobernó, luego de haber sido el único candidato a la presidencia, debido a que los liberales se retiraron argumentando falta de garantías. “El Gobierno se atrincheró en el poder, y el Partido Liberal, acéfalo, trató de defenderse con guerrillas oscilando siempre entre las urnas y las armas” (Molano, 2016, p. 21).

En 1953, el gobierno perdió legitimidad por el derramamiento de sangre y los ataques perpetuados contra líderes políticos. El odio estaba desatado, y se nutría de los discursos en los púlpitos de las iglesias. El país estaba inundado de sangre por los homicidios de liberales, dirigentes populares y militantes de izquierda. Una historia que se cuenta en el cine en la película *Cóndores no entierran todos los días* (1983).

1.1.1.2. La Dictadura

Con el propósito de dar fin al conflicto, el 13 de junio de 1953, el general Gustavo Rojas Pinilla anunció un golpe de estado contra el gobierno de Laureano Gómez. A diferencia de los regímenes autoritarios de derecha del resto de Latinoamérica, en Colombia se trató de un golpe de centro. Contó con el apoyo de los partidos tradicionales y del grueso del pueblo. El objetivo era evitar el estallido de la guerra civil. Los jefes de ambos partidos consensuaron suspender los ataques mutuos y recurrieron al ejército para que asumiera el poder. El resultado llevó al poder al General Gustavo Rojas Pinilla entre 1953 y 1957.

Con las características de un gobierno militar, este período es reconocido como una dictadura por su ordenamiento jurídico e institucional; sin embargo, el uso del término se ha puesto en discusión, pues a la hora de hacer una comparación con otras dictaduras contemporáneas del continente latinoamericano, la de Rojas Pinilla no se caracterizó por altos niveles de represión o irrespeto de los derechos humanos. Cabe anotar que, por el contrario, durante ese periodo se dieron cambios progresistas a nivel de obtención de derechos. Por ejemplo, la mujer empezó a ser ciudadana activa, y para el plebiscito de 1957 acudieron 1.835.255 mujeres a votar (El Espectador, 2012).

En esa época Colombia ostentaba crecimiento y florecimiento económico gracias a la bonanza cafetera. Rojas Pinilla aprovechó esta racha económica para realizar una fuerte inversión en infraestructura,²⁰ se impulsó la industria siderúrgica nacional y potenció Ecopetrol. Sin embargo, resulta contradictorio que aprovechando la bonanza cafetera el gobierno no se ocupara del campo, pues no realizó ninguna inversión en las zonas rurales y nuevamente es aplazado el problema agrario. La usurpación de tierras pareció afincarse en la población colombiana como un modo de supervivencia, en los desposeídos, o para aumentar patrimonio, por parte de terratenientes y gamonales. Lo anterior, amparado bajo una contienda

²⁰ Construcción de aeropuertos y hospitales, en 1954 llegaría la televisión.

política que hasta ese momento no lograba, o quizás no intentaba llegar a acuerdos para menguar el grado de violencia y asesinatos en nombre de banderas políticas.

(...) algunos de los hechos violentos no fueron más que actos llevados a cabo por delincuentes profesionales o por liberales y conservadores que previamente habían sido expulsados de sus fincas por adherentes del partido contrario y que adoptaron la vida criminal como la manera más práctica de supervivencia en las circunstancias del país. En algunos casos, los motivos políticos fueron utilizados como mampara para ocultar groseras motivaciones económicas. Un terrateniente codicioso o una banda de campesinos atropellados bien podían acosar a otros campesinos miembros del partido opuesto con el fin ostensible de vengar alguna atrocidad, pero en realidad para usurpar las tierras de las víctimas (Bushnell, 1994, p. 280-281).

El control de la violencia se desbordó cuando un estudiante de la Universidad Nacional fue asesinado por militares. Esta sería la primera de una serie de muertes sospechosas y similares. Para empeorar, en 1955, la dictadura se había lanzado contra los medios de comunicación y decide silenciar a El Tiempo, El Espectador y El Siglo, periódicos de gran tiraje y distribución nacional, lo que generó manifestaciones de inconformidad por parte de la población. El país le dio la espalda al General al percibir que el problema social se le había salido de las manos, y que, definitivamente, una dictadura no era una opción para acabar con la violencia. Un grupo de militares le pide a Rojas Pinilla que deje el poder. El 10 de mayo de 1957 el General renunció y se designó una Junta que gobernaría por un año a manera de transición al periodo posterior llamado Frente Nacional.

Con el fin de la dictadura termina el periodo de La Violencia, sin embargo, una suma de fuerzas contenidas alimentará el germen de la barbarie que vendría después. Por ejemplo, el paramilitarismo que surgió con fuerza después de los años ochenta tiene como uno de sus orígenes la opción del poder de apoyarse en organizaciones fuera de la ley, como fue el caso

de los llamados “policías chulavitas”, que fueron creados para supuestamente defender a Bogotá de las guerrillas liberales y bandoleros de corte comunista. Así mismo, se disparó la cantidad de asesinatos por encargo. Los sicarios eran los llamados “pájaros”, la mano dura y oscura del gobierno conservador. Se había constituido una estructura delictiva creada para garantizar la perpetuación del poder.

1.2. Violencia contemporánea

1.2.1. Subversión

En 1956, los jefes máximos de los partidos tradicionales, Alberto Lleras Camargo (Liberal) y Laureano Gómez Castro (Conservador), firmaron el Pacto del Frente Nacional. Este era un sistema de gobierno que consistió en que durante 16 años se alternaron el poder presidencial, cada cuatro años, un representante liberal y otro conservador. Si bien, el acuerdo tenía como fin aplacar la violencia bipartidista, el mismo cerró todas las posibilidades de participación de una propuesta política diferente. A pesar de este pacto, no se lograría restablecer de nuevo el orden. El problema de la posesión tierra y del agro alcanzó nuevas proporciones. Como consecuencia, en alianza con guerrillas gaitanistas, nacen los movimientos guerrilleros más importantes de Colombia, las FARC (1964), el ELN - Ejército de Liberación Nacional- (1964), El Ejército Popular de Liberación EPL (1967), y el Movimiento 19 de Abril M-19 (1970), impulsados también por las luchas subversivas en Latinoamérica, la Revolución cubana, la Revolución china, Mayo del 68 en Francia, y la lucha anti-Vietnam en los Estados Unidos.

Según la versión histórica de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), ellos surgen como guerrilla armada luego de que el ejército bombardeara las llamadas “repúblicas independientes”, como Marquetalia (1964), territorios liberales de auto-protección y auto-gestión a lo largo del período La Violencia. Otras fuentes dicen que:

el regreso de los grupos comunistas a la lucha armada tuvo inicio, por un lado, en el homicidio de uno de sus jefes principales, Jacobo Prías Alape, alias Charro Negro, por parte de las guerrillas liberales; por otro lado se dice que “tuvo inicio en la reacción de estos grupos frente a la recuperación militar del territorio que realizaba el Ejército Nacional, en la cual también resultaban golpeadas las guerrillas liberales y las bandas conservadoras (GMH, 2013, p.117).

En el panorama mundial, era la época de la Guerra Fría. Los regímenes totalitarios parecían ser la tendencia en el sur del continente. Las ideas que eran rechazadas y perseguidas en el resto del planeta en Colombia también se habían convertido en las banderas de las luchas subversivas. A pesar de las diferencias ideológicas entre los grupos subversivos, todos coincidían en proponer la insurrección como estrategia para la toma del poder. En Latinoamérica los movimientos guerrilleros se encontraban a la defensiva y habían sufrido el más duro golpe con la captura y ejecución del Che Guevara en Bolivia, sin embargo, en las artes se resistía y la lucha se mantenía en pie. Ante la situación sombría y la falta de horizontes, una parte de la intelectualidad colombiana, comprometida con la denuncia social, también decide abrazar las causas de la izquierda, lo que propició, por un lado, que las universidades fueran semilleros de las guerrillas y por otro, que el arte, el teatro, la literatura y el cine se vieran fuertemente influenciados. El artista Norman Mejía sintetizaba, en palabras de Medina, “de manera despiadada y estremeceadora” (1999) una visión de la realidad de aquella época en su obra *La horrible mujer castigadora* (1965). “(...) con esa figura sangrante que goza sus laceraciones como si se tratara del bellissimo abrigo que exhibe en un alucinante desfile de modas.” (p. 28) Una imagen que nos persigue desde hace bastantes años. Empezando la década de los 80, la lucha subversiva se centra en alcanzar el poder de la manera más contundente, y a costa de lo que sea. Las guerrillas se financian con secuestros, extorsiones y haciendo control de los territorios. Al mismo tiempo, se acentuó la represión contra las disidencias políticas; en

la lucha contra-insurgente los militares no diferenciaban entre una protesta ciudadana y la lucha subversiva, por lo que reprimían a civiles indiscriminadamente. En 1985, el M-19 tuvo un terrible desenlace en la toma del Palacio de Justicia, con 98 muertos y muchos desaparecidos. Fue un evento que dejó grandes interrogantes sobre el accionar del Estado, en cabeza de los militares.



FIGURA 7. La obra de videoarte de José Alejandro Restrepo, *El caballero de la fe* (2011), toma un archivo de televisión de la toma del Palacio de Justicia, donde un hombre alimenta las palomas mientras en el fondo militares sacan personas del edificio que luego serían desaparecidas.

Durante el Gobierno de Belisario Betancur (1982-1986), se concedió una amnistía general al grupo guerrillero M-19, como puerta de entrada a un proceso de paz. “Este gesto implicó una apuesta del poder civil dentro del Estado para acotar la autonomía de las Fuerzas Militares. Este reajuste (...) colisionó con sectores radicales de las Fuerzas Militares que se oponían a una salida política negociada del conflicto armado” (GMH, 2013, p. 60). Este período era asumido desde lugares y ópticas diferentes, especialmente para los guerrilleros que decidieron no acogerse a esta oportunidad de integrarse a la vida civil.

1.2.2 Paréntesis: Constituyente de 1991

Colombia se robustecía militarmente en todos los bandos (subversivos, paramilitares y ejército), y en medio se abrió un paréntesis a la esperanza nacional: se proclamó la Constitución Política de 1991²¹. Con la nueva Constitución los procesos de paz y algunas reformas democráticas tendrían resultados parciales y ambiguos. Era una “carta de navegación para transitar hacia la construcción de una sociedad fundada en la convivencia pacífica, el Estado Social de Derecho” (GMH, 2013, p. 149), especialmente pensada para garantizar los derechos de una sociedad diversa, pluriétnica y pluricultural. En ese tiempo, también, se desmovilizaron el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), el Movimiento Armado Quintín Lame (de procedencia indígena que se articuló desde 1984) y el EPL. Las FARC y el ELN intentaron participar de este proceso fallidamente, por lo que decidieron continuar luchando desde el monte. Los siguientes años se enfrentaron crudamente contra las autodefensas y el Estado.

1.2.3. Narcotráfico

El narcotráfico en Colombia empezó de manera incipiente en la década de los sesenta con el comercio de la marihuana proveniente de Perú y Bolivia, con destino a los Estados Unidos.

La marihuana llegó al país como cultivo comercial de cáñamo y como «hierba prohibida», importada por técnicos mexicanos de las empresas bananeras (*United Fruit Co.*). Se transformó en un cultivo local de pequeña escala que satisfacía una demanda limitada del bajo mundo. No obstante, la guerra de Vietnam disparó la demanda en EE. UU. y los Cuerpos de Paz –voluntarios de la Alianza para el Progreso que trabajaban en la Sierra Nevada de Santa Marta– descubrieron la calidad de la marihuana local y fueron los primeros cultivadores y exportadores a pequeña escala. (Molano, 2016, p. 44)

²¹ César Gaviria (liberal 1994-2004) firma la Constitución de 1991.

Más adelante, hubo una primera “bonanza” a la que se le llamó “marimbera”, y en la década siguiente el negocio se amplió con el tráfico de cocaína. Con esta diversificación aparece una nueva estructura en la que se tiene el control total del proceso: desde el cultivo de la coca (en lo que se ven implicados los campesinos), pasando por los laboratorios en los que se procesa para convertirse en cocaína, hasta la distribución y exportación hacia Estados Unidos y Europa, principalmente. Así nacen los “carteles”, grupos de narcotraficantes que se instalaron y disputaron las principales ciudades. La violencia que genera esta pugna por el poder se desarrolla en medio del conflicto contra-insurgente, lo que hace que las violencias se solapen y retroalimenten. El narcotráfico se filtra en cada rincón del mundo político, social y económico dentro y fuera del país, corrompiendo todas las esferas de la guerra; los frentes legales e ilegales estaban sumisos a los carteles de la droga.

El 30 de abril de 1984, el país empezó a conocer la crueldad de Pablo Escobar con el asesinato del ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla. Luego, Escobar, al parecer aunado con políticos, hechos que todavía son materia de investigación, ordena liquidar a uno de los líderes políticos más importantes y carismáticos del país, posiblemente el Presidente en las siguientes elecciones, Luis Carlos Galán. Desde esa fecha no pararon los atentados en lugares públicos. Se hicieron cotidianas las bombas en edificios estatales y aviones, así como ejecuciones sistemáticas a dirigentes, líderes, empresarios políticos, intelectuales, artistas, activistas de derechos humanos y periodistas. Se respiraba terror y paranoia. A esto se sumaba la guerra entre los carteles, que dejaba daños colaterales y víctimas inocentes.

El cartel de Medellín empezó a operar desde mediados de los setenta, su estructura criminal dominó durante dos décadas y controló casi la totalidad del narcotráfico en Colombia, en cabeza de Griselda Blanco, Pablo Escobar, los hermanos Ochoa Vásquez, Carlos Lehder y Gonzalo Rodríguez Gacha. “Particularmente el Cartel de Medellín recurrió a los secuestros de personalidades públicas para presionar al Estado y obligarlo a renunciar a la extradición de

colombianos a Estados Unidos” (GMH, 2013, p.67). Por otro lado, en los años ochenta, el Cartel de Cali lideró en su zona, a la cabeza de los hermanos Miguel y Gilberto Rodríguez Orejuela (El ajedrecista) y José Santacruz Londoño (Chepe Santa Cruz), entre otros. El negocio de los caleños estuvo en su cúspide entre 1986-1987. En 1995 es capturado 'El ajedrecista', quien posteriormente es extraditado a los Estados Unidos. Es el inicio del desmembramiento del grupo, que, finalmente, quedó operando de manera dispersa en la zona.

Con la llegada del gobierno de George H. Bush (1989-1993), se activa lo que fue conocida como la “Guerra contra las drogas”. Esta se concentra en la erradicación, controlando los lugares de procedencia, lo que significó una guerra fuera de Estados Unidos. Colombia firmó una ley de extradición que, como consecuencia, incrementó el conflicto interno. Los narcotraficantes respondieron con una avalancha de violencia que afectó a toda la población. Aunque en principio se lograron importantes golpes al negocio de la droga, los carteles tenían una fuerte capacidad de resistencia, sus estructuras rápidamente se re-articulaban ante los cambios y el descontrol; incluso, luego de la captura o muerte de sus grandes capos, evolucionaron a nuevos y más sofisticados métodos delictivos.

1.2.3.1. Cultura traqueta y sicariato

Durante esos años, impulsada por el dinero proveniente del narcotráfico, la economía en Colombia se activó de una manera ilógica; se vivía un periodo de florecimiento artificial y de re-ingeniería constante. Grandes flujos de capital se movían camuflados en todos los ámbitos de la sociedad, desde los trabajadores informales, como taxistas y empleadas del servicio, hasta importantes empresarios. Se hacían grandes inversiones para el lavado de dinero en espacios como la construcción, el comercio, el mecenazgo en el fútbol e, incluso, el mundo de la medicina se vio afectado con la proliferación de cirugías estéticas. El dinero fácil, ligado al tráfico ilegal y sus oficios derivados, se presentaba como alternativa para los jóvenes que no

encontraban otros estímulos ni oportunidades laborales. La estética de las ciudades se transformó o desfiguró según los gustos de los llamados “traquetos”²².

Con el narcotráfico también surge el fenómeno del sicariato, que hace parte medular de las estructuras criminales de los carteles. En este período proliferaron las llamadas “fábricas de sicarios” que, aunque afectaron principalmente a Medellín, se propagaron por toda la geografía colombiana y se enquistaron en la sociedad, hasta la actualidad. Guerrilleros desempleados recientemente debido a la desmovilización, y ante la dificultad de reinsertarse a la sociedad, encontraron en el sicariato una forma de ubicación “laboral”. Incrementaron estos grupos de sicarios los jóvenes, víctimas del desplazamiento forzado. Algunos aceptan porque se “pagaba bien”, pero a menudo son ellos los que pagaban con sus propias vidas. Los años 1990-2000 son oscuros, con tasas de homicidio entre 3.500 y 7.000 por año. Muchos de estos sicarios son dados de baja en sus “primeros encargos”, y aquellos que quedan pierden toda noción de moral. El tributo pagado más grande es la crisis de valores.

Por otro lado, el narcotráfico también permeó los medios de comunicación llegando a dominar esferas impensadas. Por ejemplo, Pablo Escobar, con aspiraciones presidenciales, logró tener un puesto en el Congreso colombiano, en parte, gracias a la popularidad que algunos medios ayudaron a construir. En 1983, la revista *Semana* publicó un reportaje sobre Pablo Escobar que titularía “*Un Robin Hood paisa*”. La alusión al héroe medieval era una manera de describirlo y dar cuenta de las obras que venía realizando en los sectores más humildes de Medellín. Su fama traspasó las fronteras de su departamento, y logró, en gran medida, el reconocimiento que tanto anhelaba a nivel nacional. Con la distancia del tiempo, y pese a todo, este artículo se convertiría en un documento histórico revelador de la habilidad que tuvo

²² Así se le llama vulgarmente a la gente que trabaja con el narcotráfico. "La raíz inglesa es *to track* (rastrear), y en "traqueto" el verbo es transformado en un sustantivo que nombra a una persona encargada de descubrir posibles clientes y mercados" (Riaño, 2006, p. 21).

Escobar para entender que los medios hegemónicos de comunicación le podrían servir como una tribuna para impulsar sus aspiraciones políticas.

Mientras tanto, Medellín vivía un crecimiento demográfico desmesurado. Las guerrillas y los desmovilizados infiltraron los barrios populares, a la vez que las fuerzas paramilitares emprendieron una cruzada por hacerse con el control de porciones de población. Si en su origen la violencia se planteaba como un conflicto rural, ahora se derrama hacia los espacios urbanos. Los barrios marginales se convierten en hervideros de problemas sociales y de pobreza extrema. Es en ese contexto que Víctor Gaviria rodó la película *Rodrigo D, no futuro* en 1987. Gaviria trabajó en uno de los barrios populares más violentos de la ciudad. La esperanza de vida era de 21 años, y, en tal sentido, muchas niñas que quedaban embarazadas sostenían en sus relatos que tal embarazo permitía “guardar la semilla de alguien que puede morir mañana”. Es decir, ante lo breve de la existencia de estos jóvenes y adolescentes, era necesario garantizar su descendencia antes de su casi segura muerte.

El narcotráfico se logró instalar en pleno como uno de los actores del conflicto. Sus capos se aliaron con las fuerzas oscuras del paramilitarismo para exterminar a una izquierda que, aunque la guerrilla había perdido su fuerza ideológica, aún continuaba firme como agente político y económico. Por otro lado, el maridaje peligroso entre el dinero excesivo y el control territorial activó nuevas dinámicas en la violencia en Colombia. El narcotráfico empezó a ser una opción para la financiación de la insurgencia, y, a su vez, las guerrillas se convirtieron, en varios casos, en ejércitos de apoyo de los narcotraficantes en las zonas rurales. La violencia generada por el enfrentamiento de los actores inmiscuidos (ejército, paras, guerrillas, narcotraficantes) intensificó el desplazamiento forzado del campo a las ciudades, y facilitó de nuevo que los violentos accedieran a tierras por muy bajo costo, una modalidad que fue extendida a otras esferas de la sociedad.

En 1993 sistemáticamente empiezan a caer las cabezas de los carteles, a ser extraditados y en diciembre finalmente es abatido el mayor capo de todos los tiempos en Colombia: Pablo Escobar. Luego de su muerte y el desmontaje del Cartel de Cali, aparece un tercer cartel que operaba en el Norte del Valle y que trae de nuevo el terror. Este grupo operaba de manera similar a la de los otros carteles, pero con un impacto mayor sobre las poblaciones por el trabajo conjunto con paramilitares.

1.2.4. Paramilitarismo

Los regímenes excepcionales de justicia penal se han venido repitiendo en Colombia (con algunas variaciones) desde los tiempos del Frente Nacional. Se dio vía libre al Decreto 3398 de 1965 que sustentó jurídicamente la conformación de ejércitos irregulares como mano de apoyo del Estado, lo que terminó convirtiéndose en el paramilitarismo. Este decreto hace énfasis en la participación de la defensa civil como algo permanente y obligatorio para todos los habitantes del país. “La movilización y la defensa civil, por su importancia y trascendencia, deben ser ampliamente conocidas por la población colombiana, ya que tales aspectos competen a la Nación entera, y no son de incumbencia exclusiva de las Fuerzas Armadas” (Decreto 3398, 1965).

Desde entonces los grupos paramilitares han estado presentes de una manera u otra en el conflicto nacional. En principio, operando como grupos armados al margen de la ley, pero como podemos ver, muchas veces el mismo Estado ha establecido las condiciones para que proliferen y se fortalezcan en la legalidad. Es el caso de las CONVIVIR, una iniciativa del gobierno de Ernesto Samper (1994-1998), a mediados de los noventa. Cooperativas de seguridad creadas para que los hacendados pudieran defenderse de los grupos guerrilleros²³. Se legalizaron "servicios especiales de vigilancia y seguridad privada", constituidos por grupos de civiles a quienes se les permitía portar armas y trabajar en alianza con las fuerzas militares.

²³ El gobierno estableció a través de las Cooperativas de Vigilancia y Seguridad Privada, más conocidas como las Convivir (Decreto 356 de 1994).

La Comisión Interamericana de Derechos Humanos expresa en su informe anual de 1999 que “este tipo de desdibujamiento de la distinción entre civiles y combatientes ha sido la causa de los incidentes violentos contra la población civil. La creación de las Convivir llevó a que la población fuera atacada por grupos armados disidentes”. Aunque en el mandato de Virgilio Barco (1989-1992), pierden la investidura de legalidad, por lo que son ubicados a nivel de delito sicarial y también son relacionados con el narcotráfico oficialmente, era demasiado tarde y fue un fenómeno bola de nieve.

1.2.5. Todos contra todos

En 1985, la Unión Patriótica, partido político de izquierda, se había fortalecido gracias a la amnistía de grupos guerrilleros, por lo que la derecha se vio gravemente amenazada. Cuando la UP empezó a obtener resultados positivos en algunos procesos electorales locales y regionales, a su vez que sus dirigentes nacionales contaban con cierta popularidad en sectores obreros y rurales, las organizaciones clandestinas de derecha se pusieron en alerta. Estas fuerzas reaccionarias dieron luz verde a la formación de grupos paramilitares organizados que, patrocinados por narcotraficantes, ganaderos y algunos sectores de la fuerza pública, sembraron el terror y controlaron extensos territorios política y económicamente. En este escenario aparece uno de los grupos paramilitares de extrema derecha más sangriento que ha tenido el país: las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), al mando de los hermanos Vicente y Carlos Castaño, con supuestos vínculos con el ex-Presidente Álvaro Uribe, en ese entonces gobernador del departamento de Antioquia. Su principal objetivo era el exterminio de los subversivos y el aniquilamiento de la izquierda colombiana. Cualquier ciudadano en el que recaía la sospecha de su participación y militancia en opciones legales e ilegales de izquierda era amenazado, o eliminado. Entre 1994 y 1998, grupos paramilitares, miembros de las fuerzas de seguridad del Estado (ejército, inteligencia y policía) y narcotraficantes exterminaron sistemáticamente a más de 4.000 miembros de la Unión Patriótica y

simpatizantes del Partido Comunista. También asesinaron candidatos presidenciales, 8 congresistas, 13 diputados, 70 concejales, 11 alcaldes (Cubides, Durán y Ríos, 2013). Sobrevivientes y cientos de intelectuales se marcharon al exilio. Del mismo modo, los paramilitares intentaron apaciguar la protesta laboral e infiltraron a los sindicatos.

Las guerrillas abandonan los escenarios políticos y emprenden una guerra a muerte contra el Estado. Era una guerra de todos contra todos, y donde “todo se vale”. Colombia se encontraba en situación de anarquía. El desconocimiento a los derechos humanos se impuso como política para menguar las demandas sindicales y cívicas. Era evidente que intereses económicos de todo tipo estaban detrás de muertes, amenazas y desplazamientos de comunidades.

Los paramilitares aplicaban la modalidad de “tierra arrasada”. Por medio del terror, los paramilitares hacían incursiones temporales en ciertas zonas del país con el fin de intimidar a guerrilleros y civiles cooperantes. La brutalidad y sevicia de los victimarios, quienes descargaban todo su potencial de crueldad contra pobladores, muchos de ellos víctimas inocentes, o acusados de cooperantes por un simple rumor o equívoco, suscitó el abandono de poblaciones enteras ante la sospecha de la posible presencia de los paramilitares. De esta forma, crecieron las olas de desplazamiento de refugiados de guerra del campo a la ciudad. Esta modalidad de exterminio se complementaba con una estrategia política de incidencia nacional. Llegó a tal punto el nivel de desplazamiento que Colombia llegó a ser el país con mayor número de refugiados internos del planeta, según la ACNUR (2017), agencia de la ONU para los desplazados.

En ella, las grandes masacres contra la población civil se presentaron ante la opinión pública como golpes destinados a combatir y desmoralizar la guerrilla. Así dieron a conocer, por ejemplo: las masacres de los Montes de María cometidas entre los años 2000 y 2001; la masacre de El Salado en febrero de 2000 que dejó 60 víctimas; la de

Chengue el 17 de enero del 2001 con 35 víctimas; la masacre de Macayepos el 16 de octubre del 2000 con 35 víctimas; y la de Las Brisas el 11 de marzo del 2000 con 12 víctimas. (GMH, 2013, p. 39).

Los grupos paramilitares transformaron el mapa político del país, dando vida al fenómeno que años más tarde se llamaría parapolítica. El Ejército, en algunos episodios por acción y en otros por omisión, desempeñó un papel clave en este proceso. Por ejemplo, el ex-General Rito Alejo del Río fue vinculado a eventos perpetrados por las AUC. Tales son los casos de la masacre de Mapiripán (Meta, 1997), el bombardeo a la población de Riosucio (Chocó), que generó uno de los desplazamientos de refugiados de guerra en el mundo de mayor dimensión en 1997, según Amnistía Internacional, y el magnicidio del periodista Jaime Garzón (1999), uno de los hechos más traumáticos y significativos para Colombia.

Era un momento de mucha presión internacional. Se hace evidente el interés de Estados Unidos por gestionar políticas en otros países con la intención de consolidar sus estrategias de control. Colombia se alineó con estas políticas antiterroristas; la lucha contra el narcotráfico pasó a ser la lucha contra el terrorismo, lo que se llamaría el Plan Colombia²⁴. Fue esta una manera de validar técnicas de autodefensa que desde 1999 se venían aplicando. Terrorismo y narcotráfico eran, pues, parte del mismo imaginario. Con esta premisa, se produjeron fuertes cambios en las prioridades del Estado y, por supuesto, en sus inversiones. Con la puesta en marcha del Estatuto de Seguridad (2008), se desvió gran parte del presupuesto nacional hacia el rubro de la guerra.

En 1993, sistemáticamente, empiezan a caer las cabezas de los carteles del narcotráfico, y son extraditados a Estados Unidos. En diciembre del mismo año, es abatido Pablo Escobar, el mayor capo de todos los tiempos en Colombia. Luego de la muerte de Escobar, y el desmonte

²⁴ Plan Colombia, también llamado Plan para la Paz y el Fortalecimiento del Estado o Plan Colombia para la paz. Es un acuerdo bilateral constituido entre los gobiernos de Colombia y Estados Unidos. Se concibió en 1999 durante las administraciones del Presidente colombiano Andrés Pastrana Arango y el estadounidense Bill Clinton con los objetivos específicos de generar una revitalización social y económica, terminar el conflicto armado en Colombia y crear una estrategia antinarcótica (Veillette, 2005).

del Cartel de Cali, aparece un tercer cartel con operación en el norte del Valle, de ahí obtiene su apelativo. Este cartel operaba de manera similar a la de los otros, pero con un impacto mayor sobre las poblaciones, por el trabajo coordinado con paramilitares. Entre sus líderes estaban Iván Urdinola Grajales, Orlando (Capo de Capos), Fernando y Lorena Henao.

Carlos Castaño es muerto en combate en el 2004, luego de una declaración pública en la que mostró intenciones de entregarse a la justicia de Estados Unidos. Intelectuales y periodistas amenazados de muerte por Castaño pueden regresar con cautela al país. Las AUC hacen una desmovilización y los comandantes cesan operaciones con la ley de Justicia y Paz, promovida por el gobierno de Álvaro Uribe. Esta ley fue objetada por organizaciones mundiales de derechos humanos. El gobierno presentó un proyecto de ley conocido como “alternatividad penal” que daba beneficio a quienes entregaran las armas y confesaran sus crímenes, sin embargo la ley no tuvo en cuenta a las víctimas, por lo que debió ser retirada debido a la presión nacional e internacional.



FIGURA 8. Desmovilizados del Bloque Catacumbo. 2004. Fotografía de Jesús Abad Colorado. CNMH

1.2.6. Seguridad democrática

Al asumir la presidencia, Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) implementó la llamada Seguridad democrática. Empieza su gobierno rompiendo definitivamente los diálogos de paz

que venía sosteniendo el gobierno de Andrés Pastrana con las FARC: al mismo tiempo, promueve una iniciativa para que la Unión Europea incluya al grupo guerrillero en la lista de organizaciones terroristas. Según el criterio de muchas personas, la época de la Seguridad democrática, que estaba orientada a doblegar a las guerrillas, fue aparentemente exitosa, dadas las cifras que demostraban una disminución de homicidios y secuestros. Los grandes golpes militares de las guerrillas, en particular de las FARC-EP, se redujeron sustancialmente, aunque los encuentros y las emboscadas aumentaron. Esta verdad promulgada por el gobierno de Uribe con estrategias de mercenarismo discursivo y fáctico, como manifiesta el psicólogo Edgar Barrero (2011), desembocó en el apoyo de gran parte de la opinión pública nacional e internacional.

Es así como la estrategia de guerra de Uribe parecía convencer a muchos colombianos, pero las indagaciones emprendidas por las Naciones Unidas mostraban otra situación; las cifras delataban el aumento de las desapariciones forzadas, ejecuciones extrajudiciales, desplazamiento y falsos positivos (civiles ejecutados por el ejército y presentados como guerrilleros muertos en combate, para, así, aumentar las estadísticas de bajas). Siendo un Estado democrático, Colombia, bajo el gobierno de Uribe Vélez, es uno de los países con mayor evidencia de violaciones de derechos humanos.

1.2.6.1. Desmovilización paramilitar

Con la ley de Justicia y Paz se desmovilizaron cerca de 30.000 sujetos armados de las AUC. Sin embargo, “sólo unos 2.500 cuadros paramilitares se acogieron a los beneficios de la ley; a 3.000 mandos medios, según el mismo Gobierno, se les perdió la pista, y unos 5.000 individuos volvieron a las armas por considerar que el gobierno de Uribe no les había cumplido” (Molano, 2016, p.55). Estos se diseminaron en múltiples organizaciones, incluso en lugares en los que no se habían asentado antes. El descontento, producto de la fallida

reinserción de los paramilitares, hizo que sus acciones reflejaran un mayor grado de barbarie y resentimiento.

El proceso de desmovilización de los paramilitares no fue efectivo en algunas zonas del país; especialmente, las más disputadas por su riqueza y ubicación estratégica, como el caso del departamento del Chocó, “pues si bien es cierto que el *modus operandi* tuvo cambios, también lo es, y con mucha fuerza, que las estructuras armadas permanecieron intactas mediante la estrategia de cambio de nombres y relevo de tropas” (Gómez Nadal, 2012, p. 14). Aparecieron autodefensas renombradas por el gobierno como “bandas emergentes o bandas criminales” (Bacrim). Durante los primeros quince años de este milenio se calcula en 58.000²⁵ las personas desaparecidas, más de 17.000 muertes violentas por año y, según la ACNUR, Colombia está por encima de los seis millones de refugiados internos.

1.3. Acuerdo de paz

Tras cuatro años de diálogos entre el Estado colombiano, bajo la presidencia de Juan Manuel Santos y el grupo subversivo las FARC en Oslo y La Habana, el 24 de noviembre del 2016 se firmó en Bogotá el Acuerdo para la terminación definitiva del conflicto. Este acuerdo estuvo antecedido por un acuerdo firmado en Cartagena, el 26 de septiembre del 2016. El resultado del plebiscito obligó a que se gestionara una «renegociación» teniendo en cuenta objeciones planteadas por opositores al acuerdo. Esto generó un ambiente de inconformidad y polarización al interior de la sociedad. La concreción de este acuerdo condujo a la etapa del posconflicto, en la que se desmovilizaron y entregaron armas más de doce mil guerrilleros. Entre los opositores están los grupos pertenecientes al uribismo, partido que respalda al Presidente electo en 2018 Iván Duque, y al partido Conservador de Colombia. Sus argumentos estaban centrados en los beneficios jurídicos y políticos que tendrían los exguerrilleros a su

²⁵Fuente SIRDEC - Sistema de Información Red de Desaparecidos y Cadáveres, del Instituto de Medicina Legal y Ciencias Forenses, Colombia.

regreso a la vida civil. Sin embargo, gran parte del país se mantuvo firme en el apoyo al acuerdo que fue ratificado con importantes movilizaciones de las que participaron campesinos, estudiantes, indígenas, empresarios, líderes sociales y religiosos. A nivel internacional predominaron las manifestaciones de apoyo al proceso, entre cuarenta y siete anuncios públicos por parte de estados se incluyen Estados Unidos, China, Reino Unido, Francia y Rusia.

En 2016 el entonces Presidente de Colombia, Juan Manuel Santos, recibió el Premio Nobel de la paz, según la institución que lo otorga: "por sus decididos esfuerzos para llevar más de cincuenta años de guerra civil en el país a su fin".

1.3.1 Entendiendo el No

El 24 de agosto de 2016, tras cuatro años de negociaciones, el Gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) concluyeron las negociaciones para dar por terminado el conflicto armado iniciado hace más de cincuenta años. Las partes firmaron el “Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera”, y, para ese momento, el entonces Presidente Juan Manuel Santos anunció la convocatoria de un plebiscito a realizarse el 2 de octubre de ese mismo año. El objetivo era que la ciudadanía colombiana se pronunciase a favor o en contra del acuerdo alcanzado. Por ley, la pregunta debía redactarse de forma clara, de manera que pudiera contestarse con un sí o un no. Finalmente, la pregunta en la que los colombianos tuvieron la última palabra fue “¿Apoya usted el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera?”.

De acuerdo al Informe ante el Consejo Permanente de la OEA por parte de la Misión de Veeduría Electoral (2016), en el plebiscito del 2 de octubre de 2016 participaron 13.062.917 colombianos y colombianas, que correspondió a tan solo el 37,42% del censo electoral. La

opción Sí obtuvo un total de 6.382.901 votos, representando el 48,78% y la opción No 6.438.552, con un 50,22%, resultado que le otorgó una mayoría a esta última opción.

Desde el anuncio del plebiscito surgió una polarización entre los sectores que votaban por el Sí y aquellos que lo hacían por el No. Aunque había una sensación generalizada en el país de apostar por la paz, también empezó a crecer un movimiento por el No, liderado mediáticamente por el ex Presidente Álvaro Uribe Vélez y el partido político de Centro Democrático. En este sentido, el No resulta una muestra de país complejo, fragmentado y polarizado. Una importante parte se encuentra sintonizada con discursos mediáticos hegemónicos, que se distancia de las decisiones políticas, que tiene miedo de caer en la balanza maniquea que diferencia a los buenos de los malos. Es una población que ha naturalizado y justificado la violencia que durante más de 50 años lo ha definido. Colombia es un país que continúa pagando las consecuencias de las estrategias de polarización política por intereses de pocos. Desde esta perspectiva, se han identificado diversas teorías, como la falta de tiempo, desinformación, engaño generalizado, violencia psicológica, manejo de la religión, entre otras, que buscan indagar sobre la decisión del pueblo colombiano, y sobre todo dar cuenta del entramado político que influencia, manipula o direcciona de acuerdo a los intereses de los menos.

Según la Misión de Veeduría Electoral (2016), aunque había una comprensión general sobre el acuerdo y los contenidos generales del mismo, debido al escaso tiempo entre la convocatoria y la celebración del plebiscito, se constataron limitaciones en la difusión y comprensión del marco regulatorio, en tanto había un alto grado de desinformación sobre la especificidad, y, en particular, sobre los efectos concretos que conllevaría la victoria del Sí o la del No.

Por otro lado, la revista Semana (2016) publicó el reportaje “Consejo de Estado dice que hubo "engaño generalizado" en campaña del No en el Plebiscito”. Este, argumenta un

“engaño generalizado que anuló la libertad del electorado para escoger autónomamente en el plebiscito para la paz”. Este alto tribunal recogió múltiples evidencias según las cuales se presentaron mentiras de forma masiva y sistemática a la opinión pública, “sobre todo en relación con los temas de ideología de género, eliminación de subsidios, afectación del régimen pensional, impunidad, víctimas y cambio a un modelo de Estado como el de Venezuela”. Este clima de desinformación, manipulación y distorsión de la verdad fue catalogado como violencia psicológica en la modalidad de fraude al sufragante.

Basset (2018) explora la teoría según la cual la victoria del NO fue una victoria electoral del uribismo, en tanto “el gerente de la campaña del NO del Centro Democrático, Juan Carlos Vélez, reveló que su estrategia había consistido en alentar la inconformidad de los electores propagando interpretaciones tergiversadas del contenido de los acuerdos” (p. 243). En el mismo sentido, este autor también pone en el escenario la posibilidad de que la victoria del NO se explique por las movilizaciones del voto cristiano. Los grupos cristianos ya venían en una posición crítica contra el Gobierno Nacional, a causa de unas cartillas con contenido de género que proponía aprobar el Ministerio de Educación Nacional.

En definitiva, Basset (2018) concluye que “la victoria del NO se debe al voto de los sectores populares urbanos, periurbanos y de las ciudades intermediarias que no se sintieron interpretados por el discurso de la paz y temieron ser olvidados en el contexto del posconflicto” (p. 241). Y es que justamente las diferentes teorías o estrategias de polarización mediáticas apuntaron a que los colombianos no se sintieran identificados con el proceso de paz y, más aún, tuvieran miedo de los resultados de votar por el Sí. Si bien, es cierto que un porcentaje de la población conocía en detalle los acuerdos, y dio su voto de forma consciente, también es preciso resaltar que el gran porcentaje de votantes lo hizo bajo unos paradigmas mediáticos infundados. En los últimos, primaron intereses políticos por encima de la objetividad del caso,

llegando incluso a discursos que desconocían o menospreciaban el camino hacia la paz en un país con más de cincuenta años de ininterrumpida violencia.

2. Los medios de comunicación y las violencias en Colombia

“En Colombia todos saben o intuyen cómo convivir con una larga guerra, con la violencia, con la corrupción y el delito; lo que nadie sabe es cómo se construye la democracia y se consigue la paz. La cultura de la violencia consiste, pues, en tolerar la muerte porque nunca hemos sido capaces de pelear por la vida”.

María Teresa Uribe. Periódico El Colombiano. Medellín, domingo 28 de septiembre de 1986

El conflicto armado y las violencias han permeado todos los ámbitos de la sociedad y la cultura colombiana. Las narrativas de la violencia y el conflicto se han enraizado en la memoria de los colombianos y, de una u otra forma, han dado forma a sus identidades: se ha fortalecido en las voces y silencios de quienes lo han padecido, aparece borroso, forzosamente ajeno para quienes tratan de ignorarlo. La experiencia directa con el conflicto y las violencias no ha sido la de todos los colombianos; sin embargo, la percepción general es la de vivir en un país donde la violencia hace parte de la cotidianidad. En esta percepción, que a su vez tendrá particularidades según la época, el lugar, la posición social, la edad, etc., la actividad de los medios de comunicación ha sido y continúa siendo clave.

En este capítulo se dará una mirada general sobre la relación entre los medios de comunicación y el conflicto armado colombiano. Se subrayará cómo estos medios de comunicación, en su mayoría, han expresado un relato consensuado sobre el conflicto armado y las violencias. El rol de estos medios en la formación de este consenso, su actividad o pasividad, sus coherencias y contradicciones, serán observadas aquí. Sin embargo, en esta declaración partimos de la premisa según la cual la actividad de los medios de comunicación en Colombia desencadenó un relato-consenso que no facilitó por muchos años la posibilidad de que diversas voces y miradas desde y sobre el conflicto tuvieran lugar dentro de los contenidos mediáticos. El fin, obtener una especie de radiografía de cuáles han sido los

principios éticos y estéticos con que los medios de comunicación se han relacionado con el conflicto armado y las violencias. Con esta radiografía se facilita entender con más detalle el significado del documental del disenso.

Antes de proceder a explicar cómo se desarrollará este capítulo, una aclaración. En Colombia se ha presentado una importante discusión en torno a cómo llamar el conflicto y la violencia; esto debido a que la violencia, cuestión amplia de por sí, es el eje sobre el cual se encaminan las consideraciones de todo tipo sobre el país (Suárez, 2010). Circular nuestra reflexión solo sobre la idea del conflicto armado, entendiendo este como una confrontación histórica suscitada desde una problemática de orden político, sería dejar por fuera las otras violencias que, si bien son explicables desde análisis sociales, no tienen la connotación política de la primera. Nos referimos a las violencias generadas por el narcotráfico y la delincuencia común. Sin embargo, las fronteras entre las violencias de origen político y las de otros orígenes se han traslapado, especialmente en los últimos treinta años.

La bibliografía sobre La Violencia es abundante; la producción crítica más reciente sobre las diversas formas coexistentes de violencia aborda el tema a partir de las implicaciones históricas y sociológicas de la violenta situación del país en relación con la confluencia de acciones de grupos guerrilleros, organizaciones paramilitares, fuerzas militares, así como la presencia del narcotráfico y otras manifestaciones de delincuencia común. No obstante, poco se ha escrito sobre las representaciones contemporáneas de las formas de violencia en Colombia a pesar de la reiterativa presencia del tema en la producción cultural (p. 39).

En cierta forma, esta tesis sobre el documental del disenso está en consonancia con la necesidad que anunciaba Suárez en 2010 acerca de generar una reflexión sobre formas no convencionales representación de la violencia de las últimas décadas. Para nuestra tesis nos

referiremos a conflicto armado o violencias cuando estemos haciendo alusión a una violencia generalizada, o separados cuando la descripción que estemos haciendo lo defina.

Este capítulo se estructura en tres partes. En la primera, a modo de introducción, se discutirá y definirá brevemente la perspectiva crítica de consenso que objetamos como práctica general de los medios de comunicación en Colombia. En la segunda, haremos una mirada a la constitución de los medios de comunicación de instrumentos partidistas a una variante comercial de conglomerados económicos. En la tercera parte, bosquejaremos cómo ha sido la actuación general de los medios con relación al conflicto y las violencias.

2.1. Sobre los consensos y los medios de comunicación

Para el desarrollo de este capítulo, es necesario aclarar nuestra comprensión del consenso, especialmente desde una perspectiva de medios. De acuerdo con Ana María Miralles (2011), existen diversas visiones sobre el consenso. En términos generales, una de sus acepciones está vinculada a un procedimiento para la toma de decisiones, en donde los integrantes de un grupo están involucrados y el consenso se produce gracias al acuerdo; otros exponen que este consenso no tiene la rigurosidad de la unanimidad, pero implica que los participantes lleguen a un acuerdo. Uno de los sentidos de mayor interés para la autora es “el que se relaciona con el sistema de creencias, el régimen democrático y la acción política” (Miralles, 2011, p. 21).

Miralles pone el lente sobre la relación de consenso y régimen democrático desde una preocupación por el mantenimiento del orden y el poder. Como es usual en la crítica a los modos liberales de asumir el problema del poder, Miralles encuentra cuestionable que una de las posibilidades de justificar y mantener el régimen democrático como ejercicio de fortaleza y legalidad sea la eliminación del oponente, del adversario. Si la acepción más general del consenso es definida como acuerdo entre partes interesadas, la concepción de consenso que se critica desde la mirada de Miralles es la de pacto contractual, acuerdo previo. Esta concepción

de consenso previo para justificar los regímenes liberales democráticos de Occidente recibe el nombre de contractualismo, y sus figuras principales son los filósofos ingleses Thomas Hobbes y John Locke.

Si bien el dispositivo contractual, el imaginario acuerdo entre sujetos que deciden entregar el control de la violencia a un poder total al cual todos están dispuestos a obedecer con tal de salir del inicial estado caótico donde cualquiera puede imponer su voluntad de acuerdo a su fuerza, el concepto de estado de naturaleza de Hobbes, es simbólico, la democracia liberal ha dispuesto mecanismos y procesos para que los consensos propios de la vida real se sigan dando en esta lógica del contrato.

De tal manera que el consenso que se traduce en una condición necesaria del régimen democrático, es el consenso procedimental. El acuerdo sobre las llamadas reglas del juego. Muchas son las reglas del juego que intervienen en la dinámica democrática; pero estructuralmente la regla fundamental es la que decide cómo decidir. Aquella que establece un método de solución de conflictos (López, 2009, p.27).

La crítica de izquierda a la defensa procedimental es que estos consensos difícilmente son procesos extendidos donde los interesados participan con algún poder de decisión. La figura de la representación, medida pragmática que en términos ideales debería ser una solución pertinente, resultará incoherente con su subordinación ideal para con los intereses públicos y jugará más a favor de los intereses suscitados en los inevitables juegos del poder. Es por ello que Rancière (1996) sentencia que el consenso es un régimen donde “las partes ya están dadas, su comunidad constituida y la cuenta de su palabra es idéntica a su ejecución lingüística” (p. 130). En pocas palabras, para Rancière lo que trae como funesta carga el consenso es la eliminación de la política, entendida esta como conflicto y disenso. “El sistema llamado consensual es la conjunción de un régimen determinado de la opinión con un régimen

determinado del derecho, postulados uno y otro como regímenes de identidad completa de la comunidad consigo misma” (Rancière, 1996, p.130).

En la investigación de Miralles (2011) quedan expuestas varios núcleos analíticos sobre la cuestión del consenso, todos ellos esfuerzos por teóricamente dar salida al asunto práctico de dotar al consenso de una viabilidad acorde a los principios constitucionales de las naciones democráticas modernas. Divergencia entre una noción de consenso político a consenso social; la posibilidad constitutiva del disenso como complemento a una “unanidad pluralista” (Miralles, 2011); la des idealización del consenso, dando prioridad a la construcción de espacios de discusión; la imposición de la hegemonía como idea de “unidad en la diferencia” (Miralles, 2011), o la aceptación de la política como un campo de antagonismos, pero que democráticamente es posible convertir en un agonismo que no enmascare las diferencias sino que las exponga, pero respetando reglas de juego, son núcleos de discusión que revelan la complejidad y riqueza de la discusión. Sin embargo, el punto aquí es preguntarse por el lugar de los medios de comunicación dentro de la crítica al consenso que aquí se propone.

El periodismo y, valga decir, los periodistas parecen vivir entre guerra y paz, pero no han incorporado la dimensión del conflicto propio de la democracia. Así, cuando se dan estos inusuales momentos de autocrítica, los periodistas pretenden acabar con el conflicto (“un mundo atormentado por los conflictos”) y lograr el entendimiento de los grupos, es decir, la armonía: ¿un nuevo consenso? (p.65).

En una perspectiva de la política como conflicto cabría esperar que los medios de comunicación asumieran sus funciones de acuerdo a las implicaciones de concebir la sociedad de tal forma. En ese sentido, una visión crítica de los poderes, el reconocimiento de la existencia de múltiples voces, su desconfianza al discurso y a las fuentes oficiales, la necesidad de profundizar y analizar los hechos, por ejemplo, deberían ser características de su actuación. Pero ¿hasta dónde los medios de comunicación tendrían la obligación de asumir un rol al de

los centros de pensamiento o a los grupos de investigación académica? De asumir tales responsabilidades, ¿no sería necesario un consenso a nivel de medios de comunicación sobre cómo abordar el disenso, cuya presencia dinamiza y activa la política? Sin embargo, cuando se mira con detenimiento las responsabilidades que tendrían los medios de comunicación en una democracia, asumiendo esta como un estado siempre en transformación y dinamizada por conflictos, no son más o menos los que se esperan de los medios, incluso desde una perspectiva liberal consensual.

En una sociedad democrática nadie debe ser amo de la verdad ni de la voz; deben existir el mayor número de voces posibles. No porque éstas necesariamente aporten brillantes ideas, tampoco porque entre más voces se escuchan más fácil se llegue a la verdad, sino para evitar la fusión entre verdad y poder. La multiplicidad de voces propicia que la información salga del rincón oscuro y sea reconocida por todos. La diversidad de intereses, teniendo cada uno su propia voz, impide que una logre escucharse siempre por encima del resto, aunque ésta fuese la voz de la razón. La democracia es una polifonía de ideas, de intereses y visiones del mundo (López, 2009, p.85).

Silvio Waisbord (2013) señala la existencia de dos paradigmas que definen la misión del periodismo en las democracias occidentales: el “periodismo de ideas” y “el periodismo profesional”. El primero, de hecho, previo al “profesional”, está ligado a intereses ideológicos, de partidos y de causas. El segundo, de consolidación a principios del siglo XX, se concibe a sí mismo como un área profesional autónoma que en sus primeros ejercicios define su misión “como un servicio público, necesario por los peligros informacionales de democracias dominadas por las mentiras y manipulaciones” (Waisbord, 2013, p.133). Expone Waisbord (2013) cómo este deseo de definir unos modos de actuación y una independencia frente a la política estaba en consonancia con los procesos de profesionalización que se daban en otras profesiones clásicas. “Su propósito fue distanciarse de ocupaciones “propagandísticas”

dedicadas a eludir la verdad en función de objetivos políticos y económicos” (p.133). Y si bien, tal iniciativa pudo consolidarse por periodistas y empresas de medios en Europa (BBC) y Norteamérica, ¿cómo se dio tal proceso en Latinoamérica?

El predominio de la prensa comercial caracterizó el panorama periodístico en la región, en particular hacia mediados del siglo XX. Esta prensa y su periodismo suscribieron el paradigma “profesional” y proclamaron independencia partidaria y adhesión a las ideas de objetividad y neutralidad. Su compromiso fue dudoso al mantener los medios comerciales alianzas circunstanciales con el poder político, según conveniencias económicas e identificación ideológica. No dudaron en apoyar ciertas decisiones o golpes de Estado, según cálculos extraperiodísticos. No intentaron mantener divisiones férreas entre opinión y reportar. No hubo una celosa división entre opinión e información que mantuviera a distancia posiciones editoriales, objetivos comerciales y periodismo (Waisbord, 2013, p. 135).

Habría entonces dos posiciones y un marco de realidad que, como veremos en el próximo acápite, encaja muy bien con las formas del periodismo y los medios de comunicación en Colombia. El marco de realidad es la de un periodismo que no ha logrado ejercer una independencia editorial de los intereses comerciales y políticos que, allí lo complicado, permiten su existencia. Serían dos las posiciones principales acerca del rol que deberían tener los periodistas y los medios en las democracias actuales, especialmente en Latinoamérica. Por un lado, siguiendo a Miralles (2011), se esperaría que desde los medios de comunicación se entendiera la inherencia del conflicto en las sociedades democráticas. Una actitud así los llevaría a ocuparse debidamente de las tensiones (los disensos) y no buscar permanentemente una lectura homogénea de país a partir de un consenso dirigido desde la sinergia Estado-empresa. Por el otro lado, siguiendo a Waisbord (2013), ante la dificultad de mantenerse al margen de las presiones de los poderes económicos y políticos debe esforzarse por conservar

su “centro distintivo: publicar información que contribuya a pluralizar y canalizar voces y temas que salgan de la lógica comercial y la lógica partidaria” (p. 162). Como podemos percatarnos, a pesar de la aparente divergencia de los puntos de arranque, una más plegada a una lógica del conflicto inherente a la democracia, la otra más respetuosa de los principios liberales, ambas posiciones no son lejanas. Sin embargo, ha sido otro el “consenso” que se ha dado con relación a la actividad de los medios de comunicación. En Colombia, el caso adquiere dimensiones especiales debido al contexto que ya se ha descrito ampliamente.

Los medios, antes que un foro plural y abierto de deliberación y de confrontación de distintas opiniones y versiones acerca de nuestros conflictos y de nuestra historia, han tendido a reducir y a cerrar el espectro discursivo y la diversidad de voces y a operar como instancias de dominación y control político y social de la opinión (López, 2014, p.55).

En este sentido, nuestra posición es que los medios de comunicación deberían coincidir desde una línea de ética profesional en la salvaguarda de los principios democráticos, estos por encima de las presiones políticas y las constricciones del mercado. Aunque nuestra tesis es una crítica al consenso, sí defendemos la necesidad de una coherencia de principios en la actuación del periodismo y los medios de comunicación, más aún en un contexto marcado por el conflicto armado, las violencias, y la corrupción, que, en últimas, es otra forma de violencia.

2.2. Detrás de los medios

Una mirada compleja de la realidad nacional y un espíritu de servicio que les permita brindar información independiente de los intereses comerciales y políticos será el paradigma con que reflexionaremos la labor de los medios de comunicación, especialmente en el marco de conflicto y las violencias colombianas. Daremos una mirada sobre la situación de los medios de comunicación en los últimos treinta años, especialmente con relación a su dependencia de los grupos empresariales de quienes son propiedad, y cómo tal realidad económica ha incidido

en los contenidos y la información que privilegian frente al conflicto y las violencias. Nos ocuparemos de cuál ha sido el lugar del Estado en esta “elaboración consensuada” de país que es comunicada desde los medios. Particularizar con más detalle este consenso, que no necesariamente mantendrá una línea homogénea de interpretación de la realidad y donde las contradicciones y paradojas tendrán lugar, será uno de los ejercicios de acápite. Advertimos, claro está, que no se pretende de ninguna forma agotar una investigación sobre el tema; aquí solo planteamos unos elementos con un fin específico: proveer elementos que permitan darnos una idea aproximada de cómo la relación entre Estado, empresa y medios de comunicación configuró un consenso.

Colombia ha sido un país un tanto rezagado frente a las dinámicas y transformaciones de todo nivel que se dan en otras democracias occidentales y, usualmente, cuando se dan avances, estos son tortuosos y dramáticos. Por ejemplo, no en vano aseguraba Jesús Martín-Barbero que fue el narcotráfico el que catapultó violentamente el país a la era global (Citado por Suárez, 2010). La evolución de los medios no fue la excepción, cuando en el siglo XIX Norteamérica y Europa ya establecían sus empresas de medios, en Colombia “los periódicos eran, de modo invariable, cuatro hojitas que aparecían para defender unas ideas y desaparecían al socaire de las guerras civiles o de ocasionales dictaduras” (Santos, 2003, p. 23). A pesar de tan accidentada y precaria presencia de la prensa, su poder de influencia social en Colombia ha sido inmensa.

Antes de ahondar en la cuestión de la relación empresa-medios de comunicación, es necesario destacar que el “periodismo de ideas” o partidista mantuvo su importancia hasta bien entrado el siglo XX. Las disputas entre conservadores y liberales, cuya una de sus expresiones dramáticas es el periodo de La Violencia, tenían en los periódicos armas de combate.

Es corriente encontrar en los diarios liberales palabras descalificadoras aplicadas a sus rivales: anquilosados, reaccionarios, fanáticos, violentos, autoritarios, la oscuridad, el

freno del progreso, enemigos de la libertad, el monstruo, conspiradores, terrorista, etc. Del lado de la prensa conservadora, los denuestos contra el liberalismo no eran de menor calibre: chusma liberal, grupo de maleantes, matones pueblerinos, multitudes vociferantes, cuadrillas de forajidos, pueblo embriagado, asesinos, abriños, mayorías fraudulentas (Acevedo et al, 2003, p.308).

La violencia discursiva en la prensa y en otros incipientes medios como la radio tendrá un aparente aplacamiento en la medida que la lucha bipartidista cesa con la entrada de la dictadura militar a mando de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), periodo que sorpresivamente se caracterizó por una apertura a nivel económico y social (voto femenino), y los dieciséis años posteriores de Frente Nacional. Un “consenso” entre liberales y conservadores por repartirse periódicamente el gobierno. Sin embargo, tal aplacamiento será no solamente por el cese temporal de las disputas gobiernistas entre liberales y conservadores, sino porque una figura central de poder, la dictadura, se encargará de ejercer las presiones y censuras propias de sus formas de ejercicio del poder. A pesar de esto, en este contexto se da el nacimiento de uno de los medios de comunicación que hizo el primer esfuerzo por constituirse en un medio profesional con una vocación de servicio, la revista *Semana*²⁶, de vigencia en la actualidad (Vallejo, 2003).

La transición de la propiedad de los medios de comunicación, en particular los periódicos, de los partidos políticos a empresas estuvo en consonancia con los cambios sociales y económicos que se dieron en el país. El Frente Nacional fue el contexto para que los periódicos principales fueran constituyéndose en empresas periodísticas que en un futuro serían absorbidas por conglomerados económicos nacionales, y, posteriormente, internacionales. El Frente Nacional propició una nueva relación con el poder político, donde

²⁶ “Pero si bien *Semana* propuso otra lógica informativa, renovó el diseño y el lenguaje periodísticos y funcionó con una moderna estructura empresarial, no logró liberarse del grillete de los poderes políticos y económicos que durante toda la historia del periodismo colombiano han dado al traste con las empresas independientes. Además, este caso demuestra la vulnerabilidad del principio de la neutralidad periodística en la naciente economía de la información donde se desarrolló este proyecto editorial” (Vallejo, 2003, p.364).

estos “asumieron el rol de mediadores oficialistas” (Estévez, 2013, p. 309). Este periodo creó un consenso desde el poder unificado sobre el rumbo que debería tomar el país, e identificó cuáles era los obstáculos. Acerca de los roles de El Siglo y El Tiempo, los dos más importantes diarios del momento, en su alianza con el poder político, esta se hizo tangible cuando empresarios, políticos, periodistas y familias prestantes aportaron su dinero a la consolidación de los proyectos periodísticos” (Estévez, 2013, p. 309). En este punto, es posible entrever una renovada relación entre intereses económicos y políticos por encima de las viejas rencillas partidistas que había marcado la convulsionada historia nacional.

El fenómeno de la absorción de las empresas periodísticas y medios de comunicación por grandes conglomerados comerciales, donde estos medios son una variante más de un grupo de negocios mantenidos con el ánimo de que rindan dividendos es, en cierta forma, un fenómeno global. Este escenario no solamente reestructura los medios en su funcionamiento, sino que tendrá un impacto en su autonomía y profesionalización.

El estado de crisis del periodismo contemporáneo muestra justamente las dificultades de mantener acuerdo sobre normas comunes. Los cambios profundos en las industrias de medios han desnudado la fragilidad histórica de la noción de “autonomía periodística” que subyace a la idea de profesión. La consolidación corporativa y las crecientes presiones por producir “audiencias” y publicidad socavan las posibilidades de que las redacciones permanezcan leales a criterios puramente periodísticos. Además, los esfuerzos y logros diarios del poder político y mercantil en su afán de influir en la cobertura noticiosa mediante “subsidiros informativos” (desde la producción de “publinotas” hasta facilitar el acceso a fuentes e información) sugieren la debilidad de la autonomía profesional (Waisbord, 2013, p.140).

Es en los años noventa cuando los grandes medios de comunicación, prensa, radio y televisión, empiezan a ser parte de los principales grupos económicos colombianos. Lo

anterior, consecuencia del fortalecimiento del proyecto neoliberal en Colombia, encarnado en la política de apertura en el gobierno de César Gaviria (1990-1994). Las propuestas de la administración Gaviria cayeron como anillo al dedo a los conglomerados económicos, empresas transnacionales o el sector financiero, para quienes las nuevas políticas privatizadoras y la eliminación del control de cambios “les habría nuevas posibilidades de negocios con la perspectiva de grandes utilidades [al] entrar [en] campos hasta ahora vedados al sector privado y exclusivo de las empresas públicas” (Misas, 2002, p.217). El sector de las telecomunicaciones fue uno de estos sectores. Otro de los cambios más notables se dio con la privatización de la televisión, con la irrupción de los canales RCN Televisión y Caracol Televisión. La televisión colombiana pasó de ser un sistema mixto de programadoras privadas que alquilaban espacios dentro del espectro electromagnético, administrado y dirigido por Inravisión (Instituto Nacional de Radio y Televisión) a un sistema privado de dos canales acompañado de los sobrevivientes del anterior sistema, más los nuevos canales regionales de administración departamental. De acuerdo con López (2014):

La sociedad colombiana, sus grupos de pensamiento democrático, incluso los propios movimientos sociales, parecen no tener mayor consciencia de lo que nos comenzó a pasar desde 1998 en cuanto a las transformaciones de la propiedad de los medios y la producción de información, opinión y ficción televisivas. Lo que hemos vivido es una verdadera revolución privatista que rompió con logros y aspectos sustanciales del sistema mixto de televisión (p.53).

Los medios de comunicación colombianos se convirtieron durante las últimas décadas en la representación de los poderes estatales, en las voces del sector productivo y empresarial y, en cierto modo, en la conciencia de una sociedad polarizada, a pesar de su complejidad y, diversidad. Con la llegada de las nuevas tecnologías, el crecimiento de las audiencias, entre otras situaciones, los medios se han ido ganando el poder de dictaminar verdades e intervenir

en el destino de la sociedad misma, de sus instituciones y de los representantes del gobierno de turno.

De acuerdo con una investigación sobre los dueños de los medios de comunicación en Colombia, elaborada en 2015 por la plataforma Poderopedia, estos se concentran en grupos empresariales como la Organización Carlos Ardila Lülle, que es dueña del Canal RCN, la Cadena Radial RCN, NTN24 y *Win Sports*. La Organización Empresarial Luis Carlos Sarmiento Angulo – OLCSA- es propietario del grupo mediático Casa Editorial El Tiempo. A través de Valorem SA, el Grupo Empresarial Santo Domingo es propietario del Canal Caracol, El Espectador (el segundo diario nacional en influencia), Blu Radio y la Revista Cromos. También encontramos a Publicaciones Semana que nació en 1982 como empresa de medios de comunicación, y como grupo mediático agrupa las revistas de mayor circulación e influencia en el país. Recientemente, el 50% de Semana fue comprado por el Grupo Gilinsky, propietario de bancos, entre otras empresas. Y, por último, el Grupo PRISA, considerado como el grupo de radiodifusión en lengua española más grande del mundo y presente en 22 países, en Colombia, es propietario de la Cadena Radial Caracol. Caracol cual cuenta con ocho sistemas de radio, tres de los cuales pertenecen a marcas multi-país del Grupo Prisa (40 principales, Bésame, W Radio).

La concentración en pocas manos y la tergiversación del objetivo básico de proveer una información imparcial, confirmada y confrontada deriva en que los medios se atribuyan tareas de fiscalización y censura. Los medios dictaminan verdades, incluso pasan a ser determinadores de, por ejemplo, quiénes son los candidatos que mejor pueden representar los “intereses ciudadanos” en una contienda electoral. Así lo explica Germán Ayala Osorio, quien expone que

al hacer el tránsito de la sociedad civil y presentarse hoy como mediadores en los procesos políticos, los medios masivos entran a cumplir varias funciones que

tradicionalmente han cumplido los Partidos Políticos. Entre ellas, la imposición de líderes carismáticos y valores democráticos, así como la construcción de escenarios políticos en aras de despejar las incertidumbres electorales del electorado, guiándolos en la toma de decisiones ante la proximidad de un evento electoral. (2007)

Varias son las consecuencias del giro corporativo que tuvieron los medios de comunicación en Colombia a partir de los años noventa. A parte del efecto inmediato de una programación y unos contenidos en gran parte alineados a intereses de lucro empresarial y a las relaciones con el poder político de los dueños de medios, se destaca la misma autocensura de académicos y periodistas, empobreciendo la discusión mediática sobre los temas de país. Aunado a lo anterior, el conflicto armado, pero especialmente las violencias generadas por el narcotráfico generaran una censura violenta, tanto que desde ese entonces Colombia no baja de los primeros lugares del listado de países donde es más peligroso ejercer el periodismo. Así pues, este estado de situación de los medios fue particularmente preocupante, especialmente en un país que después de la Constitución de 1991 quiso compensar con espacios democráticos y plurales más de ciento cincuenta años de desconocimiento de la diversidad y complejidad que su territorio albergaba.

Situación bastante grave si tenemos en cuenta que es a través de este medio [la televisión] que las grandes mayorías construyen sus representaciones acerca de la realidad nacional, sus problemas, dilemas y alternativas, en un país en donde la prensa y las revistas semanales de opinión son leídas más que todo por minorías letradas (intelectuales, periodistas, empresarios, funcionarios públicos participantes en la toma de decisiones institucionales, estudiantes universitarios), y donde por lo tanto, las funciones de información de opinión de las grandes mayorías, las desarrollan hoy de manera principal la televisión y el medio radial (López, 2014, p. 55-56).

2.3. El papel de los medios en el conflicto

El recrudecimiento del conflicto armado colombiano con la mayor visibilidad que adquieren los grupos paramilitares y los golpes militares dados por las guerrillas, junto a las violencias generadas por el narcotráfico se dan casi en paralelo con los cambios en las estructuras gerenciales y políticas internas en los medios de comunicación. En este contexto, los medios de comunicación en Colombia encuentran en la guerra y las violencias un amplio campo de indagación, sin embargo, la aproximación a ello no va en el sentido de profundizar e informar, y, por el contrario, tienden a difundir desde la emotividad, el sesgo político del canal, indicaciones desde el poder, o la frialdad de los datos. Todos estos rasgos según el momento político, las necesidades editoriales o de rating.

Así, las formas de transmitir a los colombianos las noticias sobre el conflicto y la violencia pueden variar de la profusión a la mera mención. Lo anterior dependerá de factores como quiénes son los victimarios y las víctimas, si los hechos se producen en las grandes capitales o en la provincia, y, claro está, cómo veremos, cuál es el perfil de los medios periodísticos, los directores de ellos y los mismos periodistas. En el libro *Los medios en las violencias, las violencias en los medios*, los autores Jorge Iván Bonilla Vélez y Camilo Andrés Tamayo Gómez (2007) hacen una revisión y análisis crítico de los estudios sobre medios de comunicación y violencia en América Latina entre los años 1998 y 2005, desde tres líneas de interés: i. La cobertura periodística en contextos de conflicto armado y violencia política; ii. Los contenidos, naturaleza y formas de representación de la violencia en la programación recreativa e informativa de los medios; y iii. La influencia de la violencia mediática en las audiencias, así como la percepción que de ella tienen los públicos.

Bonilla Vélez y Tamayo Gómez (2007) recalcan que las visibilidades mediáticas son proporcionales al envilecimiento del conflicto armado; al igual que las agendas informativas escalan los valores-noticia hasta límites donde la información se mezcla con el drama, la incertidumbre y el entretenimiento y la realidad con el simulacro. Así mismo, plantean que a

través de relatos noticiosos se presenta la confrontación bélica de manera simplificadora, ausente de perspectiva histórica y de contextos políticos, banalizando el horror, y reforzando la intolerancia reduciendo la sociedad al papel de víctima pasiva.

Los medios de comunicación se están convirtiendo, entonces, en el lugar de representación hegemónica de los puntos de vista más “oficiales”. Frente a lo que Jesús propone que en Colombia se hace necesario desmontar la explicación provista por los relatos canónicos con los que han recubierto heridas que continúan sin ser curadas. El semiólogo considera que los medios de comunicación en Colombia, aunque ayudan a la sociedad a anclar el acontecer en la historia y su papel es sin duda fundamental en los procesos de guerra y paz, se han convertido, por un lado, “en dispositivos de borramiento de la memoria, y, por lo tanto, de desinformación”; y por otro, en “máquinas de producción de espectros”.

La simultaneidad y fugacidad de estas narraciones sobre el conflicto y la violencia hacen que la percepción general sea la de vivir en un presente frágil, donde los medios comprimen, condicionan y moldean la información condicionados por la premura de tiempo, lo que hace que todo, en apariencia, tenga el mismo peso e importancia. Como consecuencia, están “debilitando el pasado y diluyen la necesidad del futuro”. Martín-Barbero (1998) dice que “sin memoria, no hay futuro, y el que no recuerda está condenado a la repetición” (p. 5).

Tales reflexiones se suman a la crítica que se hace a los medios sobre el “adormecimiento” que se ha generado a lo largo de los años frente a la violencia, la inseguridad, el conflicto armado y demás situaciones sociales extremas que afectan a los colombianos. El discurso repetitivo convierte en algo cotidiano los asesinatos de líderes sociales, sindicalistas, políticos, policías, abogados, campesinos jóvenes urbanos. Así, en el mismo espacio informativo, se puede pasar de masacres a fútbol y del fútbol a las novedades de las telenovelas que son producidas por el mismo canal. Por lo general, los espacios

noticiosos terminan unificados en la réplica de las mismas imágenes, las mismas entrevistas, los mismos discursos y relatos de los mismos protagonistas. Los oprobios de una arraigada violencia conviven con las ilusiones de una sociedad ansiosa de hacer parte de un mundo global y moderno.

Hay un sentimiento generalizado de que los medios de comunicación colombianos no están informando bien porque privilegia a los actores sociales violentos antes que a los pacíficos. La vida del país que se difunde es muy estrecha: sólo merece atención el deporte, la guerra, los políticos y la moda (la cultura, si no tiene un show que mostrar, no pasa por los medios. (Rincón, 2003, p. 577)

2.3.1 Responsabilidad de los medios

En esta búsqueda de responsabilidades y cuestionamiento sobre el papel de los medios se han adelantado distintas iniciativas, como la de la organización Medios para la Paz (MPP). MPP se proponía encontrar formas más equilibradas y objetivas de informar las violencias y el conflicto armado. Al analizar el ejercicio del periodismo en la historia de las violencias colombianas, esta organización detectó un asunto que se haría más potente durante los ocho años de gobierno de Álvaro Uribe. Los medios sirvieron de amplificador de un lenguaje particularmente sesgado por demanda de las fuerzas militares y los protocolos de seguridad. En este sentido, la información a difundir no admitía ni contexto ni una ampliación proporcionada por otras fuentes. Gloria Moreno de Castro, directora de MPP durante los diez años que funcionó, se refirió a lo que los periodistas debían enfrentar al redactar sus noticias, señala que

Un buen ejemplo de lo terrible que estaba ocurriendo es que los medios les habían asignado a los periodistas determinado actor armado: usted cubre paras, usted cubre FARC, usted cubre Ejército, y la guerra terminó instalándose en las salas de redacción,

“oye para”, “oye facho”, “oye guerrillo”, ya el periodista tenía una etiqueta y eso provocaba enfrentamientos” (Maya, 2016).

Igualmente, de la banalización se pasó, especialmente en el periodo uribista, a un énfasis en la marca de la violencia en los cuerpos de la víctima (soldados, particularmente), a veces para potenciar el terror y la capacidad siniestra del enemigo, otras veces, cuando el “dado de baja” era el victimario, para demostrar la infinita superioridad del Estado y su contundente capacidad de retaliación para quienes no se sometían a su poder legítimo y constituido. Hay que recordar que una de las insistencias discursivas del uribismo fue negar la existencia de un conflicto, y, por tanto, quienes tomarán las armas contra el Estado solo tenía motivaciones narco-terroristas. Para el psicólogo Édgar Barrero (2011) la estética de lo atroz recoge esa desconfiguración de la realidad que naturaliza la violencia en los diferentes ámbitos, públicos y privados de la vida colombiana; nutriéndose de la polarización social; impidiendo la movilización colectiva contra la injusticia y la impunidad; además de estigmatizar, deshumanizar o proscribir a aquel que piensa diferente como un enemigo de la sociedad. En este sentido, los medios de comunicación

invaden y manipulan las emociones de los lectores o espectadores con narraciones e imágenes violentas y de sufrimiento, se encargan de conducir las reacciones emocionales del público con un enfoque cínico e impune. Están diseñados para justificar la injustificable violencia innecesaria del Estado y elevar las reacciones de la gente ante la menor actitud de personas con influencia pública que sea contraria a los intereses establecidos” (Barrero, 2011, p. 8).

Esta estigmatización y proscripción como enemigo por el hecho de pensar diferente a la posición que, desde el Estado, y auspiciada por algunos medios, se quería imponer como única y verdadera fue padecida por el periodista Jorge Enrique Botero. Botero fue uno de los reporteros que se especializó por años en la cobertura de las FARC, y, en 2009, el entonces

Presidente Álvaro Uribe Vélez lo señaló como “publicista” y “cómplice del terrorismo”. No fue el único caso. En Riohacha, en inicios de febrero de 2009, al grupo de intelectuales que se oponía a la represión militar como forma de acabar el conflicto, y que se agrupaban como “Colombianos y Colombianas por la paz”, el entonces Presidente Uribe los acusó de ser el “bloque intelectual de las FARC” (López, 2014). Vale anotar que una marca insistente en la vida política de Álvaro Uribe es distinguir entre los “terroristas de verdad” y los “camuflados”. Estos últimos resultan más peligrosos porque se esconden detrás de discursos y están insertos en instituciones del Estado, universidades, escuelas, comunidades indígenas, sindicatos, ONGs, y medios de comunicación independientes, etc.

2.3.2 Ser periodista en Colombia

Los periodistas corren un alto riesgo cuando ejercen su profesión en este tipo de contextos de conflicto, pues suelen ser presionados por el Estado, los agentes armados ilegales y los mismos propietarios de los medios. Esta coerción busca que los periodistas independientes no interfieran en asuntos que se pretenden mantener ocultos, lejos del escrutinio público (Bonilla y Tamayo, 2007).

En Latinoamérica, Colombia figura como el país con más asesinatos de periodistas por razones del oficio de las últimas tres décadas. Pese a la garantía constitucional, el ejercicio del periodismo sigue siendo vulnerable, además la Fundación para la Libertad de Prensa registró un aumento en el número de amenazas contra periodistas respecto a años anteriores “mientras que en el año 2015 documentó 59 casos de amenazas, en 2016 la cifra ascendió a 90 y en 2017 llegó a 129 amenazas”, expresó Pedro Vaca Villareal, director de la FLIP, en una entrevista realizada por Ospina-Valencia (2018). Tal vez la página más dolorosa y cruel del conflicto armado en Colombia fue protagonizada por los comandos paramilitares quienes, muchas veces con la complacencia y apoyo de las fuerzas militares, perpetraron masacres en varias regiones del país, como lo vimos en el anterior capítulo. Con la excusa de tomar medidas contra

poblaciones que, según ellos, auxiliaban a las guerrillas, los paramilitares asesinaron y desaparecieron miles de personas desde finales de los años ochenta hasta el presente. Sin embargo, dada la magnitud de la tragedia humana, los medios de comunicación, en general, fueron pocos en la información que entregaban a la opinión pública, por lo regular su única fuente eran los organismos del Estado.



FIGURA 9. Fotografía del Monumento a las víctimas de la Comunidad de Paz de San José de Apartadó. (Abad Colorado, J. 2005. CNMH) Piedras del río pintadas de colores en las que están escritos los nombres de las cerca de 170 personas que han sido asesinadas por los paramilitares, las FARC y la Fuerza Pública.

En el caso de la masacre de Bojayá esto condujo a que las únicas fuentes en el proceso de cubrimiento inmediato fueran las Fuerzas Militares. Por otro lado, el contexto político generó repercusiones en los procesos editoriales y otros sectores del periodismo. Como concuerdan José Navia, Enrique Rivas y Armando Neira el contexto político fue un factor que hizo turbia la visión del fenómeno del paramilitarismo desde el campo periodístico. Para Neira se sobredimensionaron los sucesos del sur del país [ataques guerrilleros, secuestros] ocultando las acciones paramilitares en el norte de Colombia, para Rivas las fuentes oficiales fueron una constante que legitimaban o reducían el discurso frente al paramilitarismo, y para Navia sólo hasta las conversaciones de Ralito los periodistas afrontaron el fenómeno paramilitar (Álvarez y Rodríguez, 2012 p.94).

Mientras gran parte de la población colombiana era sometida a una continua información sobre las emboscadas, secuestros, tomas de municipios y “pescas milagrosas” cometidas por las FARC y el ELN, el terror paramilitar tardará algunos años en alcanzar alguna notoriedad mediática. Solamente el trabajo aislado de algunos periodistas apoyados por comisiones de derechos humanos con asiento en el país y en el exterior mantendría a los interesados al tanto de lo que estaba pasando en los territorios bajo la jurisdicción paramilitar. Si bien muchas masacres no se cometieron durante el periodo uribista (2002-2010), el efecto de las mismas, así como la voz de las víctimas no tendría cabida en el discurso oficial ni en la prensa comercial. Dentro de la política populista de reconstruir el orden a partir de la seguridad, el orden, la presencia estatal, y una renovada identidad cultural, exponer las víctimas de un proyecto político y económico, como el paramilitarismo, no resultaba afín a su propósito. La posterior y polémica negociación con los más importantes frentes paramilitares en San José de Ralito y su discutida desmovilización permitió al Estado y medios de comunicación concentrarse en las FARC, especialmente, como el escollo principal para la pacificación del país.

2.4. Periodismo y proceso de paz

Paradójicamente, la elección del Juan Manuel Santos para el periodo (2010-2014), con el apoyo del ex Presidente Uribe, de quien había sido su ministro de Defensa, significó un cambio en la política de desconocimiento del conflicto del pasado gobierno. Nombró como ministros detractores de la anterior administración, reconoció el conflicto y la existencia de víctimas, así como la imperiosa necesidad de resarcirlas, y, lo más sorprendente, abrió las puertas a un ambicioso proceso de paz con las FARC. Desde los inicios de la negociación hasta el plebiscito por la paz en 2016, por lo general la actitud de los medios de comunicación más importantes, con algunas excepciones, fue de apoyo al proceso y transmitió una actitud optimista con relación al “fin de guerra”. Tal vez el exceso de optimismo, el desconocimiento

hasta ese entonces del poder de las redes sociales, y la capacidad de convocatoria de las iglesias evangélicas llevó a que el plebiscito a favor de los acuerdos fuera derrotado por un estrecho margen. El punto a resaltar es el de cómo los medios de comunicación pudieron pasar de un lenguaje de la seguridad, el orden y la defensa legítima del Estado a uno de paz, convivencia, memoria y reconciliación. En realidad, mientras las políticas no afecten los intereses económicos de los conglomerados propietarios de los medios de comunicación, estos, por lo general, irán en la línea de las necesidades comunicativas del Estado.

Es claro que a los medios de comunicación no se les puede endilgar toda la responsabilidad sobre la compleja actitud de los colombianos frente al conflicto. Como sostiene el crítico Omar Rincón (2003) “si la realidad produce confusión la información será confusa” y, más aún, si los mismos responsables de las acciones dentro del conflicto desinforman, sean estos agentes del Estado o los comandos guerrilleros o paramilitares, los medios también tenderán a desinformar. Peor, recriminar a los periodistas y sus empresas de medios un absoluto compromiso con la verdad, hasta las últimas consecuencias, en un país donde el asesinato, la amenaza y la desaparición alcanzan cifras escandalosas, sería una hipócrita y desconsiderada solicitud. Con todo lo anterior, “la responsabilidad de los medios es grande porque los ciudadanos no [tienen] muchas otras formas de producir sentido colectivo sobre [su] devenir social, ya que el país que reflejan los medios es la representación más común que los colombianos [reciben de ellos] mismos” (Rincón, 2003, p.579).

La forma en que los medios se han encargado de informar sobre el conflicto armado y las violencias en Colombia ha tenido algunas variaciones de acuerdo a las características de las mismas, las políticas estatales para enfrentarlas, la política internacional y, por qué no, el recambio tecnológico y los cambios en la propiedad de los medios. Del caos de las épocas de Pablo Escobar y el terrorismo de los carteles narcotráfico, los líos políticos del proceso 8.000, la sensación de incapacidad y derrota estatal en el gobierno de Pastrana, la política de mano

fuerte y seguridad democrática en el gobierno de Álvaro Uribe al sorpresivo giro dado en el gobierno de Juan Manuel Santos y su apuesta por la incorporación en el lenguaje desechados en el anterior gobierno, “conflicto” y “paz”, las actuaciones de los medios de comunicación no fueron necesariamente idénticas.

Esta caracterización y contextualización de la relación Estado-empresa-medios en el marco del conflicto armado y las violencias colombianas nos permite visualizar mejor el contraste ético y estético que significa la existencia de una producción audiovisual del disenso. Esta mirada desde el disenso nos permitirá reconocer que no existe una sola violencia, que podemos trabajar sobre la comprensión de una pluralidad de violencias que entretejen la compleja realidad colombiana. A su vez, nos permitirá construir una memoria diversa y narrar desde las otras voces que han sido calladas durante décadas.

Parte tres: Documental en Colombia



1. Del documental del consenso al disenso

1.1 La consolidación de un documental del consenso (1967-1978)

Afirmar que existe un consenso en la forma de realización del documental en Colombia, especialmente en los tratamientos de la violencia, requiere unas aclaraciones preliminares. Usar la idea de consenso, en el caso del documental, y por obvias razones replicable a otras formas estéticas, políticas e incluso éticas, las aplicamos aquí en el sentido de una lógica de realización que incluye desde la concepción, el sentido de realidad que se expone, el tratamiento de la misma, hasta las expectativas de su recepción. Como buscaremos argumentar, esta idea de consenso tiene visos de paradigma y naturaliza tanto el pensamiento como la realización y recepción del cine documental. Una noción de documental del consenso funciona globalmente, sin embargo, es posible describir cómo desde esta idea de consenso se entienden unas lógicas de producción, preocupaciones temáticas y posiciones éticas en la realización del documental colombiano.

Evidentemente, no usamos una noción de consenso como acuerdo activo entre un grupo de personas que pueden compartir ideas disímiles, es decir, la clásica concepción liberal de la política en donde el fin es lograr un acuerdo después del desacuerdo²⁷. La concepción de consenso que proponemos supone algo así como la preexistencia de unas reglas de juego, que si bien, en un momento, pudieron ser fruto de una negociación en medio del conflicto, de una imposición arbitraria o dinámicas culturales, políticas, económicas o sociales imprecisas, lograron tal nivel de legitimación en un contexto dado, que se naturalizaron y terminaron constituyéndose en el factor de “realidad”. El consenso, siguiendo a Rancière (1996), es el acto de sumisión ante lo hegemónico, en términos de un acuerdo entre las diferentes frentes, sus

²⁷ “Tal es, en efecto, el sentido de lo que se llama democracia consensual. El idilio imperante ve en ella el acuerdo razonable de los individuos y los grupos sociales, que comprendieron que el conocimiento de lo posible y la discusión entre interlocutores son, para cada parte, una manera, preferible al conflicto, de obtener la parte óptima que la objetividad de los datos de la situación le permite esperar” (Rancière, 1996, p.129).

formas de representación de lo sensible y su interpretación. Supone una configuración de lo sensible en la que todo está definido de antemano.

En el sentido de Rancière (1996), entendemos consenso como un “régimen determinado de lo sensible”, al punto de que “las partes ya están dadas, su comunidad constituida y la cuenta de su palabra es idéntica a su ejecución lingüística” (p. 66). El consenso determina en buena parte las condiciones de posibilidad de cualquier actividad. Así y todo, los consensos se renuevan y permiten cambios en las formas de leer e interpretar el mundo, aunque no necesariamente en una línea ascendente de progreso. Según el filósofo, el consenso es responsable de que la política hoy en día sea una actividad lacónica de negociación en la que han dejado por fuera de los acuerdos a individuos a quienes no se les permite exponer sus puntos de vista.

Volviendo a la idea de un consenso en el cine documental, y aunque es constatable que tal idea ha sido y será motivo de discusiones y enfrentamientos teóricos, hay cierto acuerdo en que, definitivamente, el documental ha estado sujeto a unas lógicas particulares que lo definen y diferencian frente a otras formas de realización audiovisual, como lo hemos hablado antes. La realización audiovisual, incluso desde las formas menos industrializadas de producción, como sucede en la actualidad, predispone una gran cantidad de decisiones y acciones en las diferentes fases de su desarrollo. Dificilmente, un realizador inicia la consolidación de un proyecto audiovisual sin tener muy claro el género en el que este se inscribe. Vamos a sopesar esta afirmación.

Con lo anterior no estamos reviviendo la ya caduca disputa entre ficción y no ficción, y mucho menos situarlos como opuestos irreconciliables. Demostrar las estrechas relaciones entre ambas concepciones ha sido el ejercicio de autores como Catalá, Cock, Nichols, Renov, Soler, entre otros (Gifreu-Castells, 2015). En el capítulo “El documental del disenso” se analizó con cierta profundidad toda la crítica a concepciones que pretendieron hacer tajantes divisiones

entre un cine de ficción y de no ficción, demostrando la porosidad de estos conceptos y, más aún, las implicaciones metafísicas y epistemológicas sujetas a ambas. Como la intención no es retomar estas discusiones, sino delimitar de la forma más aproximada lo que caracterizamos como un documental del consenso, haremos eco de la afirmación de Nichols (1997) cuando sitúa el elemento diferenciador del documental, frente al cine de ficción, en su capacidad de hacer “parte esencial de las formaciones discursivas, los juegos simbólicos y las estratagemas retóricas” (p. 39) donde expectativas, imaginarios e identidades se materializan en cuanto representación. Afirmación que respondía a posiciones extremas, como la de Baudrillard, que desacreditaban cualquier posibilidad de que las imágenes representaran algo de la realidad, sino que las limitaba siempre a mera simulación (Nichols, 1997). Que el documental podría decir “alguna cosa” de la realidad fue una defensa a la cual se adscribieron otros teóricos como Carroll y Plantinga” (Weinrichter, 2004, p.21).

Sin pretender situar la posición de Nichols como concluyente frente a una discusión sobre lo que constituye y define el cine de no ficción, además que compartimos con Weinrichter (2010) la idea de que anclar todas las posibilidades expresivas del documental a un ineludible “pacto con la realidad” limita el inmenso alcance creativo del mismo. Pero, al ser, por lo regular, la realización audiovisual un proceso vinculante y no individual, la incerteza está lejos de caracterizar la realización de un proyecto audiovisual, incluso en los casos del llamado cine o video experimental. Es más simple: el realizador siempre sabe de antemano las cualidades del proyecto que realiza, incluso así los elementos de ficción y no ficción puedan traslaparse, yuxtaponerse y confundirse²⁸. En síntesis, a pesar de las difuminadas fronteras de dos conceptos siempre en examen, ficción y no ficción, el carácter social, vinculante y las

²⁸ “Los miembros se definen, en cierto modo tautológicamente, aunque no por ello menos justificadamente, como aquellos que hacen documentales o están implicados de algún otro modo en la circulación de éstos; los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios: comparten problemas similares y habla un lenguaje común en lo que respecta a la naturaleza peculiar de este objetivo, que va desde la conveniencia de distintos celuloideos para los niveles bajos de luz disponibles hasta la importancia relativa del comentario en voz *off* en la estructura de un texto pasando por las dificultades de llegar hasta el público deseado” (Nichols, 1997, p. 44).

propias necesidades del lenguaje siguen caracterizando y diferenciando las lógicas de conceptualización, producción, realización y recepción de ambos. En ese sentido es que podemos entrar en los detalles de este consenso, primero a nivel general y, posteriormente, a nivel de Colombia, objetivo central de este capítulo.

1.1.1. El Documental profano, profeta y profesor

Nichols (1997) situó el documental como un exponente de los llamados discursos de sobriedad, que serían todos aquellos que “dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias” (p. 32). Más allá de lo discutible de los alcances instrumentales del documental, en la visión de Nichols, se destaca que este, en su versión hegemónica, que es la que trataremos en este apartado, sí tiene la cualidad de dar cuenta de lo real y contar alguna verdad.

Tal y como lo demuestra Nichols (1997), los primeros documentalistas, que a su vez ejercieron como teóricos de su experiencia, supieron situar su trabajo dentro de unas expectativas políticas, éticas y estéticas que para nada eran contradictorias entre ellos, así estuvieran separados por las fronteras ideológicas que caracterizarían la política del siglo XX. Si por un lado Vertov, en pleno entusiasmo por la Revolución de Octubre, defendía las bondades del documental en la construcción de una consciencia histórico materialista del espectador, los británicos Grierson, Rotha, Jennings y Wright ensalzaron el objetivo social del documental (Nichols, 1997). Entonces, al margen del seno ideológico desde donde se reflexione y realice, el documental adolecerá de una especie de epistefilia, particular relación con el conocimiento que inevitablemente le llevará a tener una responsabilidad sobre la realidad y, por tanto, lo social (Nichols, 1997). No olvidemos que, si la industria del cine nació encarnando la representación de lo superficial, lo oficial, lo hegemónico, el documental debería asumir el lado contrario, desde cuando John Grierson lo definió en 1926 como “tratamiento creativo de la realidad”. La perpetuación del juego de las oposiciones binarias.

Gracias a la historia del documental y a las reflexiones de sus principales teóricos logramos extraer la afirmación más obvia en esta construcción sobre lo que constituiría un consenso hegemónico en torno al documental: este trata sobre la realidad, pero el modo de acercamiento quiere decir algo sobre esa realidad, algo que no se dice generalmente. El documental se aboga la responsabilidad de decir algo que no se ha dicho y, no está predispuesto para ser mero registro. O sea, la realidad de la que se apropia el documental tiene un cariz especial, el del ocultamiento que por fin devela, pues su compromiso no es con la realidad en el sentido de la ficción: verosimilitud. Para el documental “lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender” (Ranciè e, 2005, p.136).

No en vano, los primeros documentales que lograron un status de reconocimiento mostraban lo desconocido, como el caso de Flaherty con *Nanook* (1922) y *Men of Aran* (1934), o procuraban una mirada diferente sobre lo cotidiano, como el caso de Vértov con *El hombre de la cámara* (1929) y de Ivens con *Lluvia* (1929). En ese sentido, el documental sería un heredero de la tradición crítica, donde se esperaba que el mensaje, la teoría, tuviera un “efecto doble: una toma de conciencia de la realidad oculta y un sentimiento de culpabilidad en relación con la realidad negada” (Ranciè e, 2010, p.32)²⁹. Es así como el clásico estudio de Eric Barnow de 1993, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, iniciaba con un iluminador capítulo: “El documental, profeta”. Este modelo de vinculación del documental con las causas sociales y el develamiento de la realidad, como veremos, alimentó desde sus inicios las apuestas del documental y, aún, sigue siendo tendencia. Su cariz de disidencia en lo social y lo político no restringió su entrada a las dinámicas del mercado y del espectáculo. Sin embargo, lo que en apariencia puede parecer un efecto contradictorio, el mismo hecho de que el documental haya logrado perpetuar por décadas su autoimagen de medio revelador de las verdades incómodas

²⁹ Sin embargo, su incapacidad de acceder al subconsciente del espectador, cualidad del cine de ficción, lo relegaría a un status subordinado de la teoría crítica, un producto menor de los discursos de sobriedad. Esta posición no será aceptada por Nichols (1997).

y, a pesar de ello, mantener una relación no necesariamente conflictiva con los mecanismos formales de producción y distribución, los mismos que a veces son su objeto de denuncia, parecen fortalecer en el imaginario la aparente capacidad del documental de ser un efectivo discurso con alcances proféticos y emancipadores.

1.1.1.1. La voz

El trabajo de develamiento de la realidad, lo que está detrás de las apariencias sostenidas por la industria del entretenimiento, y sin pretender rescatar algún tipo de inédito vínculo especial entre el documental y el platonismo, suscitaron que el documental recurriera, aparte de las posibilidades propias del recurso audiovisual, a estrategias argumentativas reforzadas en la forma de la voz *off*³⁰, uno de los elementos más representativos del lenguaje documental. Dejar a las imágenes la responsabilidad de comunicar por sí mismas es dejar el documental abierto a innumerables interpretaciones que el realizador excepcionalmente permite. Entonces, al ser el documental un discurso de sobriedad, se cumple que “las argumentaciones requieren una lógica que las palabras son capaces de sostener con mucha más facilidad que las imágenes” (Nichols, 1997, p.51). Por tanto, el documental históricamente se atribuye un gesto de profanación, se sitúa en la oposición de los discursos de verdad oficial o moral hegemónica; profético, en cuanto devela las verdades incómodas que una hegemonía social y política esconde en pro del beneficio de algunos y, además, profesor, pues le urge un compromiso de pedagogía social y cultural que desarrolla por medio de la enseñanza y la explicación.

Un cine al que algunos imprimieron un carácter explicativo, de cierta manera didáctico.

Un cine que revela y enseña algo a los espectadores. Un trabajo que antes hacían con palabras (a veces añadían ilustraciones, fantásticas no pocas) los cronistas de viajes, los

³⁰ Llamo la atención que aquí me refiero a una idea de documental del consenso o hegemónico. “Y el cine “documental” siempre ha permanecido cautivo entre las ambigüedades del “cinéma-vérité”, los giros dialécticos del montaje y el imperialismo de la voz de su amo, voz generalmente *off* que con su continuidad melódica reproduce los encadenamientos de imágenes heterogéneas o puntúa, paso a paso, el sentido que debe leerse en la presencia muda de éstas o en sus elegantes arabescos” (Rancière, 2005, p.144)

exploradores o los reporteros, con las alternativas que en el siglo XIX el nuevo medio ofreció los hombres de la cámara pudieron hacerlo con imágenes indiciales. El relato de viaje, el reporte de la novedad, el testimonio del acontecimiento, empezaron a escribirse con imágenes que captaban segmentos de tiempo y los proyectaban como movimiento continuo (Silva, 2015, p.19).

El documental, en su línea hegemónica, contiene discursos que se pretenden reveladores, aunque, como lo señala Nichols (1997), su necesaria cercanía a los discursos dominantes de sobriedad, solo le alcanzó para ocupar un lugar marginal dentro de la teoría crítica. Sin embargo, rebajar la importancia del documental a una imitación superficial y formal de la actividad investigativa, crítica y social es desconocer cómo las imágenes constituyen las ideologías que configuran las identidades, cómo estas “encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas” (Nichols, 1997, p. 39). Esta dimensión ideológica se apoya, a su vez, en unas formas muy propias de representar esa realidad particular,

Y el cine “documental”, deslastrado, por su vocación misma de “realidad”, de las normas clásicas de decoro y verosimilitud, puede, mejor que el llamado cine de ficción, establecer concordancias y discordancias entre dos voces narrativas y dos series de imágenes de épocas, orígenes y significaciones variables. Puede unir el poder de impresión, el poder de habla nacido del encuentro entre el mutismo de la máquina y el silencio de las cosas, con el poder del montaje —en el sentido amplio, no técnico, del término— que construye una historia y un sentido por el derecho que se arroga de combinar libremente las significaciones, de “volver a ver” (*re-voir*) las imágenes, de encadenarlas de modo distinto, de restringir o ampliar su capacidad de sentido y expresión (Rancière, 2005, p.138).

En este sentido, el documentalista, que de antemano se sabe perteneciente a una comunidad de practicantes que reconoce unas dinámicas institucionales que implican “principios organizativos, patrones de distribución y exhibición, estilos, estructuras, técnicas y modalidades” (Nichols, 1997, p. 44-45), operará su conocimiento teórico/empírico de las técnicas de investigación, producción, realización y montaje en la consolidación de un producto. Este, con pretensión ideológica, se caracterizará principalmente por utilizar los elementos a su alcance (música, texturas, imágenes, testimonios, archivo, off) y organizarlos en una estructura discursiva entre opuestos con el fin de demostrar, explicar o enseñar una realidad que ha permanecido oculta o no se ha reconocido de una manera adecuada.³¹

1.1.2. Los patrones de Nichols

Dentro de la lógica de operación del documental del consenso hasta aquí descrita, Nichols estableció, inicialmente, cuatro modalidades de representación o categorías de documental que funcionan como modelos de organización en torno a los cuales se estructura, por lo general, la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. (Nichols, 1997). Para 2010, Nichols reconsideró sus modalidades de representación y aumentó dos más: poético y expresivo (Nichols, 2013). La modalidad interactiva fue remplazada por la participativa. Posteriormente, incluiría la modalidad performativa.

La modalidad expositiva, tal vez la más popular y familiar, pues es la forma convencional del informe televisivo y del reportaje, organiza sus elementos retóricos de imagen y palabra, tanto hablada como escrita, con el fin de lograr establecer una línea argumentativa sucinta y enfática.³² Las imágenes, a modo de contrapunto e ilustración, sirven

³¹ “La existencia de un discurso hegemónico no implica ni la determinación total de una práctica ni la imposibilidad de la construcción de otros discursos sobre ella. Esta condición se verifica en el campo del documental. Al mismo tiempo que se posiciona como dominante una concepción de este, con propensiones didácticas y, a la postre, de transformación política, también se configuran otras maneras de encarar la práctica y, de modo implícito o explícito, de entenderla y de explorar sus posibilidades” (Silva, 2015, p.23).

³² “Mientras tanto, siguen presentando también una pujanza formidable las formas documentales más convencionales, tanto en su vertiente cinematográfica (en donde recibe el nombre, que no me gusta nada, de documental de creación) como televisiva (no escasean los canales temáticos, de enfoque geográfico, histórico o zoológico, ni los espacios para el reportaje en las televisiones públicas). Pero este tipo de práctica documental aparece hipotecada por un doble corsé: el voto de castidad formal del que no acaba de liberarse (un condicionamiento interno que le lleva a poner el énfasis en restituir lo real huyendo de lo

de complementos a una argumentación que toma forma en una voz off omnisciente. Voces y testimonios, cuando los hay, cumplen funciones similares a los de las imágenes. Su narración es lineal, y si hay sobresaltos, solo será en función de potenciar su argumentación. Se advierte que el documental expositivo no solo se puede contar en una narración anclada a un lenguaje racional y objetivo. Las formas poéticas pueden hacer parte de los elementos discursivos del documental expositivo, sin embargo, tal subversión solo suspende la facilidad de la exposición directa por formas indirectas, pero organizadas de tal forma que no pierdan su capacidad persuasiva; tal vez potenciándolas.

El aspecto epistemológico resulta clave en la popularidad e importancia del documental expositivo. Por un lado, para Nichols, el documental expositivo se sitúa en un terreno donde el conocimiento es compartido entre realizador y espectador. Si bien, el documental expositivo busca revelar algo que no se conoce, los códigos, los signos, el lenguaje en todas sus posibilidades “están en conformidad con las categorías y conceptos que se aceptan como reconocidos o ciertos en un tiempo y lugar específicos, o con una ideología dominante del sentido común...” (Nichols, 1997, p.69). En esta línea argumentativa, el espectador está cómodamente situado en un mundo racional que se reconoce con conexiones lógicas de causa/efecto, premisa/ conclusión, problema/solución. El documental expositivo organiza su dispositivo argumentativo alrededor de alguna solución a un problema que hace parte del lenguaje del mundo del espectador, así antes no lo hubiese reconocido como tal. El planteamiento de un problema o situación a solucionar implica emotiva y cognitivamente al espectador. Así mismo, el documental expositivo podrá sugerir la solución de un enigma, dilema o situación con algunas de las estrategias del cine de ficción. Por medio de una estructura dramática convencional se plantea la necesidad de una resolución o búsqueda para

expresivo) y el perfil que tiene para el gran público de ser un “género televisivo” (un condicionamiento externo que, como decía John Corner, le hace verse dominado por lo periodístico, por la “utilización de la forma documental como un medio para hacer un reportaje expandido)”. (Weinrichter, 2015, p.3)

un personaje (humano o no), colectivo, institución u otra entidad como un país, todos ellos reales, en medio de un contexto conflictivo o amenazante. En esa alternativa dramática del modelo expositivo, el espectador se entrega a la “anticipación, postergación, estratagemas y enigmas que constituyen la base del suspense” (p.72).

Una de las características principales del documental de observación es la no intervención del realizador y así reforzar el realismo del mismo. Modalidad afín a la tarea de etnógrafos e investigadores sociales, su capacidad de fidelidad con la realidad estará sujeta a varias consideraciones, especialmente en los aspectos éticos. Ello, dado que finalmente es el realizador el que decide, en un lugar ausente de la realidad fílmica, cuáles trozos de realidad y quiénes son los actores sociales que se expondrán en él. Ya decidido el espacio de interacción de actores sociales y realidad, el realizador deja el “control” a los sucesos que allí se desarrollarán. Esta dinámica de producción sugiere varias preguntas acerca del conocimiento que tiene la gente filmada sobre lo que está pasando con ella: ¿hay un objetivo de esta intromisión en la vida de las personas, y si hay efectos, quién o quiénes se responsabilizan de ellos?; ¿realmente son las vidas de las personas lo que significan algo o el significado ya está otorgado por quien posa la cámara sobre ellos?; ¿está exento el realizador de cualquier forma de intervención, así esté en una situación de riesgo alguno de los personajes?

Estos textos sobresalen por su trato indirecto con relación al espectador, por discursos más oídos que escuchados. Sonido sincronizado y secuencias largas son comunes en este cine. El montaje “potencia la impresión de temporalidad auténtica” (p.72) incluyendo tiempos muertos o vacíos, conversaciones en apariencia intrascendentes, sonidos que pueden interrumpir otras secuencias auditivas, pero todas ellas logran transmitir los tiempos y ritmos de la cotidianidad en el espectador. El montaje privilegia el mantenimiento de una “continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o

exposición” (p.74). Estas películas no buscan la síntesis del argumento y del tiempo (montaje de momentos típicos), sino que registran de forma exhaustiva momentos claves.

La apreciación del espectador de los documentales de observación se asemeja a los del cine de ficción, seguramente porque hay similitudes en los modos en que se perciben los actores de la ficción con los del documental de observación. “Los individuos presentan una psicología más o menos compleja y dirigimos nuestra atención hacia su desarrollo o destino” (p.76). El documental, sin importar que muchas veces que exponga cotidianidades diversas e inicialmente extranjeras o exóticas, logra estimular en el espectador una familiaridad. Elementos en el comportamiento de los personajes, sentimientos de alcance universal que se manifiestan en significantes diversos, es decir “códigos operativos de referencia que los actores sociales aceptan o rechazan de formas perceptibles” (p.77), mantienen la atención del espectador.

En la modalidad interactiva, que llamaría participativa, posteriormente, lo que se destaca es la abierta presencia del realizador en el film. La fortaleza de su presencia dependerá del estilo del realizador y las necesidades narrativas del documental. “Mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película” (p.79), son varios de los roles que asumirá el realizador. En cuanto al registro de las imágenes, esta modalidad documental privilegia lo testimonial o dialógico (a veces monólogos), así como aquellas estrategias que permitan establecer confirmaciones de su línea argumentativa. A partir de la relación expuesta entre el realizador y los actores sociales, el documental logra imponer una sensación de parcialidad, de intimidad con el lugar, el tiempo y de conocimiento privilegiado sobre el problema o situación expuesta. El espectador del documental interactivo se activa como un testigo de una realidad filmica potenciada por la evidencia del aparataje de producción y los tanteos del realizador.

El montaje busca mantener una secuencia lógica entre las diferentes voces y posiciones que tienen lugar; sin embargo, cierta linealidad se puede romper con yuxtaposiciones de diverso orden (intertítulos, graficación, animación, archivo, fotografía, planos descontextualizados) que crean sorpresa, revelación, énfasis o ironía. El realizador usualmente recoge entre los actores sociales testimonios que confirman alguna tesis o denuncia; por lo regular, el documentalista establece una posición más de defensor que de acusador para con los individuos que interactúa. Como en el caso de las anteriores modalidades, estas no están exentas de tratamientos o posturas para con los actores sociales que puedan generar consideraciones éticas. Nichols presenta varios casos (Lanzman en *Shoah* (1985), Morton Downey en *The Morton Downey Show* (1987-1989)), pero lo que es resaltable del documental interactivo es que las posiciones del realizador no se ocultan en la invisibilidad del observacional o la sensación de imparcialidad del expositivo.

Detengámonos en la entrevista, incorporada por Nichols en su modalidad interactiva, por ser un dispositivo ampliamente usado en el documental colombiano y sobre el cual recae mucho de su potencial argumentativo. Como menciona Nichols (1997), la entrevista figura en la mayoría de los discursos de sobriedad y “atestigua una relación de poder en la que la jerarquía y la relación institucionales pertenecen al discurso en sí” (p.86). Si bien, resulta para nosotros harto reconocible los usos de la entrevista en todos los aspectos sociales de la vida (desde la confesión religiosa a la indagación en medio de la tortura, pasando por los *talk shows*, las entrevistas a profundidad y los vox populi hasta hace poco tan “populares”), en los documentales interactivos su disposición (desde la toma, la iluminación y el tipo de relación espacio temporal que se establezca entre el realizador y el entrevistado) es preponderante y tendrá “implicaciones y una carga política potencial, una valencia ideológica...” (p.87). Otro de los aspectos que llamará la atención de Nichols son las posibilidades tecnológicas con relación a la participación de los espectadores en el documental. Según Nichols (2013), los

espectadores, gracias a la tecnología, pueden participar y acceder a parte del pietaje, entrevistas o imágenes que el realizador no ha usado en la estructura narrativa básica del documental. Este modo participativo tiene antecedentes en la radio, así como prácticas de investigación, particularmente en la antropología, donde investigadores y población interactúan; a la vez que se observa, se participa.

Los documentales caracterizados como reflexivos tienen en común una reflexión sobre el proceso de representación en sí. En el documental reflexivo su centro no está en el “Qué”, sino en el “Cómo” se habla del mundo histórico. La reflexión sobre su propio contenido propondrá al espectador desafíos que irán de lo ético a lo estético, pues este no solapará sus tensiones en cuanto “estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos” (Nichols, 1997, p.93) Es importante resaltar que en los documentales reflexivos no se está apostando por reforzar su percepción de realismo, dada la desnudez de sus procedimientos. Tal como lo afirma Nichols, en el realismo documental de lo que se trata es de propiciar el acceso a un mundo exento de problemas que sacudan al espectador de su ilusión de realidad provocada por “la representación de la física tradicional y de la transferencia fluida de estados psicológicos del personaje al espectador” (p.94).

En los documentales reflexivos el rol de los actores sociales es complejo. Como sobre ellos cae gran parte de la carga de la reflexión sobre la representación, el documentalista opta muchas veces por preferir usar actores que interpreten las particulares condiciones de estos contenidos a que un actor social tenga que empezar a virtualizar la representación de sí mismo. Con el realizador pasa algo similar de lo que sucede con los actores, pues estos ya no cumplirán solamente roles tipo observador-participante, sino que se convierten en agentes con autoridad. Para Nichols (1997), esta búsqueda de actores no está sujeta a cuestiones éticas, por el contrario, son las necesidades narrativas y estéticas las que provocan esta decisión, ya que “su

trabajo gira en torno a la adopción voluntaria de una personalidad y la disposición a convertirse en un significante en el discurso de otro” (p.96).

En cuanto al proceso de producción, las condiciones políticas y estéticas que se buscan representar en este tipo de documental exigen una rigurosa planeación de lo que será filmado; imágenes, escenas individuales son concebidas desde una idea preconcebida de yuxtaposición de las mismas. Las yuxtaposiciones inesperadas, característica del modelo paradigmático del reflexivo, busca familiarizar lo extraño y volver extraño lo familiar. “Se produce una colisión tal de marcos de referencia, por lo general el de representación y el referencial, que una sensación de acceso al mundo de torna difícil y turbulenta” (p.97). Este extrañamiento del mundo, duda epistemológica, en palabras de Nichols (1997), es el producto principal de disponer el cinematógrafo para la creación de la distorsión. El conocimiento en el reflexivo se emplaza, no solamente por las presencias del realizador, sino porque lo mismo ocurre con todas las nociones y referentes que hace cognoscible al mundo: “la estructura y función del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales, las dificultades de verificación y el estatus de evidencia empírica en la cultura occidental” (p.98).

El modo de representación expresivo fue incluido por Nichols en 2001, en su libro *Introduction to documentary*, traducido al español en 2013 por la UNAM. Este resultará muy importante en nuestro análisis sobre el documental del disenso, pues tiene las características que mejor representan un quiebre con modos más convencionales de documental, como el caso del expositivo y el observacional. En el modo reflexivo se pone en cuestión el conocimiento, es decir, cualquier régimen de objetividad que pueda definir de entrada una visión totalizante sobre la realidad. Los conocimientos que se comparten en este modo tienen la marca de los sujetos que son sus protagonistas. El conocimiento que podemos abstraer de estos documentales es signado por la complejidad, clara consecuencia de cuando subjetividad y emoción son enfatizadas. (Nichols, 2013). No solamente la emocionalidad es recogida por el

director, sino que el mismo permite que su emocionalidad defina las decisiones sobre la película. Cerca al ensayo o el diario “los documentales expresivos dan un énfasis agregado a las cualidades subjetivas de la experiencia y la memoria” (p. 229). En este sentido, lo real y lo imaginado se dispondrán de acuerdo a cómo se dé el proceso de creación que, como ya lo dijimos, está marcado por la emoción y la subjetividad. En esta lógica creativa, el trabajo de la imagen en el documental expresivo “mezcla libremente técnicas expresivas que dan textura y densidad a la ficción [...] con técnicas oratorias para enfrentar problemas sociales que ni la ciencia ni la razón pueden resolver” (p. 233).

Por último, el modo poético sostiene su importancia en un compromiso con la forma y con los actores sociales. Emparentado con las vanguardias modernistas de principios del siglo XX, este modo juega y propone ritmos temporales y variadas relaciones con el espacio. Los personajes no se exploran en su complejidad psicológica, sino como formas y movimientos que se relacionan con las cosas y el espacio. Sostiene Nichols (2013) que el documental poético permite explorar nuevas formas de conocimiento “para la transferencia directa de información, la prosecución de un argumento o punto de vista particular, o la presentación de proposiciones razonadas acerca de problemas que requieren solución” (pp. 187-188). El conocimiento se aprehende como sensación, se minimizan los elementos retóricos y realistas. Como en el caso del documental expresivo, el afecto o el sentimiento son prioritarios a la hora de concebir un documental poético. Esta intención afectiva se aplica sobre la realidad captada y reelaborada por el realizador; también, la misma intención puede caer sobre material histórico, o configurarse mediante la animación (Nichols, 2013).

Este somero repaso de las modalidades de documental incluidas en los conocidos estudios de Nichols, nos dan la base para enmarcar lo que se considera el documental del consenso y generar una reflexión sobre cómo la mayoría de documentales sobre la violencia en Colombia están ubicados dentro de esta caracterización.

1.1.3. Consenso estético-político de la violencia

Si bien el conflicto social y político, así como sus manifestaciones violentas han sido constantes en gran parte de la historia republicana de Colombia, la génesis de la que hoy día se manifiesta, para gran parte de los estudiosos, arranca el 9 de abril de 1948, con el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, como ya se ha visto. Más allá de las imágenes de archivo del Bogotazo, postales de una destrucción que se ponía a tono con la realidad de las ciudades europeas que recién habían pasado por la peor guerra de todos los tiempos, y que posteriormente permitieron varias reconstrucciones documentales del suceso, algo así como una tradición del cine y del documental colombiano con el conflicto y la violencia como centro, debería esperar algo más de una década. Una experiencia aislada no da cuenta de una corriente, pero su existencia es pertinente anotar:

El primer gran hito de nuestra producción con parámetros documentales se presenta con la película *El drama del 15 de octubre* [1915], de los hermanos Di Domenico, en la que se entrevista a los sindicados, acusados del asesinato del general Rafael Uribe Uribe en el Panóptico (actual edificio del Museo Nacional); dicho filme se realiza a partir de sus testimonios, convirtiéndose en una representación dramatizada sobre los hechos. Esta película, aunque no tiene un corte totalmente documental en su abordaje, sí representa el primer intento por lograr un testimonio mediante el cine, más allá de lo que el registro muestra naturalmente con sus representaciones (Patiño, 2009. pp.52-53).

Debido a las dificultades de acceso, pero también al hecho de que la escasa producción audiovisual en Colombia (además como industria estaba retrasada con respecto a otros referentes latinoamericanos como Brasil, México, Argentina y Cuba, después de la revolución) estaba restringida a las postales costumbristas, una tradición de un cine del conflicto y la violencia es escasa. Si bien, hubo algunos intentos problemáticos (Suárez, 2009, p.89), de representar las realidades nacionales ligadas al conflicto, como el caso de *Bajo el cielo*

antioqueño (1925) y *El drama del 15 de octubre* (1915), la producción, especialmente documental, tendrá una sistematicidad reconocible a partir de los convulsos años sesenta.

En Latinoamérica cuando la ficción y el documental³³ quisieron convertir el conflicto en el tema central de sus búsquedas y preocupaciones, lo hicieron desde una perspectiva crítica del poder, es decir, su mirada, por lo regular, desafiaba una visión oficial y, a su vez, se enmarcaba en una realidad global, por ejemplo, la Guerra Fría.

El desarrollo de los nuevos medios, por un lado, y las polarizaciones políticas por el otro, llevan buena parte de los documentalistas a colocarse como una alternativa frente al discurso dominante. El documental asume así una función de contrainformación o incluso de concienciación, inseparable del establecimiento de nuevos circuitos de distribución, distintos a los cines comerciales (Paranaguá, 2003, p. 54).

En este contexto, el documental empieza a configurar una narración y una estética sobre el conflicto colombiano con unas características muy propias del momento político local y global. A su vez, a medida que mutan los actores y se complejiza el conflicto en décadas posteriores, la producción documental en el país se amplía, pero, y aquí nuestro propósito en este capítulo, las formas narrativas quedan condicionadas en un consenso, en particular estético.

1.2. Génesis del documental político

Tal vez el esfuerzo más notable en la reconstrucción de una historia del documental latinoamericano fue con *Cine documental en América Latina* (Paranaguá, 2003), donde se muestra que, si habría un punto de inflexión en la historia del documental latinoamericano, sería en la Primera Muestra de Cine Documental de Mérida en 1968, coincidiendo con la aparición de *La hora de los hornos* de Fernando “Pino” Solanas. A nivel mundial, el documental se renovaba con la incorporación del *cinema verité* y el cine directo y la aparición

³³ En esta reflexión no incluye a los noticieros con sus reportajes que indudablemente se organizaban alrededor de un discurso oficial. Sobre esto hablamos en un capítulo anterior.

de figuras influyentes como Chris Marker, Jean Rouch, el sociólogo Edgar Morin y el crítico Louis Marcoselles. Junto a la escuela británica y el neorrealismo italiano, estas serían las influencias principales y paralelas del documental latinoamericano. Los sesenta fueron un hervidero político tanto en Europa como en América, Asia y África, y el documental no fue ajeno a ello.

A parte de lo anterior, innovaciones técnicas en la grabación como la cámara liviana, así como la portabilidad en la recolección del sonido y la sensibilidad de las películas, permitieron una explosión de creatividad. De igual manera, las posibilidades técnicas abrieron discusiones profundas sobre las características, funciones y compromisos que la técnica debía tener. En cierta forma, este fue un ambiente artístico y político de características globales. Para la creación documental significó, entre otros aspectos, la reducción de la preponderancia del off gracias a advenimiento del sonido directo, permitiendo así polifonías consecuentes con la elección de los realizadores por liberar el usual control de la palabra (Paranaguá, 2003, p.53).

El documental latinoamericano se construyó desde movimientos y manifiestos, algunos de los que articulamos en esta tesis en un capítulo anterior (documental del disenso y cines de ruptura) y que retomaremos brevemente. Por ejemplo, “La estética del hambre” de Glauber Rocha en 1965, en el que se enunciaban los males que aquejaban a la región: dependencia, subdesarrollo y se “expone la violencia como una acción de empoderamiento necesaria, para ser reconocido y posteriormente librarse del yugo opresor” (Jiménez, 2017, p.40). Otro manifiesto, con importante impacto entre los realizadores latinoamericanos, vio la luz en 1969. “Por un cine imperfecto” fue escrito por Julio García Espinosa, y en él se sentaban las bases ideológicas para un cine alejado las formas de realización de *Hollywood*, y abogaba por un producto revolucionario, consecuente con las luchas que se daban por todo el continente (Jiménez, 2017). Solanas y Getino publicaron en 1969 un artículo llamado “Hacia un tercer

cine”, con las características ideológicas de los anteriores, y cuyo documental más emblemático sería *El grito* de Leobardo López Aretche de 1968. (Paranaguá, 2003, p.55). Todos estos esfuerzos por sustentar la práctica del cine y el documental militante corresponden a una idea general de Nuevo cine Latinoamericano.³⁴

Las necesidades reivindicativas y pedagógicas no fueron óbice para que la experimentación y la variedad se restringieran. Se pasa de la experimentación en el montaje, el uso del collage y las artes plásticas en la forma del cartel de un Santiago Álvarez a un riguroso acompañamiento de tipo etnográfico como el que realizó Marta Rodríguez con la familia protagonista en Chircales. Más adelante, nos referiremos en detalle. Si por un lado abundan las imágenes documentales de marchas, desórdenes callejeros y brutalidad militar, como en *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968) o *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1968) tanteará con la ficción, demostrando la dificultad de persistir en una idea de infranqueabilidad de las fronteras (Paranaguá, 2003). Sin embargo, lo que estos documentales comparten generalmente es el uso consciente del sonido directo y un enfoque antropológico que no condicionará el “compromiso social” y la “fe revolucionaria” (Paranaguá, 2003, p.58), lo que sería el otro gran elemento cohesionador.

Para el caso de Colombia hay condiciones políticas, más allá de las continentales ya descritas, que contextualizaron un emerger del documental centrado en la violencia. La instauración del Frente Nacional, alternación consensuada del poder entre liberales y conservadores (1958-1974), como una opción política para cortar el desangre que significó la guerra bipartidista, supuso formas de censura a las manifestaciones críticas del poder, entre ellas las que eran capaces de hacer artistas, cineastas y, por supuesto, documentalistas. Por ejemplo, la que se considera la primera película que trató

³⁴ “Para críticos como Michael Chanan y Ana María López, la denominación “Nuevo Cine Latinoamericano” debería ser plural, pues ese supuesto movimiento no tenía una unidad real (Chanan 1998; López, 1997, p.138). Para Chanan, éste “no fue más que un conjunto disímil de películas de varios directores en diferentes países para quienes la idea de un movimiento había sido algo conveniente políticamente, durante el período de la hegemonía política de la Revolución Cubana” (Suárez, 2009, p. 60).

directamente la violencia después de 1948, *El hermano Caín* (1962) de Mario López, fue prohibida por la junta de censura del gobierno. Para ellos, aún estaban muy frescos los recuerdos de la violencia (Suárez, 2009).

Suárez (2009) retoma la afirmación del crítico Enrique Pulecio según la cual son tres los periodos tematizados en el cine colombiano cuyo tema es la violencia. Estos se constituyen a partir de situaciones o fenómenos coyunturales, y no se establece una periodización exacta, solo se fija su centro. El primero, la guerra bipartidista después del magnicidio de Gaitán en 1948; el segundo, la violencia que surge entre guerrillas y Estado en el marco del ambiente revolucionario suscitado en América Latina después de la Revolución cubana, y, el tercero, que se mantiene hasta nuestros días, es la violencia producto del narcotráfico, con todos sus actores involucrados. Conservando la idea de triada, el también crítico Juan Diego Caicedo estableció las fases del cine documental colombiano. Un primer momento signado por la ingenuidad, periodo que abarca desde los inicios del cine en Colombia hasta el albor de la década del sesenta. Un segundo momento, el de la militancia (panfleto independiente y oficial) y el compromiso; el de la veracidad e inventiva. Este abarcará el periodo de los años sesenta hasta los comienzos de la década del ochenta. La tercera fase arranca a mediados de los ochenta y cubre hasta nuestros días y, según la lectura de Caicedo, no tiene un concepto o titulación que la englobe. Las fases no se siguen perfectamente. Las preocupaciones de realización que se identifican con estas fases pueden interactuar entre ellas, coexisten (Caicedo, 1998).

Cualquier ejercicio de categorización, especialmente con elementos tan difusos como los que son producto de expresiones culturales como el arte, la literatura o el cine, resulta arriesgado. Sin embargo, sí permiten establecer ciertos principios útiles para primeros acercamientos a una historiografía particular. Sin pretensiones de exactitud, seguro que dan cuenta de coyunturas donde, en este caso, contextos dan lugar a realizaciones. Sin pretender alimentar con una videografía detallada estas fases y momentos del documental y la violencia

en Colombia, describiremos algunos momentos, personajes y obras significativas de un bosquejo de reconstrucción histórica del documental de la violencia en Colombia.

1.2.1. Guerra fría y revolución

Marta Rodríguez, alumna de Jean Rouch, fue la realizadora junto a Jorge Silva de Chircales (1967-1972), uno de los documentales más importantes e influyentes en la historia del documental en el país y en Latinoamérica. Chircales es un paciente acompañamiento a una humilde familia productora artesanal de ladrillos para un comerciante local. Paralelo a este seguimiento de corte etnográfico, el documental, a modo de ensayo militante, y a partir de varias estrategias como puestas en escena, off explicativos, genera discursos que dan cuenta del sometimiento, explotación y miseria de las poblaciones, en particular las campesinas o recién emigradas a las grandes ciudades.

Con claras referencias al *cinéma-verité*, y desde una cultivada perspectiva antropológica, se partió para su realización “de una metodología social que asumiera la realidad de manera creadora y desde la perspectiva de una educación popular reflexiva” (Paranaguá, 2003, p.207). Entre los aciertos de Chircales está lograr coincidir denuncia y rigurosidad estructural, aciertos plásticos y sonoros. Sin embargo, no puede salirse de cierto modo consensuado de denuncia “impuesta verticalmente a la realidad analizada sobre todo por el tratamiento sonoro” (Paranaguá, 2003, p.56). Así y todo, Chircales va mucho más lejos en el tratamiento de la realidad analizada y contiene “una propuesta visual consistentes, ajena al tráfico de simples consignas” (Paranaguá, 2003, p.56).

La narración en off devela una dramática realidad encubierta y que no es asequible por otros medios de la época. El off no solamente da identidad y contexto a las imágenes de la familia Castañeda, adultos y niños, en pesadas labores de alfarería, sino que, por medio de una contraposición audio-imagen y siguiendo su responsabilidad misional, explica, sin ambages, las causas estructurales de tan dramática realidad.

La introducción es el audio de un discurso pseudodemocrático pre-electoral sobre imágenes sugerentes del militarismo y del conservadurismo político, enseñando un contexto nacional que la narración de un locutor irá explicando con datos y algunas afirmaciones didácticas. La radio será un elemento clave para subrayar los mecanismos de alienación cultural e ideológica y transmitir la contradicción, ofensiva y absurda, entre la versión oficial del país y la imagen brutal de la realidad (Paranaguá, 2003, p.209).

Si bien de *Chircales* no podemos decir que es un documental de la violencia, si es claro que su tratamiento alude a las causas estructurales de la violencia política en el país: explotación, latifundismo, abandono político, servilismo. La familia Castañeda es una de los primeros acercamientos que será reiterativo en lo que sigue del documental colombiano: la víctima.³⁵

Otra de las características del documental del consenso que encontramos en *Chircales* es su claro propósito pedagógico. No solamente el documental denuncia, sino que tiene absoluta claridad de las causas sociales y políticas que producen la realidad que devela. Denuncia y teoría van de la mano.

En trabajos posteriores de Rodríguez y Silva como *Campesinos*, (1970-1975), *Planas*, *testimonio de un etnocidio* (1971), y de Rodríguez como única realizadora, como *Nacer de nuevo* (1987) y *Memoria viva* (1993), continuaron su compromiso con el cine político enfocándose en temas como el problema agrario, la memoria, las víctimas de la explosión del nevado del Ruiz o las realidades de los pueblos indígenas. Como recoge Paranaguá (2003), Marta Rodríguez ha llevado su trabajo hacía una simbiosis con sus actores sociales, campesinos e indígenas principalmente, haciendo hincapié en un ocultamiento de la cámara en medio de

³⁵ Juan Carlos Arias (2015) sostiene: “El antecedente histórico más importante — y conocido— de esta iniciativa colectiva de dar la voz a través de las imágenes es posiblemente la producción masiva de testimonios después de la Segunda Guerra Mundial. Como es bien sabido, cuando los campos de concentración nazis fueron tomados por los ejércitos aliados, estos se abrieron al mundo dando a conocer la barbarie sistemática que en ellos había tenido lugar. Junto con los ejércitos, entraron las cámaras para registrar los remanentes de la guerra, especialmente a las víctimas” (p.90).

contextos marcados por la guerra y la violencia. A su vez, en el ánimo de la perpetuación de la memoria, su proceso como realizadora también incluyó la enseñanza del hacer audiovisual.

Carlos Álvarez, por su lado, lleva su relación entre militancia y documentalismo a otro nivel, erigiendo este, dado su carácter directo, sincero y valiente como la forma más honesta de cine que necesita Colombia (Zuluaga, 2013, p. 62). En general, el documental de Álvarez se sitúa en un contexto de clara oposición a lo comercial y oficialista, asumiendo partido por las luchas sociales que se vivían en ese entonces. Características de su trabajo sobresalen en *Asalto* (1968), donde usa material de prensa, fotografía y música de Víctor Jara para exponer los enfrentamientos entre estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia y el ejército. Sin embargo, si Caicedo situaba dos tipos de documental como propios de la época de los movimientos sociales en Colombia, el panfleto y el documental militante y veraz, el trabajo de Álvarez, para varios críticos parece situarse más del lado del documental panfletario. *Colombia 70* (1970), *Qué es la democracia* (1971) y *Los hijos del subdesarrollo* (1975) presentan las características de un documental pobre argumentativamente (Paranaguá, 2003).

El trabajo de Carlos Álvarez no solo estuvo ligado a la realización. Ejerció como crítico y ponente sobre el nuevo cine latinoamericano. Llegó a ser cofundador de la Asociación Nuevo Cine Latinoamericano y su actividad política alterna lo llevó a reclusión y exilio. (Jiménez, 2017). Llamó la atención sobre el poco compromiso de otros realizadores y pretendió construir su propio canon del cine colombiano. Ante ese intento, señala Zuluaga (2013) que:

es evidente que Carlos Álvarez tuvo en ese momento (finales de sesenta, quizá principios de los setenta) serias limitaciones de acceso al cine colombiano de los años veinte y cuarenta, que excluye tajantemente de cualquier posibilidad de relevancia artística y social. Pero es aún más evidente que su selección del cine colombiano destacado tiene, como ya se insinuó, un matiz ideológico. El problema no es ni siquiera las anteojeras marxistas con que Álvarez analiza el hecho cinematográfico como se

puede colegir de la selección de citas. El asunto es que, en la construcción del discurso historiográfico del cine colombiano, el canon propuesto por Álvarez, por lo menos en cierta época, fue reproducido más allá de la realidad objetiva de sus limitaciones, es decir, de los problemas de acceso material a otros trabajos del cine colombiano, y del sesgo de sus coordenadas ideológicas que le impidieron siquiera considerar como objetos dignos trabajos que se desviarán de esa ortodoxia. (p. 65)

Sin embargo, es clave decir que esta “anteojera” ideológica con que Zuluaga describe la mirada de Álvarez sobre el cine colombiano, hizo carrera en varios de los realizadores posteriores a los años setenta, y, por qué no, a su vez refleja cierta naturaleza de la academia colombiana y latinoamericana. Esto tiene que ver que gran parte del aprendizaje de documental se ha dado en las facultades de comunicación social de las universidades públicas del país. Lo anterior, no es un problema, y en este capítulo no entramos a valorar políticamente a los autores referidos. Lo que sí se puede afirmar es que el documental de la violencia en Colombia se ha alimentado, en parte, por una línea de pensamiento crítico, cercano a la izquierda, al marxismo y al progresismo, representado tanto en la escogencia de los temas, su tratamiento, así como en ciertas lógicas de la realización y la producción.

Posterior a las propuestas presentadas en la década del sesenta por Marta Rodríguez y Carlos Álvarez, otros documentales vieron luz como *El hombre de la sal* (1968) de Gabriela Samper, *Camilo, el cura guerrillero* (1974) de Francisco Norden, *La patria boba* (1973) de Luis Alfredo Sánchez y *Favor correrse atrás* (1974) de Lisandro Duque, los dos últimos favorecidos por la Ley de sobreprecio (Paranagúa, 2003, p. 57-58). Si bien, todos ellos se centraban en temas políticos y sociales, no se puede hablar de un documental estrictamente con la violencia como foco. Si tenemos en cuenta que la mayoría de los realizadores tenían perspectivas críticas y de izquierda, es claro que el interés por la violencia estaba más ligado a

los elementos estructurales que la soportaban. De una u otra forma, la violencia en sí misma no era central, sí sus causas y sus consecuencias.

El caso de *Camilo, el cura guerrillero* (1974), el documental que logró mayor reconocimiento y entusiasmo en esta época³⁶, es paradigmático para esta relación del documental colombiano con la violencia de la época. En él se expone, a partir de una narración en primera persona por parte del realizador, entrevistas, entre ellas testimonios del propio Camilo, material de archivo, los sucesos que llevaron a un cura católico revolucionario, salido de la aristocracia bogotana, a tomar las armas para lograr la liberación contra la opresión de los poderes hegemónicos. La exposición aquí es formal, ordenada, e incluso, las voces autorizadas para dar cuenta de Camilo están soportadas en una prestancia intelectual, política, religiosa, familiares o artísticas, incluso del mismo realizador. La violencia como hecho se sugiere en las imágenes de guerra y mutilación que sirven de contexto social e histórico a este perfil biográfico, así como en la misma disposición subversiva y heroica del guerrillero.

De este periodo, y de alguna manera estableciendo una relación de continuidad y tensión con *Chircales* (1968), se destaca el largometraje *Gamín* (1977) de Ciro Durán. *Gamín*, como *Chircales*, manifiesta en unos personajes concretos las consecuencias de una violencia causada por la exclusión social y la familia como institución social (Suárez, 2009). *Gamín* es el seguimiento un grupo de niños de la calle, marginados, retrata sus formas de sobrevivencia, sus actos de delincuencia y la prostitución. Esta película poseerá varios de los rasgos que particularizaron al documental latinoamericano; por un lado, asume la responsabilidad de enfocarse en los modos de vida de los excluidos por un sistema a leguas injusto; por otro lado,

³⁶ “En 1974, el estreno de *Camilo, el cura guerrillero* (Francisco Norden) provoca un tremendo entusiasmo en Hernando Valencia Goelkel, un sofisticado crítico literario y cinematográfico formado en las huestes de las revistas *Mito* y *Eco*, adalides de la alta cultura colombiana. “Es la primera obra importante que produce el cine nacional –escribe- (...). Es, fuera de esa significación doméstica, un documento maravilloso, organizado, claro, sobrio, elegantemente subversivo””. (Zuluaga, 2013, p. 74)

con un enfoque más global del documental, su intención pedagógica, en este caso, pensando más para un espectador no local:

Para tal efecto, el narrador en off, así como varios subtítulos, proporcionan definiciones de términos (por ejemplo, “gallada”, “gamín” y “rebusque”), ofrecen estadísticas sobre el crecimiento de Bogotá y brindan aclaraciones históricas, en particular sobre la violencia, causante del desplazamiento del campo a la ciudad (Suárez, 2009, p. 93).

Pero esa misma apuesta pedagógica pareciera tener otros intereses. La pedagogía del documental político ya no va a estar necesariamente en la denuncia de la injusticia para las clases acomodadas que ignoraban o querían ignorar la terrible realidad que los rodeaba (develamiento) o la responsabilidad misional de despertar a las masas, permitiéndoles reflejarse en el espejo y concientizarles que no estaban destinados a una vida de escasez e imposibilidad. La sospecha se cernió sobre el interés de muchos realizadores, como el caso de Durán, por enfocarse crudamente en la miseria, usando sus posibilidades develadoras y pedagógicas para acceder a nuevos mercados, contactos y hacerse carreras exitosas a partir de las explotación acrítica y facilista.

Estableciendo una comparación entre Gamín y Chircales, Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo (2008) sugieren que, “a diferencia del facilismo de la pornomiseria, Chircales muestra la pobreza “como el desarrollo de una explotación y no solamente como un efecto de una sociedad desigual” (Citados por Suárez, 2009, p.94). De Gamín, y para ampliar la idea de pornomiseria, también se dijo “que era una película miserabilista, donde se excitaban los sentidos del espectador con imágenes montadas de gamines, así como la pornografía excitaba lo sentidos con imágenes de sexo” (Suárez, 2009, p.94).

Con otro espíritu, a principio de la década del setenta hace su aparición Luis Ospina. Junto a Carlos Mayolo significaron una clara influencia para el documental y el cine de las

décadas posteriores. Dada su importancia transgresora y renovadora, mayores detalles de su trabajo serán abordados más adelante.

1.2.2. Ley del sobreprecio (1972-1978)

Esta ley obligaba a los exhibidores a proyectar un cortometraje nacional antes de cada película colombiana. Se pretendía estimular la producción de cortometrajes, los que eran financiados con un excedente sobre el costo de la taquilla. Las producciones de siete minutos debían ser autorizadas por un comité de clasificación para ser exhibidos y recibir el pago; los cortos no podían tener anuncios o menciones a personas, entidades o productos comprometidos con la financiación. Según la investigación de Ana María Higueta (2013), los cortos solo podrían ser exhibidos con tres películas distintas durante un lapso de solo cuatro semanas por película en un año. Dentro de las posibilidades que brindó durante seis años la Ley del sobreprecio, se subraya el número de documentales producidos, cifra considerable si se considera la producción precedente. Durante seis años se produjeron más de 800 cortometrajes, de los cuales 439 fueron documentales. De este periodo se destacan los nombres y el número de producciones de Gustavo Nieto Roa (25), Julio Nieto Bernal (22), Herminio Barrera (17), Luis Alfredo Sánchez (15), Lizardo Díaz Muñoz (14), Francisco Norden y Leopoldo Pinzón (13) (Higueta, 2013, p.111). Solo ha sobrevivido el 5% de esa producción.

Paradójicamente este impulso estatal a la industria cinematográfica develó una insuficiencia en la logística y pobreza de propuestas estéticas. Esta época se caracterizó por la falta de calidad en gran parte de las producciones, lo que generó una disputa entre lo que se consideraba el cine comercial (el del sobreprecio) y el cine independiente. Finalmente, este sistema se vino a pique cuando los distribuidores dejaron de pasar al Ministerio los dineros recaudados. Ospina considera que la Ley del Sobreprecio resultó fatídica para la calidad de la producción del cine documental, “ahí se vieron todos los horrores que se pueden cometer en

nombre del documental” (Patiño, 2009, p.127), que correspondía a un 85% de las producciones de esta época.

El sobreprecio fue funesto no solamente para el documental, sino para el cine colombiano, porque se producían documentales como haciendo perros calientes en los que lo que importaba era lograr vender el trabajo para que se exhibiera antes de las películas, y como los distribuidores también necesitaban eso cogían cualquier trabajo sin ninguna calidad sin ninguna relevancia y eso fue lo que facilitó que se hicieran cosas de pornomiseria que luego denuncian en *Agarrando pueblo*. Muy baratas, muy rápidas, sin investigación y eso obviamente afectó profundamente el documental (Patiño, 2009, p.127).

A pesar de la filmografía documental durante este periodo, la mayoría de estos trabajos no obtuvieron mayor trascendencia³⁷, menos en nuestro foco de investigación, la violencia. Zuluaga (2007) señala que estos “emplearon, a la ligera, una especie de método crítico-social, con profusión de toda suerte de miserias humanas mezcladas con datos estadísticos y proclamas de buena voluntad” (Citado por Suárez, 2009, p.94).

1.3. Síntesis de un período

El periodo (1967-1978) nos deja algunas conclusiones iniciales sobre la aparición de un documental de consenso en Colombia, especialmente en el tratamiento del conflicto y la violencia. De por sí, la enunciación no es sencilla, pues los documentales más reconocidos de esta época abordan la violencia de una forma muy diferente a los que sucederá a partir del siglo

³⁷ La obra de Gustavo Nieto Roa fue catalogada como “postalismo negro”, que en palabras del crítico Alfonso Monsalve el registro de la cotidianidad estaba condicionado al ambiente social y cultural de esos años, “cargado de enjuiciamientos políticos e ideológicos, al que le yuxtapone un texto con maquillaje de denuncia social, pero sin penetrar verdaderamente la realidad ni intentar un análisis serio” (Higueta, 2013. p. 112). Sus trabajos alternaban entre lo turístico y cierta preocupación social dependiente de lo institucional. Si el postalismo de Nieto Roa era negro, el de Nieto Bernal era rosa. Postales fotográficas filmadas en 35 mm hacen recordar la “ingenuidad” que Caicedo otorgaba al documental colombiano de antes de la década del 60. La obra de Herminio Roa, también presa de postalismo, se le reconoce alguna intención crítica y un buen sentido de lo visual. No entiendo esta nota, o esta información la subes y la incorporas al cuerpo del texto o prescindes de ella. Yo no la veo imprescindible, pero si quieres ponerla tampoco me parece mal, ayuda en la identificación de las propuestas del periodo.

XXI. Sin embargo, es posible afirmar que sí hay un tratamiento consensuado en las formas de violencia que preocupaban a los realizadores de esos años.

Para estos realizadores, se entiende la violencia en una dimensión global producto de la Guerra Fría, y, en el caso latinoamericano, con el impulso de militancia que proyectó en intelectuales, estudiantes, sindicatos y movimientos campesinos el triunfo de la Revolución Cubana. Entonces, una primera afirmación es que el documental se concibió como un arma que permitía confrontar a un opositor (el gobierno, unas clases sociales cómplices o ignorantes), develar (revelar los intereses que estaban detrás de las decisiones políticas, despertar las masas dormidas, visibilizar la miseria que se reproducía detrás de una idea de progreso) y movilizar (sumar nuevos combatientes y militantes para una causa que tarde o temprano tendría su momento). El documental de estos años, como arma retórica, construyó discursos, unos más complejos que otros, alrededor de víctimas impotentes ante su destino, como puede ser el caso de Chircales y Gamín; o de, todo lo contrario, héroes muy conscientes del juego político en el que se encontraban y sobre el cual tomaron decisiones que, finalmente, fueron más fuertes que ellos, como el caso de Camilo, el cura guerrillero. Incluso, sin las pretensiones ideológicas de autores como Rodríguez y Álvarez, Ospina, Mayolo y el Grupo de Cali, tal vez más honestos e irónicos de su lugar social, construyeron relatos menos cargados de dramatismo, pero no por ellos menos importantes, de poblaciones excluidas de poder disfrutar las bondades que el desarrollo prometía como una experiencia general.

A pesar de ser Colombia un país preso de una violencia endémica, se extraña, como se extrañará aún más de las dos décadas siguientes, ochenta y noventa, que la violencia, es decir, la reconstrucción de relatos audiovisuales de no ficción a partir de las acciones y situaciones concretas como enfrentamientos armados, desplazamientos, crímenes de Estado, víctimas de hechos particulares, no sea más común. Esta realidad del documental está en clara desventaja con la, tampoco muy pródiga, producción filmica de ficción sobre la violencia. Sin embargo,

como veremos en un próximo capítulo, el cine documental con relación a la violencia, a partir de la década del ochenta, tuvo producciones de llamativa importancia.

Entonces, envueltos en un momento ideológico de magnitud global y efectos polarizantes, los realizadores colombianos, herederos de un espíritu misional (profano, profeta, profesor) asumieron, para bien, el sector que tenía menos capacidad de reivindicación de derechos y de constituir una fuerza social y simbólica que hiciera contrapeso a los poderes tradicionales. Sin embargo, tal decantamiento por lo que se percibía como lo justo, pudo engeguercer a los realizadores de este periodo, especialmente los de la línea del Nuevo Cine Latinoamericano, sobre los matices y contradicciones que tal lucha por la justicia podía traer, tanto en lo ético como en lo estético. Tal análisis, de hacerse, solo es posible a posteriori, como ahora lo esbozamos.

Los fenómenos sociales o culturales toman su forma discursiva o conceptual posteriormente a los mismos hechos que le dan origen. Las condiciones políticas, culturales y tecnológicas, en cierta forma, definirán la rapidez o lentitud para que una cantidad de hechos se puedan interpretar como un fenómeno con unas características propias. Incluso, en el caso paradigmático de la *Shoah* — a pesar de la centralidad que tomó el suceso en la cultura occidental, desde que las tropas aliadas dieron alarma sobre la oprobiosa realidad que se vivió en los campos de exterminio— se requirieron varios años para que tal situación hecha concepto tuviese una realidad filmica: *Nuit et brouillard* (1956) de Alain Resnais. Sobre esta idea, afirma el historiador italiano Enzo Traverso (2014): “... la consciencia y el pensamiento no siempre van a la par con los acontecimientos, a veces necesitan un tiempo de elaboración más largo” (p.204).

Sin pretender haber agotado esta reflexión sobre el documental del consenso en torno a la violencia, en el periodo que arranca a mediados de los años sesenta hasta finales del siglo pasado pero sí convencidos de que allí hay una interesante fuente de indagación sobre el

carácter de estos documentales y, como he mencionado, su relativa escasez dada las condiciones del país, entraremos a caracterizar el documental del consenso de la violencia en lo que va corrido del siglo XXI.

2. Documental y representación de la violencia

En la década de los ochenta dieron luz algunas obras audiovisuales, especialmente de ficción, que abarcaron desde diferentes perspectivas el tema del conflicto y la violencia. En esta década encuentra espacio el trabajo de índole antropológico y militante de Marta Rodríguez, ya sin la trascendencia de *Chircales*, y la exitosa incursión de Francisco Norden en el cine de ficción con *Cóndores no entierran todos los días* (1984).³⁸ Otras películas de ficción que tendrán la violencia como foco son *Canaguaro* (1981) del chileno Dunav Kuzmanich, las películas del escritor Fernando Vallejo realizadas en México, *Crónica roja* (1979) y *En la tormenta* (1980), *Pisingaña* (1986) de Leopoldo Pinzón, *Confesión a Laura* (1990) de Jaime Osorio y *Rodrigo D. No futuro* (1990) de Víctor Gaviria.

Sin embargo, la década de los ochenta, en contraposición con las posteriores, se distinguirá por su “solipsismo”, término acuñado por los historiadores del arte José Roca y Sylvia Suárez, entendido como una actitud egocéntrica en un contexto de conflicto y violencia, es decir, por la tendencia de la mayoría de los artistas visuales, incluyendo cineastas y documentalistas a ignorar los conflictos violentos que se vivían en el país (Yepes, 2018). Este “solipsismo” se comprende, según Yepes (2018), por tres razones: 1) El exilio o silenciamiento al que fueron sometidos muchos artistas por las derechas conservadoras en el poder y las ejecutorias de los grupos paramilitares entrados los años ochenta. 2) Cierta pudor de muchos artistas por llegar a ser señalados de “cooptar el sufrimiento de las víctimas y la miseria de los desposeídos” (p.34). 3) El carácter urbano y ciudadano de la mayoría de los artistas visuales hizo que el conflicto violento, de mayor impacto en los sectores campesinos, no fuera tema

³⁸ Valga anotar que el buen recibimiento de esta película, gracias a la construcción efectiva de unos hechos basados en la historia de los pájaros, paramilitares conservadores que cometieron innumerables asesinatos durante la época de la violencia, dieron a la película cierto aire de documento histórico. Este hecho, habla muy bien de la película, pero evidencia la escasez de producción documental sobre la violencia de esta época.

primordial de sus búsquedas artísticas. Más cercano a su sensibilidad fue la violencia producida por los carteles del narcotráfico como lo veremos.

¿Qué pasó en los noventa para que el conflicto y la violencia tomaran un lugar en las preocupaciones de artistas visuales y, especialmente para nuestro caso, en los documentalistas? Yepes (2018) señala que el incremento a partir de los noventa de la producción artística en torno al conflicto se debe a que “en las últimas dos décadas, la estabilidad política ha aumentado, permitiéndole a los artistas e intelectuales involucrarse con temas sensibles sin correr los riesgos de sus predecesores” (p.35).

Durante los noventa continúa la producción de varios de los realizadores de tradición de los setenta como Marta Rodríguez y Francisco Norden, y se consolida el trabajo de Víctor Gaviria, con *La vendedora de rosas* (1998).³⁹ La realización documental con relación a la violencia parece activarse. La consolidación de los proyectos audiovisuales de facultades de comunicación social del país, como es el caso de la Universidad del Valle, y de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional, sumado el recambio tecnológico que permitió un mayor acceso a equipos de grabación y edición explican el incremento en la producción. Como cita Patiño (2006), para Campo “la mayor parte de los documentales de ese período gira en torno a la vida de los habitantes más desfavorecidos, apabullados por unos conflictos siempre incomprensibles que van dejando una gran estela de víctimas y victimarios” (Patiño, 2006, p.113).

Sin embargo, a veces se contradicen las percepciones del documental colombiano producido en esta época. Por ejemplo, Aguilera y Gutiérrez (2004) lo veían como un espacio de experimentación, pero, por otro lado, como cita Patiño (2006), el realizador Carlos Bernal habla de cierta tendencia a lo conservador y una apatía política del documental en comparación con la militancia y la fe combativa de los setenta, que empezó a disminuir en los ochenta y casi

³⁹ Otras películas con elaboraciones mayores o menores alrededor de la violencia son *Edipo Alcalde* (1994) de Jorge Ali Triana, *La gente de La Universal* de Felipe Aljure (1994) y *Soplo de vida* (1999) de Luis Ospina.

desapareció en los noventa. La fe en una revolución armada para la liberación de los pueblos cayó en desuso a causa de la paulatina implementación desde los medios de comunicación de un sentido correcto de rechazo a la violencia, “venga de donde venga”⁴⁰, así como por una renovada apuesta de la izquierda, no exenta de críticas, por luchas ya no centradas en la condición de clase, o que pusieran en entredicho la legitimidad ética del modelo liberal democrático capitalista occidental. En este sentido, Patiño (2006) recoge una reflexión de Marta Rodríguez según la cual el documental de los noventa es intimista y cotidiano, todo producto de una utopía política desgastada. Si bien, algunas cuestiones de interés social continuaron, tal vez con otros tonos, y en este punto es importante reconocer aportes anteriores como el de Cine Mujer⁴¹, una preocupación por los temas de la identidad, la región y la cultura dominarán, desde mediados de los ochenta, gran parte de las experiencias de los nuevos documentalistas y realizadores.

A pesar de la búsqueda experimental la mayor parte de la producción documental colombiana de los noventa y posteriores se inscribe en la modalidad expositiva de representación, de Nichols. Como cita Patiño (2009) a Aguilera y Gutiérrez, “El documental colombiano de la década del noventa es predominantemente expositivo y con ello predominantemente conservador en lo que a su dimensión discursiva concierne” (p. 156). Otro elemento característico, y que podría interpretarse como una innovación narrativa de la época es la recurrencia al testimonio, dejando de lado la preeminencia del *off*, propio de los años setenta. (Patiño, 2009, p.157).

⁴⁰ Expresión usada comúnmente en los medios, y alude a un rechazo a cualquier forma de violencia, sin importar actores o motivos. La expresión se convirtió en una muletilla, pero, desde otra perspectiva se piensa que anula, en parte, cualquier acercamiento profundo o complejo acerca de la naturaleza y de los responsables de la violencia en Colombia.

⁴¹ “Aunque poco se les mencione hoy día, el enfoque de Cine Mujer fue un acto evidente de guerrilla intelectual que al escudriñarse en la actualidad aporta—entre otros— al trabajo de documentar la historia del feminismo y la historia de la organización intelectual de las mujeres en Colombia. Como tal, esto implica no desvalorizar las importantes discusiones sobre las relaciones de género, sexualidad y raza que tuvieron lugar en los años setenta y parte de los ochenta, precisa y simplemente porque esta producción se le considerara esencialista” (Suárez, 2009, p. 120).

A pesar de las excepciones en cuanto a innovación narrativa, como son los casos de *Dos visiones: una tarde con mi hermana* y fragmento de la historia de Turquía de Martín Duque (1993), y reafirmando la cualidad conservadora en los modos, pero de diversidad en los temas, para nuestra investigación, y como en el caso de la década de los ochenta, se evidencia la escasa producción documental con la violencia como foco. De todas formas, la década abre con uno de los documentales más representativos sobre los abordajes posteriores al fenómeno de La Violencia de los años 50, *Recuerdos de sangre* (1990) de Óscar Campo y Astrid Muñoz. Vale destacar que *Recuerdos de sangre* no será referente del documental más convencional sobre la violencia que sobrevendrá en el nuevo milenio. Este será un tema que retomaremos en el capítulo dedicado al documentalista Óscar Campo.

Es a finales de esta década cuando la producción documental relacionada con la violencia aparece con más contundencia y se estabilizará en las décadas posteriores. Si el mundo del narcotráfico será central en la realización de ficción del final de los ochenta, a partir de los noventa el desplazamiento, la guerrilla y el paramilitarismo se perfilan como los focos de interés para los documentalistas.

La guerrilla se abordará en películas como en *Peligroso que se muera, dijo Ramiro* (1997) de María Pia Quiroga, *Hijos del trueno* (1999) de Marta Rodríguez y su hijo Lucas Silva y *Farc-EP: 50 años en el monte* (1999), de Yves Billon. El acercamiento al tema será variado: mientras Quiroga plantea los problemas de la guerra como el desplazamiento, la colonización, cultivos ilícitos a partir de una historia de vida, Rodríguez y Silva buscarán un acercamiento al problema de los cultivos ilícitos desde la perspectiva indígena. Por su lado Yves Billón, a modo de reportaje, reconstruirá la historia de la guerrilla de las Farc alrededor de su fundador y líder histórico Manuel Marulanda Vélez, “Tirofijo”.

La impronta del 9 de abril de 1948 tendrá continuidad con el documental *Gaitán sí, otro no* (1999) de María Valencia Gaitán, nieta del inmolado líder político, inaugurando así

una tendencia que tendrá el documental colombiano del siglo XXI: el relato hecho por hijos o nietos de personajes claves en la historia de la violencia colombiana. Otro documental con aura de precursor de esta nueva época será el afamado *Diario en Medellín* (1998) de Catalina Villar, realizadora residente en París. Allí se expondrá la dramática situación de niños y jóvenes de las comunas de Medellín que habla de su vulnerabilidad ante el reclutamiento forzado por parte de agentes armados ilegales quienes libraban una sangrienta guerra por dominio territorial y el engrosamiento de sus oficinas de sicarios.

A pesar de lo variado de esta pequeña muestra, el final de la década de los noventa sí nos permite entrever lo que se vendrá con el advenimiento del nuevo milenio para el documental de la violencia. La víctima será central en el tratamiento. Las modalidades alternarán entre la continuidad del cine político de los setenta, (ya sin la verticalidad de aquellos años, lo que les permitió dar una voz dotada de autoridad a la población objeto de la investigación) en Rodríguez y Silva, y al reportaje expositivo, casi televisivo, de Yves Billon. El encuentro con una cotidianidad, alternada entre lo amable y terrible, se evidencia en una interesante forma de etnografía urbana, en el caso de Villar, a la forma testimonial escogida por Gaitán, un poco en continuidad con el paradigmático trabajo de Norden.

Tal vez la percepción de vacío frente a la producción documental de la violencia en la década de los noventa se debe a las altas expectativas que tenían muchos de los realizadores y críticos que venían de los años sesenta y setenta. Estos relacionaron la no militancia de los realizadores de los noventa con la apatía de una generación entregada a la experimentación estética permitida por las nuevas tecnologías, obsesionada con el sí mismo y sin capacidad de proyectar una sociedad más allá de los límites del capitalismo. Seguramente, no vieron que, en muchas de las nuevas propuestas, de corte intimista y cotidiano, las que trataban de explorar nuevos temas y diferentes formas narrativas, se estaba configurando un nuevo campo, no de representación, sino de mediación.

En la línea de reflexión inaugurada por Martín-Barbero (1991), esta idea de mediación es comprensible y necesaria cuando se supera el instrumentalismo comunicacional, el sesgo ideológico o la asertividad científicista, “porque es en ese terreno donde se articulan las interpelaciones desde las que se constituyen los sujetos, las identidades colectivas” (p.224). Comprender el rol de las producciones artísticas, entre ellas el cine, en el sentido de mediaciones les retira la responsabilidad de solucionar la crisis o dar la acertada interpretación de realidad, sino que se erigen como alternativas cuyos usos y estatus se configuran en su compleja relación con los públicos.

Ejemplo de lo anterior, en su estudio sobre la relación del arte y el cine colombiano contemporáneos con la guerra, Yepes (2018) encuentra que las obras que él analiza no “representan” la violencia, como suele ser común en la gran mayoría de las producciones artísticas, sino que “median”. Median porque salvan la distancia entre lo rural (espacio de la guerra y la violencia) y lo urbano (espacio de las audiencias); median porque “promueve[n] un vínculo de carácter afectivo con la historia y las víctimas del conflicto” (Yepes, 2018, p.29).

Esta idea de mediación, y que como propuesta desde el arte resulta invisible para quienes aún están cercados por él, fue sostenida y defendida por Martín-Barbero.

2.1. El documental en el siglo XXI: continuidad y amplitud

Weinrichter (2010) hizo un esfuerzo importante por caracterizar el documental del nuevo milenio y ubicó dos polos entre los que se dinamiza la nueva producción colombiana. Por un lado, hay una búsqueda a partir de la hibridez de nuevas formas de expresión cercanas a la vanguardia; además, traspasa límites, experimenta, desafía los convencionalismos del modelo televisivo y, cada vez, gracias a los desarrollos tecnológicos, su proceso de realización llega a ser más independiente de las dinámicas tradicionales de producción y financiamiento. Por otro lado, hay un documental que permanece afincado en los modelos que priorizan la realidad sobre lo expresivo y continúa cercano al modelo televisivo periodístico. Entonces, el

documental del nuevo milenio se debate entre la herencia del Cinema Verité y la formalidad y facilidad discursiva del reportaje televisivo.

Para Weinrichter, el documental del siglo XXI asumió una identidad sustancial que relacionaba objetividad con representación, a pesar de que la misma historia del documental se ha encargado de demostrar la improcedencia e imposibilidad de tal relación. Desde su origen, el documental, ha estado ligado a la ideología y a la propaganda. De la relación entre la ficción y el documental, Weinrichter invita a superar, valga la redundancia, la idea común de que la realidad supera la ficción, y propone prestar atención a la capacidad del documentalista de atrapar ciertos momentos y hacer “aflorar a la superficie, no una realidad oculta (el documental suele trabajar con lo externo), sino su sentido profundo: cuando encuentra un elemento real que adquiere un fuerte sentido metafórico” (p. 23). Claro está que el documental no se ficcionaliza, “sino que adopta recursos de la dramaturgia del cine de ficción a la hora de organizar y presentar sus materiales” (p.25), aunque para Weinrichter, este es el caso de los documentales americanos que buscan éxitos de taquilla. Paul Arthur destaca cómo el documental “taquillero” usa los elementos retóricos más burdos de la ficción, tales como música que enfatiza sentimientos, cámara lenta, recreación de momentos no registrados por la cámara. Todo lo anterior parece forjar un lenguaje audiovisual híbrido, no basado en argumentos de evidencia factual o evidencia, pero sí en la construcción de unidades espacio temporales, suspenso, identificación de personajes y acciones climáticas claramente definidas. Si bien lo anterior es preocupante, Weinrichter sostiene que no hay que perder de vista que el documental siempre ha usado estos recursos del cine narrativo.

Otro aspecto a considerar es la importancia que ha tomado el cine de found footage y los renovados lazos entre el documental y el cine experimental, pues tal relación se había establecido desde los orígenes del documental. Otra consideración importante la vigencia del documental como fuente de polémica. Se cree que la exploración de narrativas a partir de forzar

la funcionalidad de los modelos, como cuando el documentalista se convierte en personaje, desvirtuaría la función crítica, analítica y social del documental. Este nuevo documental no se quedará en el desarrollo de estrategias autor reflexivas, ensayísticas o poéticas, sino que contiene posturas ideológicas que hacen que el documental siga siendo político. El documental del milenio ha incrementado su “vocación originaria de polémica social”, recuperando una pulsión de combate que no tenía desde los años sesenta, “permitiendo entender el funcionamiento de los particulares y siniestros ecosistemas que genera la economía global” (Weinrichter, 2010, p.29).

El documental narrará las violencias que se viven y vivieron sobre el planeta, especialmente a partir de los años sesenta, cuando el rescate de la memoria de la víctima y el sobreviviente se volvieron parte de la identidad moral de nuestros tiempos.

Sin embargo, el documental no dejará de usar técnicas para esta reconstrucción, como el recurso de los materiales de archivo. Tal es el caso del reciente *They Shall Not Grow Old* (2018) de Peter Jackson, o las mencionadas por Weinrichter, *Blokada* (2006) y *Revue* (2008) del ucraniano Sergei Losznitsa, las doce entregas de la serie *Private Hungary* de Péter Forgács, entre los treinta y los sesenta, y *Oh Uomo* (2004) de Yervant Gianikian y Ángela Ricci Lucchi.⁴²

De igual forma, el documental no ha perdido su capacidad e interés por reconstruir la historia, como temían los críticos marxistas, como Jameson vaticinó ocurriría con el advenimiento posmodernidad. El documental recuperará la historia, especialmente aquellas que convocan víctimas de tragedias que empieza a esclarecerse pasadas las décadas, a la par que explorará sus posibilidades narrativas y de representación, yendo y viniendo con relación a las formas clásicas. Tales son los casos de *S-21, la machine de mort Khmère Rouge* (Rithy

⁴² “La exploración de documentos audiovisuales del pasado a los que se les aplica el amplio espectro de recursos desarrollados en la tradición experimental del cine de *found footage* ha llegado a proponer una nueva forma de historiografía que recupera conceptos benjaminianos como la imagen dialéctica o la alegoría [...]. (Weinrichter, 2011, p.14)

Panh, 2003) y *The Mosquito Problem and Other Stories* (Andrey Paounov, 2007). Para terminar esta síntesis del documental del nuevo milenio, algo notorio es que el contenido perderá prioridad de análisis ante la importancia que toman sus formas “poniendo en primer término sus procesos y protocolos, el lugar desde que se habla” (2011, p. 15). En este sentido, se habla de un cambio significativo frente a las formas en que fue usual analizar el documental en el siglo precedente.

Con relación a la violencia, el documental diversificará sus técnicas para enfocarse en la reconstrucción histórica desde la perspectiva de las víctimas y sobrevivientes, pero también perfeccionará un modelo clásico periodístico, gracias a la espectacularidad que permiten las nuevas tecnologías y la profusión de canales especializados y, más recientemente, la difusión vía *streaming*. Sobre el segundo diremos que, el documental televisivo de guerra, en sus versiones serias y desechables, ha retomado una importancia en la televisión de entretenimiento, similar a lo que pasa con la difusión de contenido geográfico, histórico o zoofílico.

Sobre el documental de la violencia que no busca taquilla ni masificarse a partir de canales especializados, y en el cual la mirada desde la víctima y del sobreviviente es central, se han realizado diversas críticas, como la de la intelectual argentina Beatriz Sarlo. Para ella, sin desconocer la importancia de generar relatos de memoria, resulta complicado confiarse en versiones del pasado que se sustentan en el testimonio como única fuente, o en la prioridad de esta sobre otras formas de memoria.⁴³ Si el reconocimiento de las víctimas de la violencia es uno de los elementos centrales del trabajo de recuperación de la memoria del conflicto colombiano, ¿cómo se la han jugado los nuevos documentalistas para dar cuenta de esta

⁴³ “A las narraciones de memoria, los testimonios y los escritos de fuerte inflexión autobiográfica lo acecha el peligro de una imaginación que se establezca demasiado firmemente “en casa”, y lo reivindique como una de las conquistas de la empresa de memoria: recuperar aquello perdido por la violencia de poder, deseo cuya entera legitimidad moral y psicológica no es suficiente para fundar una legitimidad intelectual igualmente indiscutible. Entonces, si lo que la memoria busca es recuperar un lugar perdido o un tiempo pasado, sería ajena a su movimiento la deriva que la alejaría de ese centro utópico” (Sarlo, 2012, p.55).

historia?, ¿cambia en algo el paradigma con relación a los años setenta?, ¿qué otros actores, fuera de las víctimas, tienen presencia en este documental y cuál es su tratamiento?, ¿cuál es el consenso explícito en esta narrativa sobre la violencia del documental colombiano? Trataremos de responder a estas preguntas en el siguiente párrafo.

2.2. Abordaje de la violencia

Adentrándonos a nuestra indagación, el documental del periodo (2000-2002) sobre la violencia de esta etapa se concentra mayoritariamente alrededor del fenómeno guerrillero. Con la guerrilla como temática se encuentran documentales más enfocados por cierta línea pesimista o crítica con las conversaciones de paz y las acciones de Farc – EP y las guerrillas, en general. Ejemplos son: *Buenas noches Colombia* (2000) de Luis Augusto Rozo, *La María: relato de un secuestro* (2000) de Mauricio Vergara, *Un viaje por la paz* (2001) de Harvey Muñoz, *Caicedo o la Persistencia del olvido* (2002) de Berta Lucía Gutiérrez, *Cómo voy a olvidarte* (2002), de Jorge Enrique Botero. Otra línea menor de documental se encargará de una aproximación más académica y etnográfica en torno a la existencia de las guerrillas, tal es el caso de *Fusiles de madera* (2002) de Carlos Duarte y Carlos Cárdenas.

Marta Rodríguez presenta los documentales *Nunca más* (2001) y *La hoja sagrada* (2002). El primero aborda el conflicto, no desde el accionar de los grupos armados, sino desde las víctimas, en este caso los indígenas que deben transformar sus costumbres debido a las fumigaciones que afectan sus cultivos y modos de vida. El segundo, indaga en pobladores de Urabá (región costera de Antioquia) que fueron víctimas de diferentes actores del conflicto. En esta línea enfocada en cómo las personas se enfrentan a la violencia también se encuentran: *Yo tuve una casa* (2000) de Wilmar Quintero, *El silencio roto* (2001) de Felipe Paz, *Filigranas de paz por Colombia* (2001) de Priscila Padilla, *Bajo una luna diferente* (2002) de Natalia Peña Beltrán, *La vida vive* (2001) de Alexandra Cardona y *Tejedores de sueños* (2001) de Yezid Campos.

Excepcionalmente, se destaca el trabajo de Óscar Campo quien en 2001 presentó *Tiempo de miedo*, un trabajo con visos experimentales sobre el narcotráfico y su impacto en la ciudad. Otro documental de Campo abordará una forma de realización que se replicará luego en otras experiencias. En *Noticias de una guerra en Colombia* (2002), a través del material de archivo y entrevistas a periodistas, indagará sobre las formas en que los medios cubren la violencia. Aunque hablaremos de Campo con mayor profundidad más adelante en un capítulo dedicado a él, apuntamos aquí este par de trabajos, pues son fundamentales en cualquier recuento que se haga sobre el documental colombiano. También habría dos trabajos que recurren al tema paradigmático de la violencia colombiana: el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Son ellos *9 de abril de 1948* de María Valencia Gaitán (2002) y *En el camino dejé* de Ana María Díaz, Andrés Laguna y Karolina Ramírez (2002).

Para el periodo presidencial de Álvaro Uribe (2002-2010), y a pesar de los rasgos de censura y desconocimiento del conflicto por parte del gobierno, la producción documental alrededor de la violencia es variada y constante. Un elemento histórico destacable de esta etapa es el inicio de las conversaciones de San José de Ralito (Córdoba) en el 2003 entre el gobierno y las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). En este momento varios documentales se enfocaron en el tema paramilitar desde diferentes perspectivas. *Comunidades de paz* (2003) de Colbert García habla sobre el desplazamiento producido por los paramilitares. Este documental evidencia el experimento de comunidad reorganizada en torno a la paz y la declaración de neutralidad que tuvo lugar en el Urabá chocoano. *Egoró* (2003) de Silvia María Hoyos, *Entre el río y el olvido* (2004) de Sergio Mejía Forero, *Pequeñas voces* (2011) de Jairo Eduardo Carrillo, *Una casa sola se vence* (2004) de Marta Rodríguez y Fernando Restrepo, Trujillo, *Desafío de resistencia por la vida y contra la impunidad* (2004) de Giovanni Pulido Riveros y Fredy Vargas, *La casa nueva de Hilda* (2005) de Silvia María Hoyos, *Soraya: Amor no es olvido* (2006) de Marta Rodríguez y Fernando Restrepo, *Retorno a la esperanza* (2007) de Juan

Manuel Peña, *Tejedoras de paz* (2007) de Diana Kuéllar y Johanna Galindo, *Mamá Chocó* (2010) de Diana Kuéllar, *Severá* (2009) de Silvia María Hoyos y Adrián Franco, y un *Asunto de miedo* (2007) de Juan Pablo Bonilla son documentales que abordan la situación de las víctimas, principalmente a causa de acciones de los paramilitares y del Estado.

Uno de los documentales de mayor reconocimiento por esta época es *Impunity* (2010) del periodista Hollman Morris y el documentalista Juan José Lozano. Morris, en el marco de la era de la Seguridad democrática, se destacó por ser “el único periodista de figuración nacional que desacató la tácita orden gubernamental de no informar sobre el conflicto y quien pagó las consecuencias de su transgresión en términos de estigmatización y persecución política” (López, 2014, p.132). *Impunity*, usando como técnicas de realización privilegiadas imágenes de archivo, entrevistas a víctimas y secuencias de detalles de los testimonios de los victimarios dentro del accidentado proceso de la Ley de Justicia y Paz, proceso de paz con las AUC, demostrará el grado de impunidad a favor de los victimarios que significó este proceso, especialmente desde la perspectiva de las víctimas y otras instancias de la sociedad civil.

El enfoque de paramilitarismo tendrá otras variantes. Tal vez el más recordado, dada su divulgación por el canal privado Caracol y con el auspicio de la revista Semana, fue *La sierra* (2004) de Scott Dalton y Margarita Martínez. Este documental hace un seguimiento a la cotidianidad de un joven cabecilla del Bloque Metro, facción paramilitar asentada en una comuna (barrio) de Medellín. El documental humaniza en cierta forma la figura del paramilitar y revela cómo, en últimas, son los jóvenes producto de la crisis de la familia y de la falta de oportunidades. Así mismo, logra ciertos picos de espectacularidad a seguir situaciones reales de riesgo: balaceras, ataques y muertos en la vía. Otro documental que no representa la línea más común frente al tópico de paramilitarismo es *¿Por qué lloró el general?* (2006), firmado por la agencia Geo Publicidad⁴⁴; sigue el caso judicial de un militar acusado de tener

⁴⁴ Varios documentales aquí mencionados aparecerán registrados sin realizador, solo a nombre de una agencia de publicidad o firma que se adjudica sus derechos de propiedad. No podemos explicar con autoridad la preminencia de tal fenómeno,

responsabilidad en la masacre de Mapiripán, perpetrada por paramilitares en 1997. En esta película se plantea cómo los militares pueden ser afectados por una justicia “ideologizada”, y denuncia cierto activismo por parte de las cortes en contra de la política y el accionar en contra de la subversión propuesta por el gobierno. Esta tesis, según la cual la justicia colombiana simpatizaría con las políticas de izquierda y, por tanto, estará sesgada en contra de las fuerzas militares, se hace más fuerte cuando el gobierno de turno es de derecha, como en el caso de Uribe Vélez (2002-2010) y Duque (2018-).

El otro foco de interés es el de la guerrilla. Después del fracaso de las negociaciones en el gobierno de Pastrana y la frontal persecución que asumió el gobierno de Uribe, muchos de estos documentales fueron realizados con el fin de mostrar las actividades antisociales de estos grupos, en especial de las Farc-EP. Con esta iniciativa se destacaron *El rostro del secuestro* (2003) de Marcelo Salinas, *Los huéspedes de la guerra* (2006) de Priscila Padilla, *Al otro lado de la ausencia* (2007), y *El solitario* (2007) de Manuel Cuervo Rincón, *Machuca, diez años de olvido* (2008) de Natalia Acevedo, José Fernando Serna y Hugo Villegas y *Run or Die* (2009) de Klich López.

Prácticamente, estas películas se centran en relatar el modo de vida de las guerrillas y en indagar los motivos de su insurgencia. Sin embargo, *Mujeres no contadas* (2005) de Ana Cristina Monroy y *Tirofijo está muerto* (2010) de Jaime Escallón fijan su mirada en aspectos más íntimo de la guerrilla, aunque no fuera el mejor momento político para hacer propuestas que plantearan una mirada compleja o sutil del fenómeno guerrillero. Cabe anotar que los pocos que se atrevían a reconstruir un perfil de la guerrilla eran realizadores extranjeros como *Guerrilla Girl* (2005) del danés Frank Piasechi Poulsen.

especialmente en documentales que defienden de una y otra forma actuaciones polémicas por partes de agentes del Estado. Otros tendrán esa condición porque son realizados como propuestas comunicativas de agencias privadas o del Estado, donde el equipo realizador sigue las indicaciones dadas por un cliente.

A pesar del consenso ideológico que se pretendió imponer desde la política de seguridad democrática, documentalistas valientes denunciaron de forma más directa acciones donde se pone en cuestión al Estado. *Memoria de los silenciados, el baile rojo* (2003) de Yezid Campos, da cuenta del genocidio del partido de izquierda Unión Patriótica. *La historia que no contaron* (2008) de Erika Antequera y el español Ayoze O'Shanahan, en la misma línea del anterior, particulariza en el asesinato de José Antequera (padre de la realizadora), líder de la Unión Patriótica. Con preocupaciones bastante diferentes, se evidencia en este periodo una tendencia en la realización documental que es el relato en primera persona de hijos de víctimas, o, como lo demuestra el siguiente caso, de victimarios. *Pecados de mi padre* (2009) de Nicolás Entel, es la historia de Pablo Escobar contada por su hijo Sebastián Marroquín. El momento crucial de este documental es cuando Sebastián logra reunirse con los hijos del asesinado Luis Carlos Galán, ya para este momento, personajes activos en la vida política.

También, ya al final del este periodo, se populariza desde el 2008 un tipo documental que podríamos catalogar como 'comercial de guerra', pensado principalmente para ser emitido en canales de televisión por cable, tipo *Discovery Channel* y *National Geographic*. Documentales que exponen este estilo son *Fuga de las Farc* (2008) de Jaime Escallón, *Operación Jaque* (2008) de Álvaro García, *Operación Sodoma* de Lulo Films (2012), *Héroes anónimos* (2012) realizado por Caracol TV e *Inventos de Guerra* (2013) producida por *National Geographic*⁴⁵ y realizada por Lulo Films. Son básicamente reportajes televisivos de corte comercial y oficialista que, a través de entrevistas, imágenes de archivo y algunas puestas en escena, detallan aspectos de operaciones militares, fugas, tecnología bélica y espionaje, con un aparente rigor en la investigación y una clara exposición de ascetismo ideológico.

⁴⁵ Para ampliar sobre este tipo de realizaciones, ver Salamanca, C. (2015). Operaciones Fénix y Sodoma: Dos modos de visualidad del conflicto colombiano. En VV.AA (Eds), *Fronteras expandidas, el documental en Iberoamérica* (pp. 109-146). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Durante este periodo, el asesinato de Gaitán seguirá siendo el evento paradigmático de nuestra violencia con producciones como *El Bogotazo, la historia de una ilusión* (2008) de Mauricio Acosta y *Cesó la horrible noche* (2013) de Ricardo Restrepo. Sin embargo, otro hecho clave en la historia del conflicto en Colombia fue la toma del Palacio de Justicia en 1986, abordado por José Alejandro Restrepo desde las artes visuales con *El caballero de la fe* (2011). Este hecho se revive en la mente de los colombianos, en parte gracias a las investigaciones avanzadas sobre los desaparecidos del episodio y al fragor político de la época, como lo hace el documental *¿Dónde están?* (2008) de Diana Camargo, Santiago Fernández y Fernando González. Por otro lado, *Galán, la lucha de un gigante* (2004) de Juana Uribe, se enfocará en el magnicidio (1989) del candidato del Nuevo Liberalismo, víctima ilustre de la violencia política y narcotraficante.

2.3 Giro en la perspectiva

El periodo que se inicia en 2010, y que aún se mantiene, se inaugura con un impensado viraje hacia una política de paz, de reconocimiento del conflicto y una atención renovada hacia las víctimas. Juan Manuel Santos, escogido bajo la bandera de la Seguridad Democrática y señalado por Álvaro Uribe como su sucesor, en vista de la imposibilidad de aspirar a presentarse a la disputa para un tercer mandato, modificó sorpresiva y diametralmente la línea política con que se hizo elegir. Traición para sus electores, sagacidad para los contradictores de la línea conservadora del uribismo, las políticas de Santos y, en especial, su propósito de alcanzar un acuerdo de paz con las Farc-EP, tendrían influencia en el desarrollo documental sobre el tema de la violencia en Colombia.

Tal vez la única diferencia con relación al periodo anterior es la disminución de documentales enfocados en las acciones militares y terroristas de las Farc-EP. En esa línea se destacan *Colombia Hidden Killers* de Vice (2013), *Gente de papel* (2014) de Andrés Felipe Vásquez, *Ciudad Invisible* (2016) de David Quiroz. Por el contrario, y de seguro auspiciado

por el momento político que se vivía, al menos como directriz de gobierno, aumentaron los documentales que relataban las nefastas consecuencias de la guerra. *Noche herida* (2014) de Nicolás Rincón Gille, *Pueblo sin tierra* (2015) del Centro Nacional de Memoria Histórica, *Mujeres al frente: la ley de las más nobles* (2016) de Lula Gómez, *Chocolate de paz* (2016) de Gwen Burnyeat y Pablo Mejía, *Sembradora* (2017) de David Quiroz y *La toma del milenio* (2015) y *La Sinfonía de los Andes* (2017) de la incansable Marta Rodríguez.

Los documentales enfocados en las acciones de los paramilitares también tuvieron su lugar: *Paramilitares en Colombia* (2002) del Centro Nacional de Memoria Histórica *Rostros de la memoria* (2015) de Camilo Torres, *Frontera invisible* (2016) de Nicolás Richat y Nico Muzza; mientras que el documental desde la perspectiva de un hijo de la víctima tuvo su muestra en *Pizarro* (2016) de Simón Hernández. El tema del narcotráfico se documentó en *ilegal.co* (2012) de Alessandro Angulo y *Pablo's Hippos* (2010) de Antonio von Hildebrand.

De este periodo merecen mención especial dos documentales que abordaron el proceso de paz entre el gobierno y las Farc-EP a modo de reportaje. Son ellos, *El silencio de los fusiles* (2017) de Natalia Orozco y *La negociación* (2017) de Margarita Martínez. *El silencio de los fusiles* da cuenta del proceso de paz, entre un modelo interactivo formal y expositivo, el documental construirá con testimonios autorizados los detalles de la negociación. La negociación, en el mismo formato y jugando con recursos de los modos interactivos y expositivos testimonial, hará uso de imágenes de archivo, hasta ese momento desconocidas, del proceso de negociación en La Habana. Lo que resulta interesante de ambas propuestas fue el alcance mediático que obtuvieron en su momento. Más allá de su formalidad televisiva, la aparición de estos dos documentales, tanto en su forma como en su tópico, resulta significativo cuando asumimos la tarea de reconstruir la historia y los modos del documental de la violencia en Colombia.

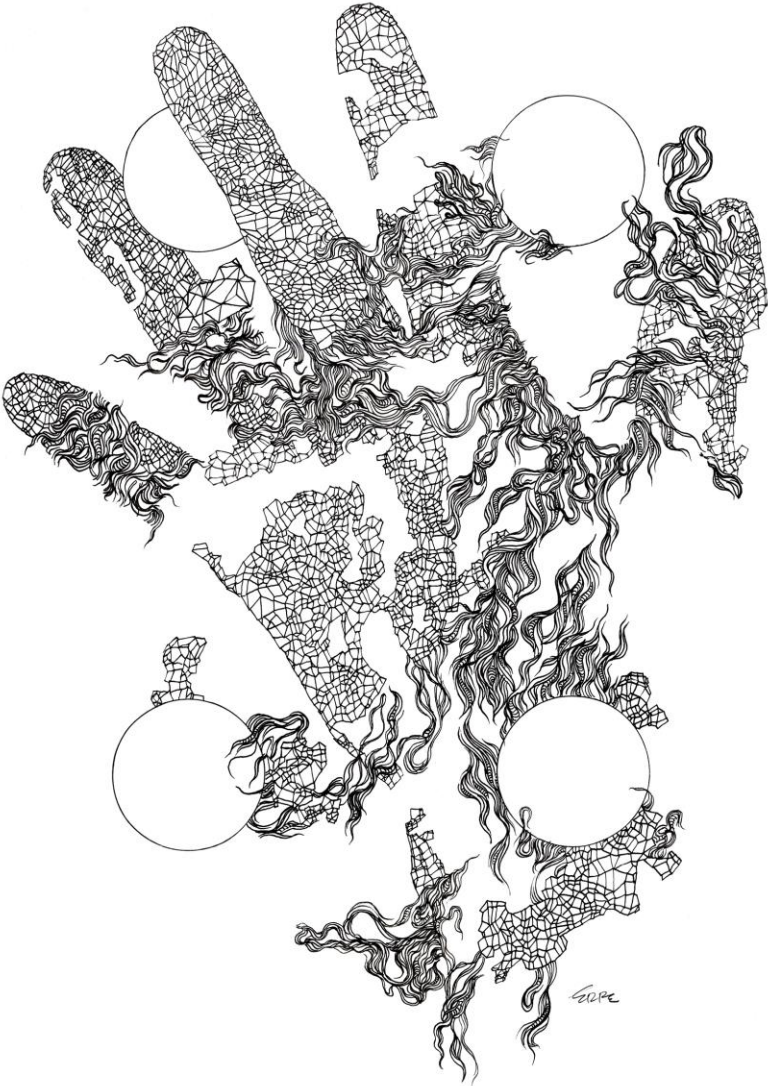
El silencio de los fusiles y *La negociación* son documentales que representan a un consenso político que entusiasmó a una gran parte de los colombianos; recogen los tópicos de militancia y crítica que desde los años sesenta fueron constantes. La preocupación por las víctimas de la estructura macroeconómica denunciada en los sesenta por los documentalistas de clara filiación política, adquirió rasgos de política correcta y preocupación humanitaria desde los ochenta hasta nuestros días. El documental que denunció las prácticas crueles de grupos armados, especialmente paramilitares, permaneció en la casi invisibilidad mediática, adquiriendo algo más de protagonismo durante el respaldo decidido, aunque a veces poco efectivo, del gobierno de Juan Manuel Santos a las iniciativas de atención de víctimas, restitución de tierras y similares.

Merece una mención especial el documental *9 disparos* (2017) de Jorge Andrés Giraldo como una categoría particular. En *9 disparos* se conjugan varias características del documental contemporáneo; el uso de archivos familiares; narración en primera persona y centrado en la historia propia y, tal vez lo más importante, expone una mirada diferente sobre la víctima en un contexto de realización documental, la académica pues fue resultado de un proyecto de investigación universitaria del autor, donde primaba una relación de victimario (Estado, militares, paramilitares) – víctima (defensores de Derechos Humanos, activistas, campesinos, estudiantes, población civil en general), que fue común en los realizadores no comerciales. Lejos de los afanes del reportaje para un público general de documentales como *El Silencio de los fusiles* y *La negociación*, de la descarnada denuncia periodística de *Impunity*, o del tratamiento compasivo de las víctimas de otros trabajos, tal vez más cerca de la línea del documental de hijo de víctima como *Pizarro*, *9 disparos* incursionó en el panorama nacional al exponer al militar como un realizador capaz de mostrarse a sí mismo en su condición de víctima de un conflicto sin caer en la demagogia castrense. En palabras de Carlos Rodríguez, productor del documental, esta es la historia de “un joven de barrio de escasos recursos, rebelde

y talentoso, que no puede continuar con su vocación y termina en la guerra como una opción laboral y de movilidad social” (2018).

Las reacciones contradictorias frente a *9 disparos* dan cuenta hasta dónde la estética del documental y las representaciones de identidad que sugieren sus contenidos han estado fuertemente ligados a una tensión política y cultural propia del nuevo milenio en Colombia, donde el lenguaje de la seguridad democrática polarizó a la sociedad entre aliados del terrorismo y aliados de la patria, o desde el lenguaje de oposición (progresistas, liberales, izquierda), entre “paracos” y demócratas. Superados los cómodos estereotipos y lugares comunes, *9 disparos* es un ejemplo de los otros caminos que toma el documental en la Colombia del pos-acuerdo de paz. Tanto la posibilidad de la experimentación audiovisual como la complejidad en los tratamientos temáticos se pueden abrir en una sociedad que necesita profundizar y reflexionar sobre su historia para así constituir nuevas memorias.

Parte cuatro: Análisis filmico



1. Óscar Campo: diciendo lo indecible. Mostrando lo inmostrable

“Sujeto y memoria se suspenden, esperando el aliento de un otro, de la inscripción, del testigo y el testimonio. Esa lengua que según Agamben no significa, sino en la invitación a adentrarse a lo sin-lengua, recogiendo insignificancias de quien, por desaparecido, no puede prestar testimonio”.
(Berdiel, 2013)

En el siguiente capítulo se hablará sobre la obra del director caleño Óscar Campo, haciendo énfasis en su película *El proyecto del diablo* (1999), un monólogo, escrito en coautoría con el protagonista, Fernando Córdoba, “La Larva”. Esta obra consigue sintetizar a manera de sinécdoque la complejidad de la violencia de Colombia de los años ochenta y noventa. El director expone la historia real del personaje para provocar una reflexión sobre la crisis social y política que durante casi un siglo ha soportado Colombia.

Hay varios factores que influyen en la obra de Campo y que convergen en *El proyecto del diablo*:

La herencia estético-conceptual del llamado Grupo de Cali, que en los años setenta comienza a producir películas contra-hegemónicas y removedoras de las estructuras del cine de ese momento, resultado de la cinefilia de sus integrantes, que abriría camino a una generación de cineastas entre los que se encontraba Campo.

En el contexto nacional se vivían los resultados devastadores del maridaje entre el narcotráfico y la guerrilla que activó, en las ciudades de Colombia, nuevas dinámicas en la violencia, principalmente en Cali y Medellín. Los capos de los carteles se convirtieron en celebridades y el negocio de la droga se coló en todas las esferas de lo político, social y económico del país, cerrando alianzas con grupos paramilitares e, incluso, de guerrilla. Como resultado, fueron sistemáticamente asesinados políticos, intelectuales, periodistas y líderes sociales y de derechos humanos, llegando en su faceta más irracional al exterminio selectivo de los miembros de un partido de izquierda (Unión Patriótica), hoy reconocido como un

genocidio. Hablar sobre esta barbarie fue una labor colosal que asumieron artistas e intelectuales, la gran mayoría desde el exilio; sin embargo, en el caso de Campo, permaneció en el epicentro de los acontecimientos.

La crisis por la que atravesaba el cine nacional en los años noventa hizo que el trabajo y la creatividad de los cineastas se volcaran en el documental televisivo. En Cali, el programa *Rostros y rastros* (1988-2000), de Telepacífico y la Universidad del Valle, se convirtió en un espacio fundamental de creación, además de una ventana de difusión.

La influencia de una estética y ritmo fragmentado, provenientes del videoclip y el videoarte, impronta propia de una generación que creció con la televisión y cuyas propuestas buscaban transgredir los cánones estilísticos de generaciones anteriores, más próximas al cine. En una época en la que la falta de recursos estimula la experimentación los documentalistas entran en crisis con los conceptos de realidad y verdad, por lo que asumen el rol de artista que trabaja como antropólogo; como un intérprete artístico del texto cultural.

1.1 Influencia centrípeta

Para hablar sobre el lugar que ocupa Campo en el panorama del cine colombiano, se tomará la idea del investigador español Josetxo Cerdán, expuesta en el artículo “Cánones y contra-cánones” (2015), donde habla sobre el lugar que puede ocupar una película dentro del contexto nacional, pero que en este texto se aplicará sobre el lugar que puede ocupar un documentalista y, por consiguiente, su obra.

Cerdán (2015) dice que si la película, en este caso el director, “pertenece a una cinematografía periférica en términos geopolíticos globales, la influencia que dicho título (autor) puede ejercer sería más bien, (al contrario), centrípeta: desde la periferia al centro” (p. 69). Continúa: “A esa diferencia geográfica (dentro-fuera del cine nacional) también se le puede sumar la temporal: no solo se trata de saber desde dónde se aborda el papel de la película (autor), sino también desde cuándo, es decir del momento en el que se estudia su papel” (p.69).

Campo, en el contexto nacional, disloca las narrativas del momento al elegir el ensayo como forma de escritura. Es sus palabras “Su espíritu, su estilo, sus efectos, su sistema de escritura, nos garantizan que el espectáculo no sustituye a la vida, que lo representado no es ajeno e incoherente con nuestra experiencia” (Campo, 1998). Es un documental que parte de la estética fragmentada y de la inclusión de una voz en off que no es descriptiva ni objetiva; al contrario, es una voz distante que se torna performativa. En esa operación retórica es cuando nace la condición ensayística en sus películas. Esto ha hecho que parte de su obra sea reconocida y que, tanto su producción audiovisual como académica, sea transnacional. Suárez (2015a) afirma que: “Óscar Campo ha desempeñado un papel modesto por elección, pero muy significativo en la renovación de lenguajes audiovisuales y teóricos y en los diversos giros que se evidencian en el cine colombiano” (p.9).

Es así como la producción cinematográfica de Campo desde la periferia ideológica, o sea, la academia, de la periferia geográfica, Cali, y después de más de treinta años de haberla iniciado, ha influido, no solo en el epicentro cinematográfico colombiano, sino que se ha convertido en referente en el mundo académico, dentro y fuera del país, en cuanto al impulso de la producción documental nacional.

Una particularidad del trabajo de Campo que conduce al efecto centrípeto de Cerdán (2015) es el hecho de que ha pasado casi toda su vida vinculado a la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, primero como estudiante, luego como profesor. El hecho de pertenecer a una institución pública podría verse como un factor limitante de la independencia creativa y argumentativa; pero, paradójicamente, esto brindó al director un espacio simbólico desde donde consolidar su mirada sobre la realidad del país y la posibilidad de volcarla en una considerable producción cinematográfica. Las universidades públicas en Colombia durante décadas han luchado por fortalecer su derecho a la autonomía universitaria.

Este es un derecho protegido por la Constitución Nacional⁴⁶, que favorece el libre intercambio de ideas, la búsqueda desinteresada del conocimiento y la verdad alejada de las coerciones del mercado y de las visiones y prácticas sobre el Estado que tienen los actores políticos de turno. Esta pugna procura hacer de la Universidad el templo de la libertad incondicional de palabra y de cuestionamiento, como contraposición al pensamiento superficial y ligero de la mayoría de los medios de comunicación en Colombia, así como al inmenso poder por parte de los grupos políticos y económicos que circula a través de ellos. Es así como la universidad se ha convertido en la trinchera donde Campo se refugia y toma distancia de los discursos mediáticos y oficiales de consenso y activa su discurso de disenso. Sumado a esto, el director se ha autoimpuesto permanecer fuera de los ámbitos formales de financiación y circulación en casi todos sus proyectos cinematográficos.

En su papel como docente y orientador durante los últimos treinta años, Campo se ha convertido en un motor de la renovación del cine nacional, ejerciendo su influencia en sus discípulos, que en la actualidad son los directores, productores, cine clubistas e investigadores que marcan la presencia del cine colombiano en el mundo. Por sus aulas y asesorías han pasado cineastas como Carlos Moreno (*Perro come perro* (2008), *Todos tus muertos* (2011), *El cartel de los sapos* (2012), *Que viva la música* (2014)), Jorge Navas (*Calicalabozo* (1996), *Alguien mató algo* (1999), *La sangre y la lluvia* (2009), *Somos calentura* (2018)), Óscar Ruíz Navia (*El vuelco del cangrejo* (2009), *Los hongos* (2014), *Epifanía* (2017)), William Vega (*La Sirga* (2012), *Sal* (2018)), Ángela Osorio y Santiago Lozano (*Siembra* (2016)), Camila Rodríguez (*Anahí* (2012), *Atentamente* (2016), *Interior* (2018)), César Acevedo (*La tierra y la sombra* (2015), *Los pasos del agua* (2016)), Isabel Ospina (*Il y aura tout le monde* (2008), *Hecho en*

⁴⁶ Título 2: de los derechos, las garantías y los deberes. Capítulo 2: de los derechos sociales, económicos y culturales. Artículo 69: Artículo 69. Dice: Se garantiza la autonomía universitaria. Las universidades podrán darse sus directivas y regirse por sus propios estatutos, de acuerdo con la ley. La ley establecerá un régimen especial para las universidades del Estado. El Estado fortalecerá la investigación científica en las universidades oficiales y privadas y ofrecerá las condiciones especiales para su desarrollo. El Estado facilitará mecanismos financieros que hagan posible el acceso de todas las personas aptas a la educación superior. (Constitución política de Colombia, 1991)

Villapaz (2014)), entre muchos otros. En una entrevista hecha por Suárez (2015^a), el cineasta habla sobre el método de trabajo que transmite a sus estudiantes y que consiste en:

tratar de adecuar esos contenidos que van surgiendo desde el pensamiento académico a esas posibilidades expresivas. Ahí es donde yo he estado mediando: esa relación entre escrituras y el material que surge de mirar la realidad colombiana de una manera compleja, a través de la antropología y de los estudios culturales. El trabajo ha consistido en estar atento a lo que se produce intelectualmente, a sus avanzadas; ayudar a renovar bibliografías (que ya el profesorado lo hace por su cuenta también) para poder encajar una cosa con otra. Un aspecto con otro. Eso ha generado una serie de monstruos visuales, pero de tanta ensayadera se han logrado un par de cosas (p.11).

Finalmente se encuentra la auto-marginalidad geográfica; Campo siempre ha vivido en la ciudad de Cali, la periferia de un país periférico. En Cali nació, al igual que los personajes de sus películas, y allí vivió una vida que oscila entre mundos contradictorios: un hogar de fervor religioso, con madre ex monja y padre seminarista; el universo académico de la universidad pública; y una ciudad en ruinas.

Aunque invariablemente sus películas se desarrollen en su entorno inmediato, los temas que le preocupan, como a muchos intelectuales del mundo occidental, con quienes Campo mantiene un permanente diálogo a lo largo de sus lecturas y disertaciones, son el capitalismo y la violencia, tópicos obsesivamente presentes en su obra. Sus más de treinta películas, que recorren las diferentes realidades del país, han sido todas producidas en Cali, lo que denota una relación más que comprometida con su realidad cercana.

1.2 El relato de la violencia

Al igual que la mayoría de los colombianos la vida de Campo ha estado determinada por su relación con la violencia. Sus relatos audiovisuales, respaldados por investigaciones de abordaje académico, presentan una visión pesimista sobre el devenir del país y una postura

crítica con argumentos contra el sistema. “En cuanto a la violencia, yo no me considero en una relación de sujeto-objeto, donde el sujeto está mirando, sino que yo hago parte también y estoy tan destrozado como esa realidad que miro” (O. Campo, Entrevista personal, 2016). Sus películas muestran cómo la barbarie ha dejado huellas profundas en la sociedad colombiana y permanece inserta en cada uno de sus recodos. Sus propuestas sincréticas desarrollan una narrativa cargada de símbolos y analogías que hacen parte del ideario colombiano logrando una ruptura de los cánones al plantear una manera diferente de pensar la relación entre la subjetividad y el cine. Uno de los factores que evidencian la particularidad de las películas de Campo es la dislocación de la perspectiva desde donde es formulado el relato. La violencia en Colombia se ha narrado históricamente desde las víctimas y los héroes del conflicto. Al contrario, el director caleño presenta a parias y monstruos sociales, seres siniestros que se mueven en bajos mundos, paralelos al devenir cotidiano, y cuentan con sus propias leyes de supervivencia; son sinécdoques de la sociedad colombiana habitantes de un mundo de no-futuro. Estos personajes encajan en la definición de marginales de Christian León (2005), término que fue apropiado y luego resignificado en los años setenta en Latinoamérica, y con el que el capitalismo se refería a la fuerza de trabajo sobrante con respecto a la demanda existente. Pero los sujetos marginales de las películas de Campo están más relacionados al lugar que ocupan con respecto a la cultura hegemónica. Marginal evoca algo que presupone la existencia “de una realidad no marcada, originaria, principal. Es contrario a sociedad, institución y racionalidad” (León, 2005, p. 11). Sus personajes se acercan a Londoño, el protagonista de *Agarrando pueblo* (1978) quien, en complicidad con los directores, se empodera y toma la palabra para poner en evidencia, bajo el concepto de porno-miseria, que “las imágenes documentales y mediáticas del subalterno son paternalistas, patéticas y tienen como principal función lavar la conciencia (y, de paso, diluir cualquier atisbo de pensamiento crítico)” (Cerdán, 2015, p.77).

En *Recuerdos de sangre* (1990), documental de Campo en co-autoría con Astrid Muñoz, en el que se reconstruye el conflicto bipartidista de los años cincuenta por medio de desgarradores testimonios de asesinos de la época, uno de los personajes más fuertes era un “pájaro”⁴⁷, un matón de la época perteneciente al partido conservador. El personaje escenifica las técnicas más eficaces del manejo del revólver, muestra cómo esquivar balas y su destreza con el machete tres canales con el que enfrentaba a sus enemigos, los liberales. Gracias a este documental, emitido varias veces en la televisión local, el “pájaro” se volvió tan popular que se convirtió en “una especie de héroe monstruoso, un ser de fama para el miedo y la admiración ciudadana; tanto que uno de los mafiosos duros del Cartel de Cali lo llamó para que saliera del puesto de vigilante en un edificio a comandar su escuadrón de guardaespaldas” (Gómez, 2012).

Campo dice que sus películas son su conciencia, que son sus temores los que allí aparecen.

No es solo la historia y la realidad del país, también es mi propia realidad. Alain Badiou decía que la verdad del cine no estaba en el fotograma ni en el contenido del fotograma, sino en la relación entre las imágenes y en cómo todo lo terrible del Siglo XX se ha mostrado a través de estas relaciones y esas rupturas que ha habido entre una imagen y otra en relación con el tiempo, la imagen-texto, y la relación de esas imágenes con otras imágenes en el pasado. Yo pienso que si hay alguna realidad en lo que he hecho, no proviene de lo que pienso, ni de lo que he mostrado, sino de las relaciones que he planteado allí, que hace que aparezca un tipo de verdad que no creo que sea la verdad consagrada, sino la verdad que surge en relación a ese acontecimiento tremendo que es la vida de los colombianos durante los últimos años (O. Campo, entrevista personal, 2016).

1.2.1 Entre ángeles y demonios

47 Se les llamaba así porque después del asesinato huían rápidamente: “volando”.

En el tríptico de cortometrajes conformado por *Un ángel subterráneo* (1992), *Un ángel del pantano* (1997) y *El proyecto del diablo* (1999) es donde se encuentran más acentuadas las características de los personajes de Campo, al centrarse en historias de jóvenes bárbaros que sometieron a Cali en una descontrolada guerra de todos contra todos.

En la Cali de fines de los noventa, dos fenómenos socio-políticos como narcotráfico y guerrilla, llevaron la ciudad y su gente a estar sumidas en el miedo, la paranoia y la decadencia. En ese escenario Campo emprende una serie de retratos de su propia generación, de la que se considera sobreviviente; películas en las que se acerca a la subjetividad de los personajes y a la representación de esa subjetividad.

Zuluaga (2009) dice que los tropos de la violencia, como pulsión repetitiva, están presentes en los trabajos de Campo y revelan una época en la que la ciudad estaba en plena transformación urbanística y era “atravesada por el fuego cruzado del conflicto político y el narcotráfico”. Como consecuencia reinaba un ambiente de “pesimismo apocalíptico” (Zuluaga, 2009) que se apoderó de los artistas que optaron por permanecer en Cali, como Campo. En ese ambiente se mueven los protagonistas, una especie de otros yo del autor.

Desde una mirada crítica, estas películas hurgan dentro de la sociedad caleña, tomando una parte de un todo de la realidad colombiana. “Son trabajos que continuaron la senda de una reconstitución de las texturas mentales de individuos sumergidos profundamente en la cultura urbana de Cali” (Campo, 1998). El viaje a lo subterráneo de la ciudad arrasada que propone la trilogía se acentúa en *El proyecto del diablo*, inspirado en el monólogo *El atravesado* (2000), de Andrés Caicedo, en el que su protagonista es un joven caleño de los años sesenta, alter-ego del escritor, que narra su vida dentro de una sociedad conservadora, en la que no encuentra un lugar y por lo que acaba marginándose. Al igual que el libro de Caicedo, las películas de Campo hablan sobre la decadencia de los jóvenes de clase media y baja de Cali que, casi inexorablemente, terminan ingresando como mandos medios del Cartel de Cali para acabar

como simples peleadores callejeros. Estas películas irrumpen en el consenso estético-político del momento y proponen otra mirada sobre el entorno; incluso sobre las ideas planteadas por el director que, vistas veinticinco años después de su realización, admiten renovadas lecturas.

La trilogía comienza con *Un ángel subterráneo* de 1992, protagonizada por Álvaro Álvarez, un enfermo mental recluido durante más de veinte años en un asilo de locos, ex-drogadictos, ancianos y desahuciados que Campo descubrió en una de sus investigaciones académicas. En medio de su delirio, el personaje logra revelar ciertas verdades lúcidas que conciernen a la humanidad contemporánea. En *Un ángel del pantano* (1997) el personaje principal es Guillermo Lemos, viejo amigo de Campo y protagonista junto a su hermana Clara, cuando eran niños, de un video casero que hizo Andrés Caicedo, el que posteriormente sería difundido por Luis Ospina en sus películas: *Andrés Caicedo: unos buenos pocos amigos* (1986) y *Todo comenzó por el fin* (2015). Luego de muchos años sin saber de él, Campo encontró a Lemos en la calle destrozado por las drogas y la violencia. A lo largo de una narración inducida por preguntas del director, el personaje recorre diferentes espacios de la ciudad y muestra cómo las dos grandes empresas gestadas en la Cali de los años ochenta, el cartel de las drogas y las guerrillas urbanas, imponen una economía y una cultura de la violencia que acabaron con el futuro de cientos de jóvenes como Lemos. Muy por fuera del discurso esperanzador del *mainstream* se expone desde adentro una realidad aterradora. Veinte años después de su realización, en 2018, Campo pasa la película al blanco y negro, porque, en palabras del director, “el mundo se pinta más de negro”⁴⁸. Zuluaga (2009) dice que “Campo sobrepone un discurso crítico, intelectual y distanciado, para separarse de la emotividad y el sentimiento de las narraciones convencionales que reposan sobre categorías que el director hoy considera ilusiones de la gran familia biempensante: realidad, identidad, progreso” (p.124).

⁴⁸ Comentario de Óscar Campo en redes, después de la muerte de Guillermo Lemos, el 11 de septiembre del 2019.

El viaje por lo subterráneo de la ciudad continuaría con *El proyecto del diablo* (1999). Tal vez sea esta la más trascendental de las producciones de Campo por su impacto y atemporalidad; película significativa e innovadora en el tiempo de su estreno y posicionada hoy como obra de referencia y culto en el documental colombiano. Muchas de las ideas e imágenes planteadas por el director son mejor interpretadas décadas después, cuando el contexto colombiano tras un fracasado proceso de paz, revela una realidad subyacente de la que Campo habla en su película. Lo dijo Didi-Huberman parafraseando a Walter Benjamin:

La marca histórica de las imágenes no solo indica que pertenecen a una época determinada, indica sobre todo que no consiguen ser legibles (*Lesbarkeit*) hasta una época determinada. (...) La imagen que es leída –quiero decir la imagen en el Ahora de lo conocible– lleva en el grado más elevado la marca del momento crítico, peligroso, que está en el fondo de toda lectura (2004, p. 137).

El proyecto del diablo sería la génesis de su largometraje *Yo soy otro* (2010), en el que Campo se sale de su lenguaje natural, el documental con todas sus variables, y para incursionar en una ficción que, aunque mantiene cohesión con los conceptos que viene trabajando desde décadas atrás, parece no lograr el nivel de fluidez de sus otras producciones. Pero lo que es seguro es que detrás del argumento se devela un autor que ha venido pensando profundamente la realidad del país, con una consciencia en que pone en duda el relato realista que predominaba en Colombia “como mercancía fluctuante” de acuerdo al documental *Cuerpos frágiles* (2010) de Óscar Campo.

1.3 Análisis: *El proyecto del diablo*

En un escenario casi teatral de ruinas infestadas de basura, agua podrida, insectos, muros semi-destruidos y restos de maquinaria, “La Larva” se redime en el que podría ser el último de sus refugios (o su particular purgatorio, pues la película lo muestra realizando cantidad de labores a todas luces inútiles, como cuando al principio arrastra y manipula una

serie de tubos de plástico). Salvo por los demonios que le persiguen, y no le permiten librarse de su pasado, miedos, culpas y paranoias, el protagonista cuenta en soledad su sueño de la noche anterior, para dar partida a un monólogo que durará 24 minutos y que inicia diciendo:

Anoche tuve un *fucking* sueño. Esta vez soñé que mi cucha⁴⁹ me hablaba. No sé por qué, pero sentí miedo, y mi susto fue más tenaz cuando abrí los ojos y noté que no había nadie a mí alrededor. Ya debería haberme acostumbrado a estar solo; sin embargo, sentí pánico y lloré cómo no lo hacía desde niño, yo que nunca lloro.⁵⁰

El proyecto del diablo (1999) es una gran metáfora de la Colombia de finales del siglo pasado donde la historia transcurre en términos contrarios a los de una sociedad deseable, cuando el país devastado por la confrontación militar y el narcotráfico mira con escepticismo los visos de una posible paz que, en ese momento, se negociaba con el más fuerte de los grupos subversivos: las FARC. Lo cierto es que una vez más las negociaciones acabarían fracasando, lo que justificaría la reinstauración de las políticas de guerra en el 2002 bajo el lema de “mano dura” del gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010).

Coincidiendo con la desaparición de la Compañía para el Fomento Cinematográfico, FOCINE, sobrevino una larga etapa de austeridad para la cinematografía colombiana, con una producción nacional nula o de una o dos películas por año. Eso generó que los cineastas se volcaran a la televisión o se ingeniaran estrategias de producción creativas, con rodajes cortos, equipos reducidos y en escenarios que ofrecía el entorno.

Trabajar bajo estas circunstancias obligó a retomar una manera de hacer cine en Colombia, especialmente en el documental, que ya había sido establecida décadas atrás por Ospina y Mayolo y recogió Campo en esta película. Por ejemplo, en un tiempo en el que la aspiración era trabajar en celuloide, Campo se decanta por el video, lo que le da una impronta particular a su película y le permitió explorar las potencialidades del formato sin pudor.

⁴⁹ En Colombia el término cucho (a) se utiliza para referirse al padre o a la madre, también para personas que son mayores.

⁵⁰ Fragmento del monólogo de *El proyecto del diablo* (transcripción propia)

También recurrió a una retórica en la que plantea una relación problemática con la representación de lo real al apelar a prácticas propias del arte dramático, la literatura y el videoarte. Rancière (2005) dice que el cine documental es más poderoso en la invención ficcional que el mismo cine de ficción, el que cae en representaciones más estereotipadas.

Dentro de la obra de Campo, esta película es coyuntural, pues tiene la virtud de mantener la coherencia con los trabajos anteriores al mismo tiempo que propone elementos renovadores para el documental colombiano de la época, lo que le reafirma como un director que se renueva y que, en cada película, como lo dice Zuluaga (2009)

Ha tenido giros y ha profundizado en su visión apocalíptica de una época como la nuestra, donde la sucesión de los hechos, que ocurren con asombrosa velocidad, se puede volver un reto frente al cual el pensamiento tiende a claudicar y donde triunfa la condescendencia y el anti intelectualismo (p.124).

1.3.1 El relato histórico

“La Larva” fue un joven caleño que vivió la utopía y cuenta su historia en medio de ruinas naturales de su ciudad, intervenidas por el realizador. En su relato se insertan la obsesiones y fantasías de Campo: en forma coreográfica aparecen y desaparecen sus propios demonios, los enemigos que enfrenta en su lucha imaginaria “los virus, las sectas, las conspiraciones hacen su entrada a un escenario gobernado por la paranoia y la sospecha, que se vuelve acusación al mundo, pero al mismo tiempo fascinación por sus flujos” (Zuluaga, 2009, p. 126). El personaje habla sobre su tiempo en el narcotráfico, cuando vivía en el Darién y fabricaba armas y cocaína⁵¹.

⁵¹ Fragmento del monólogo de *El proyecto del diablo* (transcripción propia): Casi todos en esa colonia están infectados con el virus B-23, el virus de la mutación biológica, virus que causa el frenesi sexual y la muerte en convulsiones eróticas. Ser infectado por este virus es el primer paso para lograr la inmortalidad. La mayoría de los que pertenecen a la hermandad no pasan de los 30 años, a esa edad estos manes son ahorcados o estrangulados en frente de una pareja haciendo el amor para que el espíritu del ahorcado se introduzca en el bebé recién engendrado. He conocido ciudades llenas de estos demonios.

En otro orden de ideas, a pesar de la presencia de un relato histórico, no se puede hablar de una linealidad, pues en la dinámica en la que se combinan el mundo histórico y el mundo agregado se aleja del documental convencional. Para Niney (2015), entre más se acerca a lo estipulado al modo documental tradicional, hay mayor probabilidad de mantener una continuidad. “Lo que no quiere decir que una persona no componga al actuar “su propio rol” en un documental (la expresión lo dice suficientemente), ni que un rol largamente trabajado por un actor permanecerá sin efectos sobre su vida real” (p. 64). Sin embargo, y siguiendo al autor francés, hay un elemento que determina lo documental de la obra y es que, en la ficción, que es un mundo de “dobles y dobleces”, el actor y el autor se protegen, pues las máscaras los “desresponsabilizan”, mientras que bajo el preconcepto de documental cada uno debe responder “por sí mismo y de sí mismo”. Y para cerrar este parte del mundo agregado, vale recalcar que “en el caso de la filmación documental, hay una continuidad entre el mundo de más acá de la cámara y el mundo frente de la cámara (...)” (Niney, 2015, p. 64). En *El proyecto del diablo* esta continuidad se manifiesta en la confesión de “La Larva” sobre sus acciones y pensamientos, cuando da la cara a la cámara y mira directamente a los ojos del espectador.

En *El proyecto del diablo*, Campo, mucho antes que otros lo hicieran, pone en tela de juicio el carácter y la función del documental como un vehículo de evidencias, sobre su verosimilitud y aproximación a lo real, temas que, en las últimas décadas, han venido ocupando seriamente a teóricos y estudiosos de este género. Carl Plantinga (2013), en su artículo *‘I’ll Believe It When I Trust the Source’: Documentary Images and Visual Evidence*, coincidiendo, entre otros con François Niney (2009), plantea el debate del papel del documental como evidencia. El autor dice que es una posición a priori creer que las imágenes documentales muestran la verdad y propone sospechar ante cualquier imagen que pretenda ser evidencia de la realidad. Es cierto que, desde la periferia de la historia, el cine ha tomado elementos e imágenes de lo real para producir nuevas narraciones desde una perspectiva que trasciende la

historia lineal, evolutiva y progresiva. Michael Renov (2005) propone que toda película es una performance: “contingency, hybridity, knowledge as situated and particular, identity as ascribed and performed” (p. 43). Aunque un documental pretenda mostrar una realidad, no hay que olvidar que en últimas, “All films are fictions, equally reliable – that is, not reliable at all, becoming fabrications expressive of our wishes and desires and reflecting not reality but our self-interest” (Plantinga, 2013, p. 41). Por su parte, Campo (1998) considera que en todo documental debería existir una tensión, a la que llama “una distancia crítica”, una intermediación de parte del director. Gracias a esta intervención las imágenes documentales logran aportar otro tipo de información, más rica que las que buscan el “realismo analógico”; son imágenes que no buscan probar nada, pero sí argumentar sobre algo. El lograr esas imágenes es lo que da al documental su sentido de existencia.

1.3.2 Documental: El discurso de contornos indefinidos

La complejidad de *El proyecto del diablo* ofrece lecturas transgresoras que lo sitúan en un territorio de triple régimen: estético-narrativo-político. Su perspectiva creativa se fundamenta en el acercamiento a diferentes lenguajes y retóricas, proponiendo una de las formas más complejas del documental, en la que se combinan elementos del orden real y del simbólico.

Sin caer en la discusión obvia sobre las fronteras del documental y la ficción, y siendo *El proyecto del diablo* una película que se encuentra en los intersticios de los intersticios, en una primera instancia la ubicaremos dentro del amplio marco del cine de No Ficción, emplazado en una extensa área no canonizada entre las rendijas del documental, la ficción y el experimental. La película se aleja de las prácticas convencionales en cuanto a lo real y, por el contrario, trabaja con el imaginario. Coherente con la idea que tiene Campo sobre la realidad que la define como algo denso que está atravesada por capas de significación y discursos.

La realización de esta película coincide con el tránsito que se estaba dando en el cine de lo real de esa época, inicios de los dos mil, en el que se pasaba de una concepción modernista a otra posmodernista y que, según Cerdán (2015), se evidencia en “la escritura en primera persona justificativa y autoconsciente” (p.62).

En ese contexto, aunque *El proyecto del diablo* tiene aproximaciones estéticas y narrativas que encajan en los lineamientos de la modalidad reflexiva de Nichols (2013), que está relacionada como un modo de representar a través de la construcción y no como una evocación de la realidad, el documental de Campo se enmarca más integralmente en lo que Weinrichter (2004) llama documental “autorreflexivo”. Es una manera que se hereda de la tradición modernista para referirse a películas que ponen en primer término sus propios procesos de producción de sentido (p. 46), y el efecto de realidad ya no tendría ninguna relevancia. Desestructura el formato mismo del documental y lo orienta a presentar su subjetividad como eje principal del argumento en un proceso de producción de sentido en el que desafía la verosimilitud. Tiene como fundamento la auto-reflexión, no como una condición ética sino como una estrategia de funcionamiento. Sin embargo, el relato integral de la obra está enmarcado en el cine-ensayo, donde la subjetividad es el eje principal del argumento que pasa a formar parte de su espacio visual y sonoro que, siguiendo a Catalá (2000), hace que el cineasta esté todo el tiempo “consciente de los límites estético e ideológicos de su trabajo, que se le aparecen no como horizonte último de su proceder, sino como verdadera plataforma donde se desarrolla el mismo. (p.86)”. Es así como aparece un nivel de reflexión superior, en el que “quedan inscritas las huellas las tensiones que el propio trabajo de especulación produce durante su puesta en escena” (p.86).

Campo presenta una estética y una forma de narrar en la que, más que aclarar, siembra la sospecha y genera preguntas sobre los discursos dominantes. Porque una parte de la labor peculiar del cine-ensayo, como dice Catalá:

se encamina a desconstruir (en un sentido amplio) los presupuesto en los que se basa el género documental. La reflexión fílmica que emprende el film-ensayo no es independiente del trabajo cinematográfico, sino que se produce primordialmente a través de los materiales sonoros y visuales, en cuya estructuración permanecen los trazos visibles del proceso de pensamiento. (p. 86)

1.3.2.1 Mundos agregados

Niney (2015) plantea la existencia de dos mundos diferentes que no se ignoran entre sí, el mundo real, llamado también mundo histórico o común y los mundos de ficción, que son los inventados o agregados. En *El proyecto del diablo*, Campo logra mixturar los dos mundos. Elabora en la pantalla desde la dualidad, lo real y lo simbólico: actor/personaje, escenario natural/escenario diseñado, citas de archivos históricos/citas de literatura y mitología. Es una película estructurada a partir de un guion, cuyo monólogo fue escrito en coautoría por el director y el actor. Por otro lado, hay una interpretación hecha por un actor/personaje y un trabajo de dirección de arte en los decorados evidenciando explícitamente un montaje artificioso. Rompe con todos los paradigmas de lo que estaría determinado como documental; y sin embargo lo sigue siendo. La película está cimentada a partir de un testimonio en primera persona, donde el personaje revela su mundo histórico. Como diría Agamben, parafraseado por Rubiano (2015) “el testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia del decir (...)”. Como se ve en este pasaje de la película:

Vendí drogas e hice algunas cobranzas para gente conocida en Brooklyn y Bronx, barrios donde se encuentran elementos de la peor caterva, barrios donde hay filas de capos y *junkies*, rogando para que les vendan una o dos bolsitas de H. Barrios donde después de hacer una *fucking* cobranza hay que tumbar dos o tres pelagatos porque quieren intervenir en lo que no les conviene⁵².

⁵² Fragmento del monólogo de *El proyecto del diablo* (transcripción propia)

Acorde con los movimientos del cine de lo real, durante la década de 2010 se han hecho otras películas sobre la violencia en Colombia que conectan con el concepto de mundos agregados de Niney (2015). Tal es el caso de *La parábola del retorno* (2016) de Juan Soto. A través de un relato cercano a la ficción esta película evoca un episodio coyuntural de la historia de Colombia, como fue el exterminio del partido de izquierda la Unión Patriótica, implementado en 1986 por paramilitares, hasta los noventa, como parte del plan Baile Rojo y cuyo objetivo era hacer desaparecer a la izquierda colombiana. Este negro capítulo de la historia reciente de Colombia fue narrado sólo una década después, de manera expositiva, en el documental *El Baile Rojo* (2003) de Yezid Campos. Por el contrario, aunque los hechos que encerraron este evento están presentes durante toda la película, Soto utiliza una perspectiva que evade la historiografía. Con una filmación amateur, aparentemente plagada de errores técnicos y el uso de material de archivo, Soto, con una evidente impronta de nostalgia, nos muestra el presente de Wilson Mario Taborda Cardona, quien ante el nuevo proceso de paz emprende con ilusión su regreso a Colombia. El resultado es un discurso auto-reflexivo. La presencia del director se revela a través de una mirada desenfocada y a veces turbia de las imágenes, pues Soto tiene problemas de visión. La narración escrita en primera persona del personaje Wilson Mario, tío desaparecido del director cuenta que lleva una vida en el exilio en Londres, ciudad donde también reside Juan Soto. Al igual que la película de Campo, *La parábola del retorno* está cimentada en la simbiosis donde se fusionan director y personaje, realidad y ficción, presente y pasado. Al final se revela que todo fue una ficción, aunque reflejo de la verdad, cuando aparece un cartel que dice: in memoriam Wilson Taborda Cardona. 1967-1987. Desaparecido el 23 de noviembre de 1987 en la vía Medellín-Bogotá, Colombia

Didi-Huberman (2004), en su libro *Imágenes pese a todo*, hace una profunda disertación sobre la necesidad de imaginar para entender. Siguiendo esta lógica, tanto Soto como Campo logran abstraer parte de la realidad del país en diferentes momentos históricos.

Cuando miles de imágenes de horror se han ido disseminando en el tiempo, pero ni aun juntándolas se podría dimensionar la barbarie que este país ha vivido durante casi un siglo ¿cómo hacer entender con imágenes la magnitud de lo que ha ocurrido y sigue ocurriendo? Cuando surge lo inenarrable se hace necesario una nueva manera de mostrar. Creando los mundos agregados de Niney (2015) podría ser una manera de lograrlo.

1.3.2.2 Herencia vanguardista

Aunque documental y vanguardia son dos mundos que no suelen presentarse juntos, hay muchas aproximaciones de lado y lado presentes en *El proyecto del diablo*. De las vanguardias sobreviven la pulsión de explorar alternativas estéticas ofrecidas por los materiales, la construcción de formas no codificadas, la búsqueda de un lenguaje, el uso de la interdisciplinariedad, la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes áreas en función de la idea, la toma de distancia con respecto al sistema de representación hegemónico (Kuéllar, 2016).

Campo encuentra estas alternativas en el video, un formato “que sin duda tiene repercusión tanto en el lenguaje y la estética como en la dimensión política de la película con respecto a la determinación de la sensibilidad en la sociedad mediática” (2016). El director explora e interroga las posibilidades del dispositivo tanto, que se adentra en la experimentación con la imagen. Mediante este punto de conexión con las vanguardias es posible apreciar la “liberación de la imagen hacia lo simbólico o lo no racional y detonar así un cuestionamiento al modo instituido culturalmente de percibir y de representar” (Silva y Kuéllar, 2015, p. 28).

En este contexto, las vanguardias artísticas juegan un papel decisivo en la revelación del modo cómo la realidad podía ser reproducida con imágenes con el fin de lograr efectos estéticos y de significación (Kuéllar, 2016). Ismael Xavier (2008) afirma que:

Hablar de las propuestas de la vanguardia significa hablar de una estética que, para ser precisos, sólo es antirrealista por ojos encuadrados en una perspectiva conformada en

el Renacimiento o porque, en el plano narrativo, es juzgada con los criterios de una narración lineal cronológica, dominada por la lógica del sentido común. Finalmente, todo y cualquier realismo es siempre una cuestión de punto de vista, y significa la movilización de una ideología cuya perspectiva delante de lo real legítima o condena cierto método de construcción artística (p. 132).

1.3.2.3 Teatro documental

El proyecto del diablo introduce elementos teatrales en su puesta en escena, lo que recuerda la propuesta del Teatro Documental de Erwin Piscator, del Berlín de los años veinte, y a la que Peter Weiss daría continuidad décadas más adelante con su obra *La indagación* (1965). Este teatro se fundamenta en el uso en escena de documentos provenientes de la realidad, “no de la realidad simbólica de la producción literaria, no de la ficción” (De Vicente, 2016, p. 35). En esos términos *El proyecto del diablo* sería al algo así como una propuesta de documental-teatro.

Al igual que el fundamento literario y escénico del teatro de Piscator, la película de *Campo* se construye con el propósito de elevar la escena privada a lo histórico (Piscator, 1968). Esta propuesta sería el resultado de la evolución de una búsqueda por dejar a un lado el drama individual y utilizar el teatro, en este caso en el documental, como una herramienta capaz de generar pensamiento crítico en torno a lo social. Es un teatro que se enfoca en la política. Otro aspecto en común entre *El proyecto del diablo* y el teatro-documental es que la propuesta artística se desarrolla en el plano conceptual, por lo que se hace imprescindible el uso de símbolos que, según Piscator (1968), son la realidad condensada, son signos que muestran la “multiplicidad” y la “grandeza” que hay detrás de ella. Como el teórico dice

o símbolo não pod ser transformado em clichê da realidade. No momento em que um símbolo se torna mensurável pelas forças que o legitimam, quase sempre se revela a sua insuficiência. O símbolo mais eficaz dá testemunho do passado ou do futuro, as

*duas coisas não podem ser contrastadas. Mas nunca é um substituto da realidade, de vez que esta, mesmo em suas formas mais triviais, possui o efeito de símbolos. Os pontos culminantes históricos são símbolos, até em toda a sua extensão concreta. É um erro tirar de tais materiais o que é material; assim, não se consegue uma intensificação e sim uma desmaterialização (p. 88)*⁵³

El decorado artístico es reemplazado “por un dispositivo teatral específico capaz de instituir esos materiales de la realidad” (De Vicente, 2016, p. 35). En tiempos de la postguerra, el dramaturgo alemán transformó el palco escénico en una especie de Parlamento donde se llevaban asuntos públicos que se debían debatir. Una de las más importantes obras de Piscator fue *Guerra y paz* (1955), de la que lamentablemente no existe registro visual, pero que el escritor y dramaturgo Alfonso Sastre cuenta su impresión personal y explica cómo se articula en tres niveles:

el primerísimo término de los monólogos individuales, el segundo en el que se desarrollaban las relaciones particulares y el gran plano inclinado ascendente hasta el fondo (el plano de los hechos históricos) significaba un planteamiento total, es decir, un momento superior del teatro político (1976, p. X).

En ese sentido, *El proyecto del diablo* se estructura con varios planos de significación. En un primer nivel se encuentra la subjetividad de los personajes, donde se hace visible el aspecto individual de los problemas sociales, uno de los aspectos “fuertes” del teatro-documental. Pero aquí Campo disiente con el teatro-documental en lo que atañe a la renuncia a la fábula. Por el contrario, en *El proyecto del diablo* predomina la construcción de un mundo casi mitológico. Aunque Piscator, según explica en prescinde del mito para articular los

⁵³ Traducción propia: El símbolo no puede ser transformado en un cliché de la realidad. En el momento en que un símbolo se vuelve mensurable por las fuerzas que lo legitiman, casi siempre se revela su insuficiencia. El símbolo más eficaz da testimonio del pasado o del futuro, las dos cosas no pueden ser contrastadas. Pero nunca es un sustituto de la realidad, ya que, esta, aun en sus formas más triviales, tiene el efecto de símbolos. Los puntos culminantes históricos son símbolos, hasta en toda su extensión concreta. Es un error sacar de tales materias lo que es material; así, no se consigue una intensificación, sino una desmaterialización.

diferentes niveles, individualidad, particularidad y generalidad, “ya que la fábula se produce en un plano (imaginario) particular, articulado por «abajo» con el nivel individual (los «personajes» son imágenes de individuos, contruidos a expensas de la memoria de lo real), y por «arriba» con los planteamientos más generales, científicos (materialismo histórico) y hasta filosóficos (materialismo dialéctico) (p. XI).

En un segundo nivel encontramos una capa alegórica, cargada de símbolos y metáforas, inspirada en la mitología caleña y en la literatura universal. Y finalmente, en un tercer nivel, más profunda y menos explícita, encontramos la capa que revela un mundo histórico de una época y un lugar específico, y que se refleja tanto en la información que proporciona “La Larva”, como en el material de archivo de prensa que hace parte de la escenografía del documental.

La fuerza dramática en *El proyecto del diablo* se plantea desde la tensión en el escenario entre los cuerpos del protagonista, un muerto viviente, y un montón de fantasmas/demonios que aparecen y desaparecen para acosarlo y arrinconarlo en un espacio del que, aunque no tiene límites, no puede salir. El escenario no deja de ser una proyección de la propia condición de “La Larva”, quien se halla atrapado en sí mismo. La presencia del agua, las ruinas, el fuego y saturación del color, cuando lo hay, pues gran parte de la película es en blanco y negro, convierten el espacio en un cuadro que evoca ciertas pinturas expresionistas. Esta puesta en escena se encuentra en el campo de intersección entre la pintura y la fotografía, el cine y el videoarte, las imágenes y la arquitectura. Haciendo referencia a Peixoto (1996), son horizontes saturados de inscripciones, depósito en el que se acumulan vestigios arqueológicos, antigüedades, monumentos, trazos de la memoria y de lo imaginario creados por el arte contemporáneo. Ese cruce entre los diferentes espacios y tiempos, entre los diversos soportes y tipos de imagen es lo que Campo vaticina como paisaje final al cual se dirigen las ciudades contemporáneas. Ivanna Bentes (2010) describe este tipo de escenario como lugares de

producción de lo sensible, de espacios y tiempos, de formas que sobrepasan el debate sobre los temas, informaciones y personajes.

*esses filmes de “quintal”, realizados seja no território real (o quintal de casa literalmente) ou nesse outro lugar, nessas “reservas de mundo” em que se tornaram os territórios da pobreza, nichos, guetos. Lugares que pelas mais diversas razões não podem ser pensados apenas como o signo mais visível do colapso social, da crise do Estado, e da crise da própria racionalidade e planejamento urbanos*⁵⁴.

1.3.3 La retórica de la imagen

La narración de *El proyecto del diablo* tiene un carácter definitivamente alegórico. Para Campo, la imagen no es solo una forma de expresión o una escritura diferente, la imagen es algo complejo que está actuando de manera permanente en el pensamiento, es como un “pensamiento verbalizado”. La simbología está presente tanto en el discurso como en la imagen. Por eso, en vez de elegir una narración regida por la causalidad, se decanta por la creación de metáforas que, siguiendo a Zuluaga (2009) “le permite separarse, a la vez, del objetivismo y el subjetivismo”. Desciende a las profundidades de las sectas y las conspiraciones, “a espaldas del confort de las ciudades, las cloacas y sus guardianes” (p. 127). Los virus son la violencia y alude a la leyenda de Fausto “para hablar de una generación que cambió su alma por las quimeras del éxito y el desarrollo” (p.125) Cada elemento de la puesta en escena es una extensión de las palabras que recita “La Larva”: el agua, el fuego, la sangre, la torre, los residuos industriales, los cuerpos desnudos, los demonios, entre otros.

La propuesta estética tiene una marcada influencia de los movimientos artísticos de los ochenta y noventa que utilizaron el videoclip como principal dispositivo para sus creaciones. Arlindo Machado (2009) afirma que este formato se desbordó y se convirtió rápidamente en

⁵⁴ Traducción propia: Las películas de “patio” realizadas en el territorio real (el patio de casa literalmente) o en ese otro lugar, en esas “reservas de mundo” en que se convirtieron los territorios de la pobreza, nichos, guetos. Lugares que por las más diversas razones no pueden ser pensados apenas como el signo más visible del colapso social, de la crisis del Estado, y de la crisis de la propia racionalidad y planificación urbanas.

una de las formas artísticas más vitales en ese momento. A pesar de haber nacido sin pretensiones artísticas y en una época poco estimulante para la creación, este formato brindó infinitas posibilidades creativas y de experimentación, pues permitía la hibridación de dispositivos, materiales y lenguajes. Machado dice que el videoclip “aparece como uno de los raros espacios decididamente abiertos a mentalidades inventivas, con capacidad aun para dar continuidad o nuevas consecuencias a actitudes experimentales que fueron inauguradas con el cine de vanguardia de los años 20” (p.120). Así ocurrió, por ejemplo, con el movimiento neoyorkino *Fluxus*, en el que convivieron el arte conceptual, el anti-arte, la música, la literatura e incluso las matemáticas. En estas obras se evidencia la adopción de dispositivos como producto de una búsqueda por impactar, no como una representación de la realidad, sino como una imitación de lo que es intrínsecamente vital: el concepto (Kuéllar, 2016). Y ese es uno de los fundamentos de la obra de Campo.

La presencia del fuego y los seres malignos que juegan en torno a “La Larva” nos conducen al inframundo caleño, como una prolongación de la pesadilla que vive el hombre en su interior. El infierno ha sido evocado por los sobrevivientes de la barbarie en todas las épocas y en todas sus dimensiones culturales, evocado por Dante como un cuadro insoportable de ver. Uno de los referentes de Campo fue *TV Dante* (1990) de Peter Greenaway, una miniserie de televisión donde se monologan los cantos de La divina comedia, con la particularidad que utilizó la última tecnología de esa época. Cada escena era iluminada con imágenes superpuestas y yuxtapuestas, mientras se acompañaba por una banda sonora que dialoga con las imágenes.

Durante veinticinco minutos Campo propone una estética plagada de densos subtextos, muestra su versión de lo que él veía se había convertido Cali en la década de los noventa, una ciudad apabullada física, política y económicamente. Campo toma la idea de la ciudad controlada por el “maligno”, la representación de los capos de la droga que convirtieron la ciudad en un campo de enfrentamiento. “La Larva” en su relato cáustico no solo se redime,

también acusa a los cabecillas del mundo capitalista y religioso como los grandes terroristas y responsables de la barbarie de las sociedades tercermundistas:

El destino de todos los que componen la hermandad es luchar contra el Dios que actualmente gobierna en la vía láctea, el Dios que nos creó para divertirse sádicamente, el Dios arbitrario, el Dios de la violencia y la prisión, ese que nos quiere gobernar desde Roma y la maldita Casa Blanca, que necesita de sus perros humanos para que lo ensalcen convirtiéndonos en una manada de locos y estúpidos, Dios que está en lucha eterna con Lucifer, el otro Dios demencial de este rincón de la vida láctea, que está enamorado de los hombres y quiere construir en la tierra un paraíso industrial, o lo que es lo mismo un basurero de desechos⁵⁵.

1.3.4 Subjetivación

El interés por lo testimonial, lo ensayístico y por las historias de vida capaces de construir un sujeto crítico, cede el paso a un tipo de documental menos previsible y obvio, por lo que Campo se decanta por el texto en primera persona. En el relato *El proyecto del diablo* hay una clara manifestación del yo que se acerca a la confesión, que revela la subjetivación del personaje/actor, que se lo apropia y se da la libertad de reinventarlo antes o en el momento del registro, recurriendo al uso de elementos autobiográficos que enmarcan la realidad de Cali en los años ochenta y noventa. El texto también abunda en imágenes creadas y que son símbolo de la violencia en Colombia.

Y con una voz que no es la voz de su amo, sino la de un poeta; no la de un observador, la de un testigo, la de un enviado especial, sino la de un alter ego; la que inventa, en contra del mensaje ilustrativo y lineal, un montaje proliferante, que opera acercamientos hasta entonces ignorados (Niney, 2009, p. 159).

⁵⁵ Fragmento del monólogo de *El proyecto del diablo* (transcripción propia)

El monólogo de *El proyecto del diablo* presenta una retórica del mundo interior de “La Larva”, un testimonio del hiperbolismo de la violencia, mediante un discurso⁵⁶ que se ve prolongado en cada uno de los elementos que hacen parte de la escena y que de manera asfixiante nos lleva a lo más profundo de las cloacas de Cali. Así, el director nos introduce a la agonía de un hombre que no sabe si está vivo o está muerto.

En su trabajo, Campo expone el desdoblamiento del ser humano que pone en evidencia las diferentes conciencias con las que conviven los colombianos y sus películas son el terreno en que se ven confrontados el subversivo, el paramilitar, el narcotraficante, el indigente y el burgués. En el posterior largometraje de ficción *Yo soy otro* (2002), el protagonista se desdobra en varios personajes; pero en *El proyecto del diablo* están todos contenidos en “La Larva”.

Campo desestructura el personaje como sujeto de acciones, lo que Zuluaga define como un modo de trabajo en el que: “El interés por lo testimonial y por las historias de vida capaces de crear la ilusión de un sujeto, cede el paso a un tipo de documental mucho menos transparente en su enunciación” (Zuluaga, 2009, p. 126).

La voz disidente del personaje busca ser escuchada y se contrapone a un raudal de voces autoritarias que encarnan uno de los tiempos más duros de la historia de Colombia y que eran continuamente amplificadas por los medios masivos. “La Larva” irrumpe con un potente tono anarquista para denunciar el trágico destino que aguardaba a toda una generación que estaba siendo avasallada por la violencia.

Benjamin (2003) afirma que en ninguna otra parte como en el cine la percepción de la realidad mostrada permite al individuo compartir los deseos y fantasías con otras subjetividades, generando así una reacción masiva. Primero se comparte con el personaje y luego con el público la experiencia humana, una consciencia histórica que se conecta con la

⁵⁶ Fragmento del monólogo de *El proyecto del diablo* (transcripción propia): “Vengo de mala sangre. De gente del campo, oscura, encorvada sobre la tierra. Ajenos a cualquier arte que no sea la bala y el machete. De mi padre dicen que mató algunos en la época de Laureano. ¿Será por eso que tengo la sangre caliente?”

alteridad. Los personajes de Campo son excluidos social y económicamente, pero están dotados de cierta sabiduría, lo que es aprovechado por el director y, mediante la retórica de su universo interior, los de-construye como sujetos de acciones mediante tropos como la locura, la enfermedad, lo ruinoso, los mundos subterráneos y el infierno.

(...) durante muchos años estuvimos haciendo películas donde eran las personas las que hablaban recurriendo a sus opiniones (...) era el otro quien hablaba, pero éramos nosotros también. Estábamos haciendo el montaje, dirigiendo las preguntas, haciendo los encuadres, y en mi caso decidí incluirme en eso. Al principio estetizando los planos y después apareciendo directamente a través de mi voz. Esa relación con el otro es una relación imposible, si es que hay, cuando ese otro es mirado como un bicho al que uno tiene que observar y darle la cámara, me parece que no tiene mucho sentido (O. Campo, Entrevista personal, 2016).

Una de las particularidades que Campo explora en *El proyecto del diablo* es la construcción fílmica a partir de su personaje: un outsider, o en palabras de Rancière (2006) un outcasta, que quiere decir un fuera-de-cuenta, “entendiendo con esto, no a los parias, sino a quienes no pertenecen al orden de las clases y por eso mismo son la disolución virtual de ese orden (la clase, disolución de todas las clases)” (p.21). Rancière (2006) también habla de los in-between (entre-dos). Son personas a quienes se les ha negado la existencia de parte del Estado, los sin voz, los desaparecidos, los ni-ni, aquellos que no son contados ni como hombres ni como ciudadanos.

“La Larva” es un sobreviviente de la catástrofe quien, entre los escombros de una ciudad, nos confiesa su vida. Estructuralmente, este personaje es la antítesis de los personajes de las otras películas de Campo, en las que los deconstruye y multiplica en las subjetividades violentas del conflicto colombiano; en *El proyecto del diablo*, el personaje no sólo contiene

estas subjetividades, además absorbe la del director hasta casi convertirse en uno solo. El texto que recita “La Larva” contiene información biográfica del cineasta.

Soy un cáncer del 56. Nací en medio de un torbellino, de una explosión que destruyó a Cali, ciudad donde vivo. El día que nací estallaron dos carros militares con dinamita en mi barriada, algunos dicen que fue por accidente, otros que para barrer esa mierda de gentuza que estaba llegando desde el campo.⁵⁷

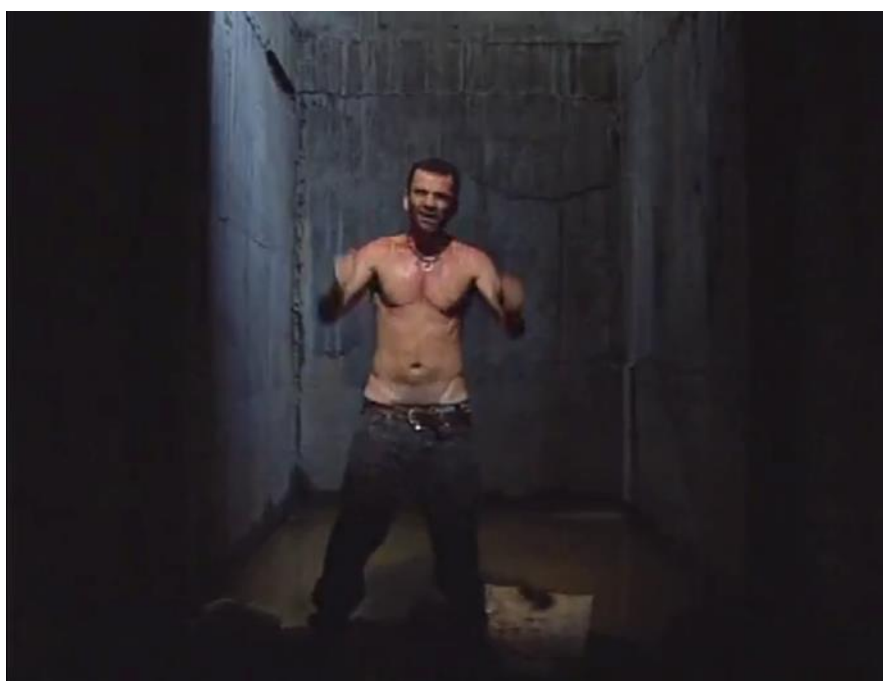


FIGURA 10. Fotograma de *El proyecto del diablo*

El cineasta nació en un país polarizado en plena guerra bipartidista y con una gran tensión política. A tres meses de su nacimiento, el 7 de agosto de 1956, ocurriría uno de los mayores desastres del país cuando siete camiones del ejército cargados con 42 toneladas de explosivo estallaron de manera repentina destruyendo parte importante del centro de la ciudad. En ese entonces Cali tenía 120.000 habitantes, 4.000 de los cuales fallecieron y 12.000 resultaron heridos a causa de la descarga. Campo pasa de director a personaje, en un papel en el que, como dice Niney (2015), “ejerce una mirada asumida y se elabora un punto de vista,

⁵⁷ Fragmento del monólogo de *El proyecto del diablo* (transcripción propia)

trabajando su “sujeto-tema” (en el doble sentido de aquello que se filma y de aquel que filma) como un campo de tensiones entre subjetivo y objetivo (...). (p.21)

El director conoció a su personaje en la Universidad del Valle en los tiempos de estudiante, durante los años 70, cuando los actores urbanos del conflicto promovían entre los jóvenes el uso de drogas como estrategia de entrenamiento.

Por un lado, el narcotráfico fue una empresa criminal que necesitó mucha gente violenta, gente que se anestesió desde antes para llegar a ser eso que les pedían en esa empresa [...]. Finalmente era toda una generación de chicos educados en las drogas y en la guerra (O. Campo, Entrevista personal, 2016).

Para Campo, “La Larva” simbolizaba todo eso: un hombre perteneciente a una generación trágica y que vivió no solo como víctima, sino también como victimario. “La Larva” dejó su testimonio en palabras que se ven prolongadas en cada elemento que hace parte de la escena con los que, de manera kafkiana, nos sumerge en las profundidades de la ciudad. Para Campo, este personaje era una especie de termómetro moral de la época.

1.3.5 Cali, ciudad distópica

*“De nada sirve que esa ciudad colombiana intente espantar el diablo con tres cruces clavadas en sus montañas, cuando el maligno siempre ha vivido dentro de ella”.*⁵⁸

A mediados del siglo pasado Cali vivía en medio de un importante auge industrial. Se consideraba un modelo de progreso y civilización que encajaba en los ideales y dinámicas de una ciudad en desarrollo. Pero a partir de las décadas de los ochenta y noventa la ciudad se convirtió en epicentro de las violencias más tenaces que viviría el país. El fin de siglo encontraría a Cali sumida en el caos y el miedo: el paisaje de una perfecta distopía.

⁵⁸ Texto de inicio de *Cali de película*, de Luis Ospina y Carlos Mayolo, realizada en 1973.

Mediante una estética plagada de símbolos y densos subtextos, Campo construye su versión de la Cali de los noventa; una ciudad apabullada física, política y económicamente por la violencia, la corrupción y la droga. Con el lirismo de las imágenes y lo dramático del monólogo, la película nos atraviesa por *El Fausto* (1829) de Goethe y desemboca en una ciudad que bien podría formar parte de las *Ciudades de la noche roja* (1981)⁵⁹ de Burroughs que menciona “La Larva”⁶⁰.

Los paisajes de guerra son un lugar común para los artistas; según Sontag (2003) las imágenes de una batalla sangrienta podrían ser bellas “en el registro sublime, pasmoso o trágico de la belleza” (p. 89). Incluso cuando la imagen ha sido captada de lo real “encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel. Pero el paisaje de la devastación sigue siendo un paisaje. En las ruinas hay belleza” (p. 89). Campo logra encontrar las imágenes bellas, surrealistas, sugerentes de un paisaje que ha sido destruido por la violencia y es ahora habitado por muertos. Es un espacio que ha sido claramente modificado por el hombre, atestado de despojos que alguna vez fueron parte de un mundo diferente, metales oxidados, maderas podridas, juguetes dañados; son huellas de una presencia humana que convierten ese pedazo de naturaleza en un ambiente apocalíptico.

El cineasta propone una intervención en una ruina en las afueras de Cali, un espacio que evidentemente ha sido modificado por el hombre, un “ambiente” que va “más allá del segmento local de tierra y aire, la segunda naturaleza remodelada, de la tierra cultivada de las ciudades y calles, estradas y casas, barcos y puertos” (Shapiro, 1997, p.124).

⁵⁹ Esta novela de ciencia ficción de Burroughs cuenta la historia de cómo las grandes metrópolis, antiguos núcleos de saber y civilización, como podrían ser Nueva York, Londres, Moscú, San Pablo, París, Shangai o Tokio, tras un cataclismo cósmico, se transforman en territorios de guerras y pestes habitados por mutantes.

⁶⁰ Fragmento del monólogo de *El proyecto del diablo* (transcripción propia): Me embarqué entonces en una aventura demoniaca y durante diez años formé parte de La hermandad libertaria, Las ciudades de las mechas rojas (...) Ciudades con nombres como Ba'dan, Ghadis, Naufana, ciudades escondidas en los cuatro continentes cuyos cielos por las noches se tornan rojos; ciudades donde se venera al señor de la abominaciones Humwawa, que tiene el rostro como una masa de intestinos, Also Aguchi, el señor de las eyaculaciones, a Hassan i Sabbah, el señor de los asesinos.

En medio de los escombros, las aguas contaminadas que arrastran cuerpos NN, podredumbre, bichos y cuerpos desnudos que se retuercen unos encima de otros, un hombre con el dorso descubierto camina sin rumbo arrastrando varillas de hierro. Las ruinas son huellas de un pasado/presente violento, subterráneo y oscuro, y narran una historia dentro de un contexto histórico y simbólico. Pareciera ser que el director se regocijara en la exploración del espectáculo. Este cuadro nos recuerda las palabras de Benjamin (1967), quien no excluye las ruinas como el lugar de la redención: “La redención no es un premio a la vida, sino más bien el último refugio de un hombre que, como dice Kafka, tiene ‘el camino bloqueado por su propio hueso frontal’” (p. 89)

1.3.5.1 Paisajes de miedo

En *El proyecto del diablo* el personaje sueña que ha sido asesinado y arrojado a las aguas del río Cauca, uno de los más importantes de Colombia, con 1.350 km de recorrido. Con el incremento de la violencia en los pueblos a orillas del río los victimarios reciclaron viejas técnicas para deshacerse de los cadáveres sin dejar ningún rastro. Por eso, durante décadas su cauce ha sido transitado por innumerables cuerpos sin vida de campesinos, guerrilleros, paramilitares y civiles.

Locación recurrente en las producciones artísticas nacionales, el río, en la película de Campo, con sus siluetas de hombres flotando, evoca los cadáveres de la primera película colombiana que aborda el tema de la violencia, *El río de las tumbas* (1965) de Julio Luzardo. Años más adelante, Gabriel García Márquez escribiría el cuento *El ahogado más hermoso del mundo* (1968) que narra la historia de un cuerpo rescatado del mar por los habitantes de un pueblo caribeño, al que bautizan con el nombre de Esteban, le arman una familia adoptiva y luego de ser vestido y haber recibido el rito funerario, es nuevamente devuelto al mar. Ellos esperan que un día un barco pase cerca del pueblo y que el capitán lo señale, y que diga a sus pasajeros que ese es el pueblo de Esteban.

Otra de las obras artísticas que recoge este comportamiento es la videoinstalación *Requiem NN* de Juan Manuel Echavarría (2013). En un holograma monta de manera superpuesta más de 40 fotografías de tumbas que conforman un inmenso muro del cementerio de Puerto Berrío; por un lado, se ve un hueco en el mausoleo con un féretro en su interior. Si se lo mira del otro lado, el hueco aparece sellado con una loza donde se lee la palabra “Escogido”. Esta obra habla de una práctica cultural de duelo que se efectúa en Puerto Berrío, una población a orillas del Río Magdalena. Los habitantes, como un acto de resistencia y en contra de la decisión de desaparecer a las víctimas, rescatan y adoptan los cuerpos de los NN que pasan flotando frente al pueblo. Echavarría dice que es como si dijeran “aquí nosotros rescatamos a los NN, creemos en sus almas, y nos hacen milagros; además, los adoptamos como si fueran nuestros” (UAM, 2014).



FIGURA 11. Tumbas de NN. (Fotografía de Juan Manuel Echavarría, 2013) Cuerpos arrojados en su mayoría al río Magdalena, en Colombia. Estos cuerpos, o pedazos de cuerpos, fueron rescatados por los pobladores y enterrados en el cementerio de su pueblo a orillas del río.

De igual manera, en *El proyecto del diablo* el conflicto colombiano se ve proyectado desde la idea de un río que oculta bajo sus aguas los cuerpos de los desaparecidos, como una tumba a cielo abierto; un río turbio e inaccesible que podría revelar lo inenarrable: cuerpos abandonados que el agua borra del recuerdo. El cadáver desposeído de toda identidad que es

arrojado al río por los violentos que muestran la dimensión de no-lugar del cuerpo, sin extensión, sin horizontalidad, sin verticalidad, amontonados, desmembrados, acéfalos.

En *El proyecto del diablo* el agua transporta todo el tiempo: transporta el cuerpo muerto de “La Larva”, los residuos, las noticias y hasta los recuerdos y sueños que se ven reflejados en su superficie. Por otro lado, la neblina, el crepúsculo, el manejo de un tiempo casi real, logran crear una atmósfera donde el paisaje se convierte en metáfora de las percepciones del personaje, y, muy seguramente, también del autor. La turbiedad del agua es también producto de los procesos reales de desecho: los cuerpos de basura industrial que la ciudad desaparece de sus calles, los cuerpos de los homicidios de los paramilitares desde los años setenta, los cuerpos de la escoria que conviven con la basura y los muertos; son las vías de entrada y salida de los guerreros y de las poblaciones que huyen. De río arriba o río abajo llegan las alertas de la presencia del mal; por sus orillas pasa el tiempo, con la memoria que se va diluyendo.



FIGURA 12. Fotograma de El proyecto del diablo.

1.4. Obra posterior: Las mediaciones de los medios

Para terminar, nos detendremos en el tríptico, que aquí llamaremos “Las mediaciones de los medios”, realizado por Campo entre el 2001 y el 2009, conformado por *Informe sobre un mundo ciego* (2001), *Noticias de guerra en Colombia* (2002) y *Cuerpos frágiles* (2009), en

los que el director directamente interpela el quehacer mediático que, de acuerdo con Jesús Martín-Barbero (1998), construye un relato superficial, fugaz y sin contexto que mantiene a la sociedad en un “presente continuo”, debilitando el pasado y sin perspectiva de futuro.

Las películas de Campo se pueden ver desde una coyuntura política con variados enfoques: desde la incidencia del narcotráfico en la vida social, económica y política del país, hasta la polarización ideológica radical, sin matices. Esto, según Martín-Barbero (2010), es producto de una narrativa del miedo que se encarga de recrear inseguridad, mediante rumores y relatos, lo que vincula la violencia como algo inevitable y consustancial con la ciudad. Durante los años noventa, los autores en Colombia centran sus reflexiones en la relación violencia-comunicación y, sobre todo, en cómo los medios se convierten en un tejido constitutivo de lo urbano para luego pasar a formar parte integral de los procesos de comunicación.

Comenzando el milenio Colombia despide la presidencia de Andrés Pastrana con la frustración de no haber podido concretar el acuerdo de paz con el grupo guerrillero de las FARC. En un momento de gran presión internacional, pues el 9/11 había marcado un antes y un después en cuanto a las relaciones internacionales, Colombia se alineó con las políticas antiterroristas de Estados Unidos. La lucha contra el narcotráfico pasó a ser sinónimo de lucha contra el terrorismo, lo que significó la continuación del Plan Colombia. Terrorismo y narcotráfico eran pues parte del mismo imaginario y de allí se derivaron fuertes transformaciones e inversiones en materia de guerra.

En ese entorno, Campo realiza el falso documental *Informe sobre un mundo ciego* (2001), una película en la que se aproxima al found footage y, en sus palabras, “a un arsenal de recursos que provenían del documentalismo crítico que se realizaba en todo el mundo, tratando de hacer mella en una falsa objetividad que era instrumentalizada y mercantilizada por los medios más tradicionales y de mayor influencia” (Campo, 2008, p. 124). La historia

futurista es relatada por una voz en off desde las ruinas de Cali en el 2065, recurriendo a imágenes recuperadas del archivo visual de la Universidad del Valle. Esta película hace parte de las llamadas narrativas del desastre que, según Suárez (2010), fue el cine documental el que las reelaboró:

encontrando para ese fin unos códigos estilísticos y narrativos: [el documental del 2000 al 2010] insiste en el imaginario de la nación en ruinas y, por último, aunque sabemos que el archivo visual es un componente vital de la sintáctica del documental, en este contexto y periodo se concibe como un repositorio de la memoria local, regional y nacional en peligro.

En el 2002 Campo realizaría *Noticias de guerra en Colombia*, en la que, también con el uso de material de archivo, analiza la instrumentalización de los contenidos y los testimonios mediáticos. Construye una especie de *making of* con imágenes que nunca fueron emitidas por un noticiero de televisión local; en su montaje muestra los avatares de los periodistas durante el cubrimiento del conflicto armado, mientras es narrado por los propios protagonistas. En su artículo *Óscar Campo: La paranoia como fin de la historia*, Zuluaga (2009) trae a colación el testimonio del director:

no es necesario ir tan lejos para cuestionar el relato realista testimonial en Colombia durante estos años oscuros, marcado como ha estado por una dinámica de instrumentalización que ha convertido este relato en una mercancía fluctuante que sirve a diferentes propósitos: en unos casos, de desenmascaramiento y denuncia, de juzgamiento político del terrorismo de estado; en otros, de denuncia de la lucha armada sostenida por los grupos insurgentes (p. 126).

En este documental se hace visible cómo la guerra “necesita cuerpos: cuerpos ‘otros’ que permitan la supervivencia de lo mismo” (Zuluaga, 2009, p. 126). Un elemento recurrente en la obra de Campo que lo amarra con la reflexión biopolítica de su próximo documental

Cuerpos frágiles, donde el director interroga y cuestiona el cubrimiento mediático de la muerte del líder de las FARC, Raúl Reyes.

1.4.1 *Cuerpos frágiles*

El documental *Cuerpos frágiles* (2010) surge de la necesidad de Campo por comprender las estrategias estético políticas que se ponen en juego en la actualidad en los medios, no solo por los órganos adscritos institucionalmente a las esferas del poder, sino por otro tipo de encuadres, que, muchas veces también, lejos de los poderes e incluso contra ellos, reproducen las condiciones ideológicas en las que están inscritos. Martín-Barbero (1998) afirma que:

es clave que miremos la televisión para que cada vez que veamos las imágenes de los muertos, de las madres que gritan por sus hijos, comprendamos que en la secreta relación entre imagen y desaparición se juega la posibilidad del duelo sin el cual este país no podrá tener paz, pues la desproporción de nuestras violencias quizá sea paradójicamente proporcional a nuestra incapacidad de duelo: ese tiempo del sentimiento en el que elaboramos las pérdidas, y expiamos nuestros olvidos (p. 8).

El manejo mediático de la ejecución por parte de militares colombianos del líder guerrillero Raúl Reyes en Ecuador, el 1 de marzo del 2008, es el detonante que impulsa a Campo a grabar durante dos años consecutivos los noticieros nacionales; la motivación inicial estuvo ligada a su deseo de conocer y registrar lo que traería una acción de guerra como es la del ejército colombiano invadiendo la soberanía nacional de otro país y que causara una crisis en América Latina.



FIGURA 13. Fotograma del documental *Cuerpos frágiles*. Compilación de imágenes mediáticas sobre el conflicto armado.

Cuerpos frágiles se centra en la imagen del cuerpo destrozado del líder insurgente Raúl Reyes, exhibido como trofeo de guerra durante meses en la televisión y los periódicos del país. En Colombia se repetía el ícono global de los cuerpos exhibidos sin pudor y sin culpa tras el argumento de que lo merecían. Con esta película Campo buscaba producir un efecto de encuentro y de claridad hacia esa realidad a través de un discurso personal, en el que plantea preguntas que llevan a reflexionar sobre qué pasa, por qué y cuáles son las consecuencias. Explica la existencia de una realidad inabarcable y que desborda cualquier comprensión.

En la búsqueda por trabajar diferentes modos de subjetividad, en *Cuerpos frágiles* Campo asume la narración en primera persona con un discurso anti-hegemónico con el que da re-significado a imágenes de noticiero. Con argumentos sólidos, el cineasta transita en un terreno en disputa, como es el de la imagen, para acercarse a los procesos reales del país y generar una posición distante de lo establecido. El texto de la película hace énfasis en la relación entre la ideología y los medios y resalta el papel que tienen éstos como actores fundamentales en el conflicto por su capacidad de promover en la sociedad colombiana, de por

si fuertemente polarizada, debates que instigan a la movilización colectiva en defensa de propuestas político - militares del gobierno de turno.

Cuerpos frágiles pone en evidencia la desarticulación en la sociedad colombiana entre el orden de lo real y la consciencia; el pensamiento y el lenguaje; induce a sospechar de los discursos mediáticos totalizantes que circulan en la cotidianidad y determinan el consenso ideológico del país; pone sobre el tapete el tema de la ética y la fragilidad humana en una sociedad avasallada por una guerra por el poder librada, no solo en lo factual, sino también en lo simbólico. Las marcas de la barbarie se hacen evidentes en el cuerpo y en la psiquis de cada ciudadano, transformándolo muchas veces en una víctima sin identidad ni historia.

En *Cuerpos frágiles* se interpela el campo del arte y el de los medios de comunicación y es justo en ese intersticio en el que el director propone una reflexión sobre la imagen en movimiento. El cineasta caleño re-significa el material recopilado, no para proporcionar contexto o para producir un efecto de verosimilitud, o sea, de legitimación histórica, como se ha venido usando en el documental tradicional, sino que busca, siguiendo a Weinrichter (2004), “producir un efecto persuasivo o retórico: es un film de montaje o compilation film” (p. 77). La reapropiación de los textos mediáticos es una herramienta que abre significaciones emergentes o subyacentes de los productos televisivos. Campo no considera estas narrativas como hechos irrefutables, sino al contrario, las ve como estructuras precarias que, tras ser interceptadas de manera crítica, sirven como instrumento para reelaborar otras perspectivas de esa misma realidad.

1.5 Removiendo estructuras

En un país como Colombia, donde la comprensión de la realidad está supeditada a fuertes pilares hegemónicos, propuestas estéticas como las de Campo vislumbran la existencia de un cine que remueve las estructuras totalizantes y que se cimienta en la independencia de los procesos de producción y de pensamiento con respecto a aquellos que responden a las

políticas del momento. Y, justamente, es a la luz de lo ocurrido en el país durante la década del 2010, cuando se desarrolló un proceso de paz fluctuante y frágil y el país votó por un No en el plebiscito por la paz, es cuando la película de Campo adquiere una nueva dimensión, pues nos muestra un contexto socio político que antecede y evidencia muchos aspectos que, vistos hoy, hacen entender la coyuntura que atraviesa Colombia durante los últimos años.

La propuesta minimalista de Campo centra su construcción en argumentos que plantean nuevas interrogantes, lo que exige la elaboración de un texto audiovisual más complejo entrado en investigaciones especialmente largas y meticulosas. Es así como desde este nuevo escenario se irrumpe en el consenso político con opciones provocadoras que invitan a re-pensar la realidad contemporánea colombiana. En una época de imágenes sin fin, es necesario detenerse y echar una mirada reflexiva hacia el presente.

2. 30 seconds

2.1 Crónica mediática de un asesinato anunciado

30 seconds (2007)⁶¹ es un cortometraje de la artista visual Claudia Salamanca, y hace parte junto a *Catástrofe del presente* (2016)⁶² y *Ofelia al revés* (2002)⁶³ de un proyecto más amplio llamado *Tiempo de Muerte*. La intención de la artista con este proyecto es “explorar la muerte como experiencia irrepetible e imposible de compartir” (Salamanca, 2010); así mismo, busca maneras de entrar en la muerte del otro.

Durante ocho minutos vemos las imágenes televisivas de un hombre a quien se le ha dado palabra en un consejo comunitario del ex Presidente Álvaro Uribe. Se refiere a la relación entre paramilitarismo y política en la región y denuncia las amenazas que recaen sobre su vida. La imagen de video va hacia adelante y hacia atrás, se detiene. De pronto una voz femenina interpela. Habla en inglés sobre sus miedos y sobre cómo ese hombre ya está muerto. Esta obra habla de la fragilidad de la vida y nos confronta a la muerte como la única verdad inapelable e inevitable. En Colombia cada 30 segundos alguien es herido, asesinado, ultrajado o desplazado por la violencia.



FIGURA 14. Fotograma en el que se ve la intervención de Salamanca en la imagen de Tito.

⁶¹ <https://vimeo.com/13579407>

⁶² <https://vimeo.com/154052504>

⁶³ <https://vimeo.com/139558435>

En *30 seconds*, como en varios de sus trabajos, Salamanca desarticula las operaciones retóricas de las imágenes coyunturales de la realidad colombiana, históricamente ancladas al relato de los medios hegemónicos. Esta obra es fruto de un proceso que inicia con una exhaustiva exploración sobre el sentido de estas imágenes, y que culmina en hallazgos y eventos azarosos que dictaminan la ruta a seguir. Mientras la artista hacía una investigación sobre el paramilitarismo en Colombia, llamaron su atención las imágenes difundidas por la televisión nacional de uno de los consejos comunitarios del ex Presidente Álvaro Uribe (2002-2010). En ese consejo comunitario realizado en Corozal (Sucre), un hombre irrumpe para denunciar y pedir ayuda porque según él su vida corría peligro. Meses después, la artista logra tener en su poder el material en bruto del registro audiovisual de ese evento.

Lo que llama la atención del video es cómo Eudaldo Díaz Salgado, a quien llamaban Tito, presenta ante las autoridades y el público una acusación contra el paramilitarismo en la zona, a la vez que alerta sobre su propia muerte, repitiendo con angustia con evidente angustia: “¡Señor Presidente, a mí me van a matar!”. Cuando Salamanca ve las imágenes, ya era sabido que al mes siguiente del consejo comunitario Díaz Salgado había sido secuestrado y, posteriormente, asesinado con visibles signos de tortura.

Lo que la mayoría creeríamos, seguramente incluyendo a Tito, es que, si exponía su situación públicamente, delante del Presidente, en la televisión, iba a evitar su asesinato. Sin embargo, como dice la artista: “Ocurrió todo lo contrario, es como que se desencadenaron más rápidamente las fuerzas de la violencia” (C. Salamanca, Entrevista Personal, 2017).

El consecuente asesinato del alcalde de El Roble después de la denuncia directa del inminente peligro de muerte ante, nada menos, que el propio Presidente de la República, en una zona que contaba con especial protección militar en el marco de un programa gubernamental, hace evidente las graves contradicciones en la tarea de seguridad y protección de los Derechos Humanos inherentes al Estado. La oscuridad del hecho es indudable; ante esas

condenas de muerte, que han sido habituales en Colombia, queda en duda la responsabilidad del Estado para proteger la vida de sus ciudadanos. Ese es el detonante que lleva a Salamanca a elaborar esta pieza experimental de ocho minutos: un intento por acercarse y entender lo absurdo de la realidad colombiana en relación con la violencia.

Antes de entrar en el análisis estético, narrativo y político de la obra, consideramos importante presentar, como antecedente, una construcción cronológica del relato de este caso por los medios de comunicación.

1 de febrero del 2003

Ese sábado fue última vez que el país vio vivo a Eudaldo León Díaz Salgado, cuando le anunció al Presidente Álvaro Uribe que lo iban a matar. Las dramáticas imágenes fueron replicadas una y otra vez a través de los medios y las redes. Díaz Salgado pidió la palabra en el consejo comunitario número 17 en Corozal (Sucre). En su rol de moderador, el Presidente Uribe concedió a Díaz 30 segundos para hablar sobre el tema que les convocaba, la educación. Pero el alcalde, en vez de referirse a la educación, rechazó la reciente suspensión a su cargo, denunció la presencia del paramilitarismo en la zona, y acusó a miembros del gobierno y, particularmente, a Salvador Arana, en ese momento gobernador del Departamento de Sucre, por haber intentado asesinarlo en una ocasión, a la vez que advertía que volvería a intentarlo si es que nadie hacía algo para evitarlo. Tras reprenderlo por no cumplir con el tiempo asignado, el Presidente anunció que le pediría a una de sus asistentes que trasladara la denuncia a la Fiscalía y a la Procuraduría. En su momento, este hecho puntual no fue cubierto por los medios masivos, fue registrado por las cámaras del Canal Institucional, donde eran emitidos semanalmente los consejos.

5-11 de abril de 2003

El 5 de abril, Díaz Salgado fue raptado, y cinco días después su cuerpo sin vida fue encontrado cerca de Sincelejo (capital de Sucre) con señales de tortura. Haciendo un rastreo

del cubrimiento noticioso de la denuncia hecha por el alcalde, y de su posterior asesinato, sólo la revista *Semana* y el periódico *El Tiempo* reportaron los hechos el día posterior al hallazgo del cuerpo. El primero, en una noticia breve, con lenguaje neutro y escueto, centrado en la descripción de hechos puntuales alrededor del asesinato, sin mencionar el antecedente del consejo comunitario y con una sola fuente indirecta: la esposa de Tito, quien denunció la retención del alcalde por desconocidos y su posterior desaparición. Una de las notas cierra: “con éste, ya han sido asesinados más de 35 alcaldes de municipios en los últimos tres años, la mayoría en manos de guerrilleros o paramilitares” (*Semana*, 2003). Esto para dar cuenta de que no se trataba de un caso aislado, aunque el discurso mediático no señala que se trata de crímenes sistemáticos, ni aporta más información.

El periódico *El Tiempo* hace un cubrimiento de mayor desarrollo. Destaca la denuncia presentada por el mandatario local en el consejo comunal:

El primero de marzo [sic, por 1 de febrero], el alcalde de El Roble (Sucre), Díaz Salgado, hizo tres premoniciones delante del Presidente Álvaro Uribe Vélez (...): aseguró que se fraguaba una encerrona política en su contra, que iba ser destituido y, finalmente dijo, a mí me van a matar (*El Tiempo*, 2003a)

El Tiempo (2003a) cita a la esposa de Díaz, quien recalca que “nadie le puso atención” al alcalde, y advierte que él “no tenía escoltas”, remarcando la omisión por parte del Estado frente a sus advertencias. Se informa que la muerte de Díaz “se convierte en el primer asesinato de una autoridad civil en una de estas zonas especiales, puestas por el Gobierno bajo control de los militares desde agosto del año pasado para combatir a los grupos armados ilegales” (*El Tiempo*, 2003a). Al día siguiente de encontrar el cuerpo de Díaz Salgado, el gobernador Arana, quien posteriormente sería condenado a 40 años de prisión por la autoría intelectual de este homicidio, emite un comunicado en el que advierte que el crimen obedece a “manos oscuras,

que intentan desestabilizar el orden, crear el caos, la desconfianza y convertir al departamento de Sucre, en tierra de violencia y muerte” (El Tiempo, 2003a).

18 de mayo de 2005

La muerte de Díaz podría haber sido una más en la lista de alcaldes asesinados en Colombia, y la noticia haber ocupado unas pocas líneas en los periódicos. El caso alcanzó notoriedad debido a que el 18 de mayo de 2005 las imágenes del consejo comunitario fueron expuestas en el Congreso por el senador Gustavo Petro, esto durante el debate sobre paramilitarismo que él presentó y que fue televisado a toda Colombia por el Canal Institucional. Al otro día, el nombre de Eudaldo Díaz Salgado ocuparía los titulares de los principales medios de comunicación del país. “Díaz fue presentado como mártir, víctima de las alianzas criminales entre políticos de su región, quienes más adelante se convertirán en los primeros casos juzgados de lo que se conoció como ‘parapolítica’” (Noticias Caracol, 2016b).

En los relatos de los medios se visibilizan los presuntos autores materiales del hecho, quienes reciben el tratamiento de “paras”. El expediente de la Fiscalía dice que “hay pruebas suficientes para señalar que El Chino era el comandante urbano de las autodefensas de Sincelejo y que el homicidio fue ejecutado por este grupo para callar las denuncias del señor alcalde” (El Tiempo, 2005). La nota continúa, “según inteligencia estatal, Díaz ayudaba a las Farc”. Esta afirmación fue publicada dentro del delicado contexto político de la Seguridad Democrática del Presidente Álvaro Uribe Vélez, donde se posicionó a la guerrilla de las Farc y a todos aquellos que concordaran con sus ideas, o fueran señalados de ser sus colaboradores, como “los enemigos a vencer”⁶⁴.

Noviembre 2006

⁶⁴ Un concepto que aparece en el “Plan Colombia” y que da cuenta de un proyecto de iniciativa del gobierno de Bush, en el que se determina que el narcotráfico y el terrorismo serían los “enemigos a vencer”. Tal propósito legitimaría la intervención de Estados Unidos en cualquier lugar del mundo. Las Farc, por ejemplo, estaban clasificados como grupo terrorista.

En esta fecha el enfoque noticioso estaba puesto en la revelación de los autores del crimen, el principal testigo del crimen denunció que: “El ex gobernador de Sucre, Salvador Arana, otros políticos de la región y Rodrigo Mercado Pelufo, alias "Cadena", fueron los autores intelectuales del asesinato del alcalde del municipio de El Roble: Díaz Salgado” (W Radio, 2006a).

Durante dos años el ex gobernador se mantuvo prófugo con circular roja de la Interpol. Algunos medios recordaron que fue “nombrado embajador en Santiago de Chile en el 2003 por el Presidente Álvaro Uribe, pese a estar acusado del asesinato de un alcalde de esa región que denunció días antes ante el propio mandatario que su vida corría peligro” (W Radio, 2016b). Ninguno de los principales medios responsabiliza al Presidente, ni a los demás funcionarios presentes en el consejo comunitario en Corozal, por su omisión frente a las denuncias de Díaz, ni por no otorgar las garantías de protección correspondientes.

Los medios se limitan a informar que, cuatro años después de su asesinato, “el juez penal del circuito especializado de Sincelejo ordenó que sea escuchado, en calidad de testigo, el Presidente de la República, Álvaro Uribe, dentro del proceso por la muerte del alcalde de El Roble, Eudaldo León Díaz Granados [sic, por Salgado]” (Caracol Radio, 2007).

2.2 El disenso

¿Se podía recurrir a los códigos tradicionales? O, por el contrario, ¿era necesario demoler un lenguaje cinematográfico que, como el resto de instituciones, resultaba tan limitado como represivo?

Elena Oroz (2011)

30 seconds empieza con un cartel que da el contexto de la realidad política colombiana que rodea al cortometraje⁶⁵. Un detalle no menor es que está escrito en inglés, lo que de entrada

⁶⁵ A continuación, el texto (original en inglés, traducción propia):

Como parte del pacto entre el gobierno y los líderes paramilitares de las Autodefensas Unidas de Colombia, un grupo reconocido por traficar cocaína y asesinar campesinos por miles, uno de sus mayores líderes, Salvatore Mancuso, ha estado proveyendo duros testimonios a los fiscales sobre las masacres que ordenó. A lo largo del camino, los colombianos han

genera una dislocación que pone en evidencia una mirada hacia la realidad de Colombia desde un lugar no común. Es la postura de alguien que se mueve en diferentes mundos, no sólo culturales, sino conceptuales. Por un lado, el trabajo de Salamanca ha estado entre la investigación académica y la producción artística. Por otro, gran parte de su vida ha transcurrido desplazándose de manera intermitente entre Colombia y Estados Unidos, país donde se consolidó teóricamente. Allí, realizó diversos trabajos académicos bajo la influencia de Judith Butler, Silverman, Trin T. Minh-ha y Donna Haraway, y produjo una parte importante de sus obras, entre las que está *30 seconds*.

Salamanca aborda su proceso creativo proponiendo, al igual que lo hicieran las vanguardias, una “revolución estética” en la que explota la potencia de la imagen y su capacidad de impactar los sentidos. La artista usa material producido por el poder y a través de la manipulación de las imágenes y la inclusión de su voz produce un nuevo discurso. Desde lo político, las temáticas de Salamanca incursionan por territorios censurados; ha abordado las teorías de la contrainsurgencia y su relación con la narrativa de Colombia dentro de lo que ella llama teatro global mediático, caótico y especulativo. Esta confluencia ha resultado en una obra particularmente polémica y fuera de todo canon.

Salamanca opera desde la escritura disciplinar que viene de las artes visuales. Se caracteriza porque su punto de partida no es una hipótesis; los mecanismos de la argumentación son reemplazados por narrativas poéticas. Este tipo de creación establece que la realidad sea una narración y el arte una forma de alcanzar la realidad. En esta estructura, la mirada del autor vendría a ser una especie de anteojos de esa narración. Como resultado, el relato es atravesado

aprendido como un grupo de once congresistas y legisladores regionales firmaron un pacto con grupos paramilitares para “refundar la patria y construir una nueva Colombia”.

El Presidente Colombiano Álvaro Uribe está bajo escrutinio por evitar el escándalo que vincula a muchos de sus partidarios y legisladores que apoyan las milicias.

Uribe ha sido uno de los aliados más firmes de la administración de Bush en Latinoamérica. Bajo el proyecto del Plan Colombia, la Casa Blanca ha proveído cerca de 4 billones de dólares, principalmente en armamento militar, desde el 2000.

Washington quiere extender a cerca de 600 millones al año la asistencia. Grupos de derechos humanos han insistido que los comandantes de la milicia trabajaron en conjunto con las fuerzas armadas para asesinar personas que fueran sospechosas de estar vinculadas a la guerrilla, incluyendo trabajadores de derechos humanos y sindicalistas.

por multiplicidad de formas que van desde la rima hasta la ficción. En esa maraña de narraciones, la artista busca verdades que den cuenta de una complejidad a la que llamamos realidad, con múltiples posibilidades de experimentación. Frente a esto, Weinrichter (2010) afirma que es “evidente que vivimos un genuino renacimiento en la relación de la imagen en movimiento con el mundo real, que rebasa el ámbito del documental convencional para convertirse en un paradigma desde luego interdisciplinar e interinstitucional (...)” (p.13).

En *30 seconds* Salamanca fusiona dos discursos que históricamente han sido contradictorios: uno, directo, histórico, como lo es el documental; otro, que privilegia la no utilización de objetos del mundo real, sino una representación que circunda lo alegórico, como lo es el arte (Kuéllar, 2016). Esto sitúa su obra dentro del concepto de documentartismo (2016), que habla de la particular atracción en el terreno artístico por las prácticas documentales, y que muestra cómo existe una búsqueda por implementar estrategias que permitan a la obra entrar al ámbito social-realista para elaborar un discurso transparente. Los artistas encuentran la posibilidad de establecer un valor de “autenticidad” (Steyerl, 2010) en su obra, condición imprescindible para entrar a la esfera de la resistencia política. Este modo de crear gira en torno a un documental, donde “el artista no tiene por qué acercarse a él para tomarlo como objeto, crear un contexto nuevo, etc.; le basta utilizar sus hallazgos para demostrar que todavía se puede producir un discurso sobre el mundo” (Weinrichter, 2004, p. 258).

En este tipo de obras, como lo veremos en el análisis de *30 seconds*, como expone Steyerl, “no hay intención alguna de describir la auténtica verdad de lo político, sino más bien de cambiar la “política de la verdad” sobre la que se basa su representación” (Steyerl, 2010, p. 245). “Política de la verdad” es un concepto propuesto por Foucault (1985) que estipula una determinada disposición social de cómo y cuáles son las maneras admitidas para producir y determinar esa verdad, siempre sujeta a relaciones de poder definidas. Salamanca, por ejemplo,

creó un mecanismo de trabajo en el que utiliza material mediático como fuente primaria de su obra para establecer una nueva política de la verdad.

2.3 Relación subjetiva con la realidad

La anticipación del asesinato de Eudaldo Díaz Salgado (Tito), como ha ocurrido con otros tantos en Colombia⁶⁶. Es la crónica de una muerte anunciada, un caso más que circuló fugazmente en medio del mar de imágenes televisivas sobre hechos violentos en el país con su posterior desvanecimiento en el olvido. ¿Cómo explicar lo que le ocurrió a Tito? ¿Cómo entender la muerte en un país donde a diario son asesinadas más de treinta personas?⁶⁷ *30 seconds* plantea la incapacidad de la artista de hacer entender la dinámica de la violencia y el inevitable peso de la muerte en un país como Colombia:

La imagen es evidencia, no hay disputa, Tito apareció al frente del Presidente y dijo que lo iban a matar y lo mataron. ¿Cómo volver a ese momento y marcar su propia muerte? Es incomprensible. Es irreal y nos sobrepasa. Yo no intento develar la verdad, busco cómo asumirla, cómo darle la vuelta. ¿Cuál sería la imagen que logra crear esa empatía, ese puente entre el espectador y la obra, el espectador y la imagen? ¿Qué se necesita? ¿Qué imagen necesita usted para que yo pueda hacerle un llamado ético? (C. Salamanca, Entrevista Personal, 2017).

Dentro de la misma imposibilidad que define la muerte como tal, la artista intenta explorar modos de relación que obligan a escuchar y a entender lo desconocido y que se logra cuando la subjetividad de la artista reactiva en la obra la potencia que está entrañada en cada evento de la vida. Es a través de lo íntimo cómo logra afrontar la realidad, "experience-near",

⁶⁶ Uno de los casos más recientes de esto ocurrió el 7 de enero del 2018, el asesinato de Temistócles Machado en Buenaventura. "(...)/ "... a mí me han querido matar por temas asociados a titulación. Es algo muy delicado. Aquí nos mataron a dos compañeros que defendían el territorio: Albeiro Osorio en 2005 y Wilber Rodríguez en 2006. Ellos defendían las tierras, estaban en contra del despojo. A mí me han llegado amenazas directas, me han dicho que baje la guardia, que no me meta en las cosas. Me han mandado gente a que me diga que me vaya de aquí, desde 'paracos' hasta mensajes anónimos. En mis 58 años he vivido eso muchas veces" (Valenzuela, 2017)

⁶⁷ Una persona cada media hora es asesinada según el *Informe Mundial sobre la Violencia y Salud*, de la Organización Mundial de la Salud (OMS). (2018).

un concepto proveniente del psicoanálisis que Trinh Minh Ha (1991) propone para aprender a ver y a entender al otro a partir de elementos generadores de empatía. Lo que logra Salamanca es juntar el hecho objetivo, la verdad: un hombre que va a ser asesinado, con el acercamiento a través de su propia experiencia. Parafraseando a Minh Ha (1991), para llegar a las nociones más íntimas y ocultas del yo del Otro, el artista tiene que confiar en una forma de interdependencia, *experience-near* y *experience-distant*. Lo que significa dar poco y tomar un poco. Por lo tanto, un *insider* es ideal cuando logra detectar psicológicamente los conflictos del otro.

Durante varios años, Salamanca tuvo en su poder las imágenes del consejo comunitario en el que intervino Tito, sin claridad sobre qué hacer con ellas. Una semana antes de partir a estudiar a Berkeley, Estados Unidos, su madre fue diagnosticada de mieloma múltiple. Esta situación familiar fue el detonante en su vida y en la película. Hasta ese momento la distancia entre la artista y Tito había permanecido infranqueable. El dolor por alejarse de su madre, con la inminencia de su muerte, fue el dispositivo que acabó uniéndola al hombre del video. A través de su propia impotencia, Salamanca logró por fin sentir encarnada la impotencia de Tito.

Donna Haraway (1995) propone que el “conocimiento situado” no busca encontrar la verdad como una verdad objetiva, sino como un conocimiento arraigado, subjetivo, a partir de un contexto donde se busca que el espectador tenga una relación casi corporal frente a la imagen. Y aquí convergen una serie de conceptos, como el de “autohistoria” que desarrolló la chicana Gloria Anzaldúa (1987), que reivindica el poder que genera el proceso de relatar su propia vida otorgándole a ese proceso un conocimiento y una posición política en la que se pone en juego una competencia teórica que busca desmontar los mandatos de lo decible y de lo que es digno de ser contado. “Writing is the site where I critic reality, identity, language, and dominant culture’s and ideological control” (Anzaldúa, 2015, p. 3). Salamanca así apela a lo emocional como una manera de dislocar el relato hegemónico de una sociedad conservadora,

representada por la ideología patriarcal, según definición de Weber (1977). La artista propone una mirada desde lo femenino en un entorno donde la política y el arte suelen ser masculinizados, mientras que lo personal, que tiene que ver con “el cuerpo, la domesticidad, la intimidad y la memoria”, son leídos como “feminizados” (Oroz, 2011).

Salamanca señala su reminiscencia por evocar o comprometer poéticamente al mundo antes que hablar de él, como diría Nichols (1997), pues la artista suma a la captura de lo real, su propia experiencia de vida y así lo plasma en la pantalla. De esta manera la obra se convierte en la representación de un saber que remueve estructuras. En las interacciones con los otros, citando a María Luisa Ortega:

la dimensión afectiva de la experiencia y la disposición subjetiva y emocional, de manera que se pondría en suspenso la representación realista [...] y con ello, el referente entre paréntesis, forzándonos además a pensar nuestra relación con el mundo y la forma en que construimos nuestro conocimiento sobre él (2008, p. 66).

El cuerpo humano, como objeto receptor de estímulos, ocupa un protagonismo central en la obra de Salamanca. Como lo hizo Harun Farocki en *Fuego inextinguible* (1968) cuando apaga un cigarrillo en su brazo en una cuasi literal “puesta en la piel” de la imagen, la artista encuentra mecanismos de empatía (*experience-near*) que incorpora en su obra. En *Ofelia al revés* (2003) vemos cómo la artista, vestida de negro, flota boca arriba en un río no muy profundo y sumerge la cabeza durante varios minutos, su cuerpo se resiste, obligándola a emerger. Repite la tortuosa rutina varias veces.⁶⁸ Aunque la primera lectura de la obra evoca la muerte de Ofelia, el personaje del Hamlet, en el contexto colombiano contemporáneo alude

⁶⁸. En un único plano la artista sumerge la cabeza y después el cuerpo. El cuerpo se resiste; se generan unos movimientos involuntarios que obligan a la artista a sacar la cabeza del agua. En la tortura el cuerpo es sometido una y otra vez a esta maniobra, a pesar de su resistencia, hasta que resulta ya imposible evitar la entrada de agua. “En algunos casos cuando el agua toca la tráquea se produce el laringoespasma que desencadena la muerte. Para la mayoría, el agua entra en los pulmones y colapsa la filtración de oxígeno. Colapsa la aorta. Colapsa el corazón. Cesa todo movimiento. Solo entonces el cuerpo acepta la decisión irrevocable y cesa de resistirse” (La innombrable, 2017, p. 2).

a un método de tortura común en el conflicto⁶⁹. La artista indaga en las fisuras de las subjetividades hasta lograr contener en la obra un relato en el que se dislocan los tiempos y los espacios de ella y los del personaje; cohesiona el cuerpo propio y el ajeno. De esta manera la artista enlaza su vida como parte de un entramado con implicaciones sociales e históricas mayores. “Salamanca quiere llevar nuestra mirada a un movimiento reflejo específico: La posibilidad de girarnos sobre nuestro eje para ver lo que hemos sido llamados a no ver.” (La Innombrable, 2017).



FIGURA 15. Fotogramas del videoarte *Ofelia al revés*

2.4 Mirada divergente

En el 2002, Álvaro Uribe fue el candidato a la presidencia de Colombia que obtuvo la mayor votación de la historia hasta ese momento. En el sistema tradicional de dominio patriarcal que ha existido por siempre en Colombia, Uribe representa la voz autoritaria y decidida que, según muchos colombianos, se necesita para conducir el país. Según los principios de marketing político planteados por Eugenie Richard (2018), el ex Presidente logró construir una imagen, amplificada por los más importantes medios de comunicación, echando mano del imaginario colectivo. Sus apariciones públicas, luciendo sombrero y poncho de arriero, sumado al tono paternalista y conservador de su discurso, lo elevaron rápidamente a

⁶⁹ El Tribunal de Justicia y Paz reveló un manual paramilitar en el que se describen 24 diferentes métodos de tortura, entre los que se encuentran, como de uso común, el ahogamiento, la asfixia, los golpes violentos, las mutilaciones, las descargas eléctricas, perturbación psíquica, quemaduras y la violencia sexual.

una dimensión casi mesiánica. Se conformó en torno a Uribe una imagen de hombre providencial que él ha usado de manera exitosa durante su vida pública, y que se resume en el slogan: “mano firme, corazón grande”. El ex Presidente encarna los valores máximos de cierta idiosincrasia colombiana, como el ser un hombre fuerte y decidido, que responden a las carencias de una sociedad en caos.

En *30 seconds* vemos a un Uribe en el papel de la voz que pone orden y dictamina qué hacer y qué no hacer, hasta que la voz del hombre es silenciada por un ruido, la imagen se torna borrosa, distorsionada y pobre (Steyerl, 2010). La voz femenina irrumpe atravesando la frontera entre lo decible y lo no decible. El tono y forma de su narración suena a confesión íntima. Lo personal, según Carol Hanish (2016), se establece como una forma de crear conocimiento a través de las experiencias, conexiones, síntesis y combinaciones realizadas durante el proceso de una conversación horizontal. Salamanca convierte el relato en una yuxtaposición de sensibilidades. El documental revela las complejas y múltiples relaciones que existen entre lo personal y lo político, según Oroz (2011): “un binomio que encontró su correlato en el lenguaje cinematográfico y en las convenciones históricas sobre lo público (Voz de Dios, cine directo, imagen documento) y lo privado (narración en primera persona, subjetividad, *home movies*)”.

Según Salamanca, en las últimas décadas, tras siglos de ser objeto de la mirada, la mujer por fin se convertía en el sujeto de la mirada (2011). En la imagen como documento es la herramienta predilecta de Salamanca para materializar esta mirada: experimentando, trastocando y desestabilizando la división entre lo público y lo privado dentro de las convenciones históricas de este género.

2.5 El lugar del otro

En las relaciones subyacentes que ocurren en *30 seconds* se desarrolla la figura del *Other Inappropriate* (inadecuado o inapropiable) que propone Trinh T. Minh-Ha (1991). La

cineasta vietnamita dice que cuando el poder está incorporado quedan establecidos dos puntos, como se ha expuesto en esta tesis: el del dominio hegemónico (consenso) y el de la resistencia (otro consenso). Como salida a esta oposición, ella propone una tercera posición: la que no comparte ni las leyes, ni las posturas de ninguno de los dos puntos. En la literatura asiática esta posición es frecuente, equivale a un espacio de libertad alejado de los extremos donde, según una entrevista realizada a Minh-ha, “no se conocen las leyes, donde se está lejos de los procesos de nominación y clasificación. En ese medio es en donde ubicaría esa tercera posición, ese tercer lugar, como un espacio abierto a las posibilidades” (Amado y Szurmuk, 2017, p. 172). Este es el territorio donde se ubica la obra de Salamanca, y desde donde plantea una mirada con dos perspectivas, siguiendo a Minh-ha: la del outsider, el desconocedor de la realidad del hombre al que observa, y la del *insider*, donde, a partir de su vivencia interior, la autora conecta con la realidad de su objeto de observación y encuentra la empatía: “Él está hablando de su propia muerte y yo sufro mientras lo veo”. La artista rebobina el video y se detiene en una imagen del público: “Una audiencia también lo está viendo ¿Por qué un tipo del público se ríe? Él no sabe, cómo yo sé ahora, que Tito está muerto” (C. Salamanca, Entrevista Personal, 2017).

Desde el momento en que la autora expone su interior, deja de ser un simple conocedor del otro y se convierte ella misma en objeto. Ella se sabe diferente a Tito, pero, al mismo tiempo, ella es él, y en la película se mantiene en un umbral (ese “entre”) indeterminado del que constantemente entra y sale.

She is this Inappropriate Other/Same who moves about with always at least two/four gestures: that of affirming “I am like you” while persisting in her difference; and that of reminding “I am different” while unsettling every definition of otherness arrived at.
(Minh-Ha, 1991, p. 74)

Mostrar al “Otro” es una forma de revelar a un observador y, al descubrir el dominio que se tiene sobre la imagen del Otro, el poder del autor se hace evidente, como cuando

ralentiza o acelera el video o se detiene en un punto: *“I try to hold him still. He escapes me for me to use his body to speak my thoughts. I’m killing him again to make him live through the bands of my representation”* (Minh-Ha, 1991, p. 74).

2.5.1 Su voz, mi voz

Salamanca parte de la idea que en el arte no se da voz al otro, pues, al igual Trinh T Minh-ha, piensa que los mecanismos que dan voz son los mismos que también la pueden quitar. La voz ni se da, ni se quita; la voz existe. Tito siempre tuvo su voz propia, dice la artista: “¡Y semejante voz! [...] Él se la tomó y le dijo a Uribe: usted de aquí no me va a quitar. ¿Más voz para dónde?” (C. Salamanca, Entrevista Personal, 2017).

Salamanca sobrepone su voz por encima de todas las demás voces y asume la responsabilidad de lo que dice. Desde la consola, mientras observa y manipula las imágenes de Tito, en el ejercicio de apropiación del Otro (un ser lejano, desconocido, a quien solo había visto a través del video), aparece el gesto de girar el micrófono hacia lo más próximo y personal: su propia voz. Así establece en la obra un cruce de narraciones: la de la víctima (Tito) y la del testigo (ella). Minh-ha, según Russell (2011), sugiere que la figura del Otro “se esconde dentro de cada ‘yo’”. En los ocho minutos que dura el video, vemos cómo la subjetividad de la autora está involucrada en la producción de sentido de la obra; el relato integra pasajes íntimos de la memoria de su niñez; su presente, momento en el que observa y reescribe el video; y el pasado de Tito, un mes antes de ser asesinado. Salamanca crea una especie de dialéctica entre las dimensiones temporales, el pasado y el presente, siendo a la vez ese presente el futuro del Tito que vemos en el video. Russell (2011) afirma que “aun cuando el sujeto en la historia se construye como un punto de origen de las memorias, la distancia geográfica y espacial viene a evocar una distancia en el tiempo que separa diferentes momentos del ser”.

En el exilio, la artista se sentía incapaz de expresar en su lengua materna el dolor y la impotencia que le embargaban, por lo que opta por las palabras de un idioma ajeno como

conductor de sus pensamientos y emociones. Sus palabras en inglés refuerzan, a propósito, una distancia con la realidad que aborda en el video. Los sonidos que se oyen en el fondo de su narración en off (que parecen ser de platos y vasos que son recogidos de la mesa), nos hacen imaginar que la artista nos habla desde lo íntimo de su casa, en Estados Unidos.

*I remember having the fear of my mom dying. When she was not working the night shift at the hospital, and after all the lights were off, I will go to her bed, get under the covers and look for her feet. Her one foot comforted me. Sometimes her feet were cold and I would panic. If she was alive, why were her feet cold? If she was dead, I was not waiting to find out. Quietly I would put my hand in front of her nose to feel for her breath. What if she wakes up? How was I going to explain? The moment I know she was alive, I would return to my room.*⁷⁰

En la voz de la artista se devela la angustia ante la posibilidad de perder a su madre, al mismo tiempo que intenta discutir con la imagen de lo inefable; la de un hombre que predice su muerte. Lo estético se metamorfosea de pensamiento crítico a pensamiento de duelo. Carlos Losilla plantea que la búsqueda del artista que representa el dolor, la enfermedad y la muerte, desde la primera persona, es la de transformar “la desgracia de la degradación y el desmoronamiento” en belleza, provocando la ilusión de estar hablando de aquello que lo está matando, cuando en realidad lo está transfigurando “para mover a la compasión, o utilizarlo a modo de exorcismo, que a su vez es otra forma de embellecimiento. Una contradicción: transformar el dolor en belleza” (Losilla, 2008, p. 122).

Salamanca con su voz se expone en un yo que toma forma y cuerpo a través de la narración. Es la manera de abordar, a través de la estética, lo indefinible, aquel objeto amorfo y huidizo al encuadre en pantalla

⁷⁰ Traducción: “Cuando era niña recuerdo tener miedo de que mi mamá muriera. Cuando ella no trabajaba en el turno nocturno del hospital y todas las luces estaban apagadas, yo iba a su cama, me metía debajo de las cobijas y buscaba sus pies, sus pies me aliviaban. A veces sus pies estaban fríos y yo entraba en pánico. Si estaba viva ¿por qué sus pies estaban fríos? Si estaba muerta, no iba a esperar para saberlo. Sigilosamente ponía mi mano en frente de su nariz para sentir su respiración. ¿Qué pasa si se despierta? ¿Cómo? ¿Cómo le iba a explicar? En el momento en que sabía que estaba viva, volvía a mi habitación”.

I can not stabilise Tito. He moves and he speaks. How can I make him the object of my inquiry? I try to hold him still. He escapes me. For me to use his body to speak my thoughts. I'm kill him again to make him live through the bands of my representation.⁷¹

En *30 seconds* vemos la desintegración de las representaciones frías y transparentes que definen, con una toma de posición, la naturaleza de conceptos tan complejos como son los de la vida y la muerte.

He carries dead on the way back. But you don't know how much it weighs until one day somehow, we bend because it presses upon us. My mom believes in the power of words, she thinks we call things upon us by saying them. One day looking in the mirror, she thought on how different she would look if she had cancer. She said she called the illness. Now, she says over and over again, the cancer is not going to kill me. I guess Tito didn't say this enough, and finally death reach him.⁷²

2.6 Materializando fantasmas

Luego que el senador Gustavo Petro hiciera públicas en el Congreso las imágenes del consejo comunitario de Corozal, en las que se representan la dialéctica de fuerzas que hacen parte de la realidad violenta de Colombia, en la que se debaten los conceptos de vida y muerte, visible e invisible, presente y pasado indeleble y que, en su manifestación fantasmagórica, su presencia se hace inevitable, surgió en Salamanca el deseo, a pesar de que el video ya circulaba libremente en *YouTube*, de poseer “físicamente” esas imágenes. Tras búsquedas infructuosas, alguien, quien tenía acceso a los originales, le comunica en secreto que ‘la va a llamar uno de sus informantes’, y tras concertar una cita en un punto de Bogotá, Salamanca finalmente logra

⁷¹ Voz en *off* de la película, (traducción propia): “No puedo estabilizar a Tito. Él se mueve mientras habla. ¿Cómo puedo hacerlo objeto de mi investigación? Trato de mantenerlo quieto. Él se escapa. Para yo usar su cuerpo, para hablar a través de mis pensamientos. Lo estoy matando de nuevo para hacerlo vivir a través de mi representación”.

⁷² Voz en *off* de la película, (traducción propia): “Él carga el peso de la muerte en su espalda. . Pero uno no sabe cuánto pesa hasta que un día, de alguna forma, nos dobla porque nos presiona.

Mi mamá cree en el poder de las palabras. Ella cree que uno llama las cosas cuando las dice. Un día mirándose al espejo, ella pensó en cuan diferente se vería si tuviese cáncer.

Ella dice que llamó a la enfermedad. Ahora, ella repite una y otra vez “el cáncer no me va a matar”.

Supongo que Tito no dijo esto lo suficiente y finalmente la muerte lo alcanzó”.

hacerse de la imagen de Tito contenida en un casete de VHS. “El informante” le da sólo tres horas para devolverlos.

Ya con su propia copia de segunda generación la artista graba y regraba el video de Tito de un VHS a otro durante trece horas hasta que la imagen se descompone. En el trabajo de remontaje la artista impone su perspectiva sobre el archivo realizado por otros, alterando el objetivo inicial de éste. Siguiendo a Weinrichter, “el montaje pasa a ocupar un lugar de preeminencia, como elemento expresivo, creador de sentido y se generan colaterales de carácter ético” (2009, p. 14).

El resultado es un video de montaje sincopado que rompe con la ilusión de continuidad espacial establecida por la construcción narrativa convencional, en el que son visibles, cuando no explícitas, las marcas de la edición. Revelar la artificiosidad de la imagen audiovisual sobre el material de archivo es una estrategia conceptual donde la artista materializa la imagen. En este proceso de búsquedas estéticas, que se acerca a la experimentación, la artista elabora una imagen que es puesta en situación. Es allí donde la artista asume una posición ambigua respecto a ella: como concepto y como producto de un dispositivo técnico. Como efecto, reproducir muchas veces y manipular el video de Tito se convierte en un ejercicio de aprehensión de la imagen, es un intento de la artista por palpar lo que no podía ser palpado: Tito. Viñas (2008), afirma que “el cineasta que trabaja con material de archivo mantiene una actitud ambivalente situada entre la reverencia y el desprecio, se trata de una mezcla de fascinación y deconstrucción, de admiración por el metraje recuperado y de intención crítica en su reubicación” (p. 21).

Salamanca trabaja con la pulsión de crear un producto de discontinuidad, donde se dislocan operaciones retóricas hegemónicas y la imagen aparece en su forma más fantasmagórica, siniestra y perversa; adelanta, atrasa y detiene, una y otra vez, el rostro de Tito cuando suplica por su vida, prolongando la angustia, la propia y la del que ve. Busca en el

video el momento exacto en el que la muerte se revela, y hasta pareciera que en su manipulación simulara la gestualidad de ésta, cuando congela el video; pero no, el efecto es contrario, el discurso de Tito queda pausado como quien intenta detener el tiempo y con ello la muerte. De esta manera, *30 seconds* se convierte en una oda a la materialidad de la imagen de video. Desde lo simbólico, la artista se encuentra en este proceso con su propio poder.

2.7 Estrategias del *Jiu-jitsu*

En Colombia, los medios de comunicación, con su dominio y ubicuidad sobre los hechos, se han convertido en una nueva dimensión estética dentro del relato de la violencia. Es así como las imágenes que circulan en los noticieros y en las redes aparecen de manera contundente en el cine y el arte como un comentario representativo. En el caso de Salamanca, instauró una relación individual con el material mediático que acaba promoviendo la corporeidad de la auto-mediación. En otras palabras, la relación entre el sujeto artista y el objeto mediático que se encarna a través de la experiencia personal, del trauma prolongado. El uso de técnicas de yuxtaposición le permitió a Salamanca, como dice Viñas (2008), “hallar rasgos irónicos en las decisiones que provocan esa nueva colocación. Esa ambigüedad entre el sentimiento de fascinación y la voluntad de destrucción iconográfica se relaciona con la superficialidad de unos análisis formalistas” (p.21).

La artista re-articula el material de archivo en una nueva gramática donde lo subjetiviza y lo aleja de su función original. Con esto señala el abuso ejercido desde el poder de los medios de comunicación. Al igual que lo hace Federico Atehortúa en su opera prima *Pirotecnia* (2019), donde fusiona el montaje ficcionado del relato mediático del conflicto desde los años sesenta, centrado en el tema de los falsos positivos, con los recuerdos y material de archivo de su familia. De esta manera, parafraseando a Mark R. Westmoreland (2009) en su estudio de estéticas post-orientalistas del cine libanés, la mediación de una realidad traumática descubre subjetividades retiradas evocadoras de fantasmas que no han sido llorados y espectros que no

han sido juzgados por sus crímenes. El documental representa el contexto político a través de la relación directa entre artista y medios de comunicación. La relación fenomenológica entre el sujeto cinematográfico y el objeto mediático deja residuos de encarnación, lo que refleja la experiencia personal de la violencia cotidiana y el trauma prolongado.

El propósito primario del video de Tito fue preservar la palabra de la comunidad, recoger sus necesidades y problemáticas, y, más tarde, poder actuar en consecuencia, pero, luego, simplemente cayó en el olvido. En este caso el archivo, siguiendo a Ana María Guasch (2013), “acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado”. La artista lo recupera, y años después se detiene para observar y descubrir imágenes que albergan un pasado funesto. Al desmontar y remontar busca señalar un suceso que se repite como un *loop* en la historia de Colombia⁷³.

Salamanca, consciente de la existencia de substanciales fracturas en los discursos mediáticos, decide volver a las imágenes que en algún momento circularon por los canales masivos para penetrar en sus fisuras y, en sus palabras, “exigir una mirada”, otra mirada, lo que Foster (2001) llama un “*return*”, un regreso histórico, en el que se disloca el tiempo y el espacio para establecer una dialéctica con el pasado. Como resultado, la artista acaba ocupando tres roles: el de espectadora pasiva de imágenes; el de lectora sensible de imágenes, y el de creadora-provocadora de imágenes.

De este modo, Salamanca termina asestando un fuerte golpe a la imagen hegemónica de poder (patriarcal, blanco, guerrero, defensor de los más débiles) por medio de una dinámica similar al jiu-jitsu, donde la fuerza del oponente es redirigida en su propia contra. Shohat y Stam (2002) le llaman “*Jiu-jitsu* mediático” (p. 313). Es la deconstrucción de una pieza mediática a la que se le establece otra lectura (política), al mismo tiempo que deconstruye la

⁷³ En el 2018, las cifras de los líderes asesinados son dispares, de acuerdo con la Defensoría del Pueblo ese año asesinaron a 164 líderes sociales y defensores de Derechos Humanos, y según Indepaz fueron 226. Muchos de ellos denunciaron en vano las amenazas y terminaron muertos como fue el caso de Temístocles Machado (asesinado el 27 de enero del 2018). (BBC, 2018).

imagen (estética). “Podría objetarse que las tácticas de jiu-jitsu lo sitúan a uno en una posición permanentemente reactiva o parasitaria de deconstruir o darle la vuelta a lo dominante” (Shohat y Stam, 2002, p. 313). Sin embargo, esta película no es “defensiva”; al contrario, expresa una sensibilidad alternativa acotada a lo personal y da forma a una estética innovadora. Dicen los autores: “Al desfamiliarizar y reacentuar los materiales preexistentes, encauzan las energías en nuevas direcciones, generando un espacio de negociación que está fuera de las dualidades de dominación y subordinación mediante la transmisión de unas tendencias culturales muy concretas e incluso autobiográficas”. (2002, p. 313)

2.8. Transferencia

Las imágenes que el arte transforma en imágenes de la perturbación, interrumpen las expectativas humanistas y dejan espacio para la interpretación y la confusión. En estas condiciones, el arte implica un acto de traducción: representar el mundo. *30 seconds* compromete críticamente las políticas de representación heredadas de las relaciones hegemónicas de poder. Son estéticas que tienen una historia común en relación con la violencia que está en curso. La obra aglutina las imágenes y sonidos de la premonición de un acto de barbarie. Salamanca apela al rol del testigo pasivo que contempla el inminente peligro y, sin embargo, no puede hacer nada más que mirar desde el futuro y entender, y hacer entender, lo que en esos largos treinta segundos ocurrió. Simbólicamente, la artista fractura el video en treinta instantes en los que mira con horror, en palabras de Barthes (2000), “un futuro anterior en el cual la muerte está en juego” (p. 96) al referirse al retrato de Alexander Gardner del preso Lewis Payne.

Hay una perspectiva ética de la vida que es inabordable y que busca ser representada a través del arte. Se propone al espectador el ejercicio de mirarse y ponerse en el lugar del otro. En ese ejercicio, de pronto, a través de los rostros y cuerpos que se hacen presentes en la representación, uno se ve a sí mismo, o a su hermano, o a su vecino. El espectador busca un

significado o reconocimiento entre lo ya conocido, aprendido o visto previamente. La imagen que prevalece en la mente de él es la cara de un hombre que representa, tal vez, la víctima del mal y eso produce conmoción; esto podría considerarse una “verdad”, la verdad que llevan dentro de sí cada uno de los observadores (Kuéllar, 2015).

El espectador se ve desafiado a mirar la muerte a la cara, a sentir la impotencia de detenerla y enfrentar la pregunta implícita que se planteó el artista Alejandro Restrepo en su obra *Dar la cara* (2013): “¿qué pasa cuando uno se enfrenta a la mirada del otro, a ese cruce de miradas, a ese duelo de miradas, a ese dar la cara? Es como si se pudiera entregar a otra persona la propia cara”. Detrás de la imagen y la voz de Tito, se encuentran las historias de cientos de voces que atravesaron el mismo proceso: ser amenazado, dar la cara, desaparecer y, finalmente reaparecer muerto. Son relatos que están guardados en la memoria colectiva del país y que, cada tanto, obras como las de Salamanca se encargan de recordar.

El observador se encuentra frente a frente con la subjetividad del otro, que podría ser la suya propia, y tal vez eso espanta. Más allá del terror que realidad social y fisiológica, siguiendo a Ileana Diéguez (2013), condiciona nuestros cuerpos, el cuerpo que somos (corpus ego), “estamos comprometidos a pensar el modo en que esta realidad corporal (...) que va tomando cuerpo, incide en las representaciones artísticas.” (p. 117). La autora continua preguntándose “¿cómo esta realidad corporal *inside* en nosotros, en nuestras vidas y en la de los otros?” (p.117). Es el riesgo al que apela la artista; y en este hecho, y en la hondura de la mirada del espectador, es que surgen las revelaciones más grandes, claras y profundas. La propuesta del arte es justamente eso: convidar a la acción de verse a sí mismos. El enfrentarnos a ese otro nos lleva no sólo una reflexión sobre los hechos y la memoria, sino que nos cuestiona sobre lo que somos y lo que, en últimas, es inminente en cada uno de nosotros: la muerte.

Para ilustrar claramente el proceso de trabajo y la reacción que Salamanca espera por parte del observador de su obra, ella expone el caso de su video *Procedimiento* (2010)⁷⁴. Es una obra que “indaga sobre los espacios que residen entre la imagen y su descripción, entre la violencia y el lenguaje, entre el cuerpo y la materia, y entre el Estado y sus prácticas” (C. Salamanca, Entrevista Personal, 2017).

En esta obra, desarrollada durante una residencia artística en Maine, Estados Unidos, se presentan imágenes rescatadas de un archivo de noticiero que fueron apenas difundidas con un efecto que las difuminaba para luego acabar en el olvido. Se trataba de un material proporcionado por el departamento de prensa del gobierno colombiano. En el video vemos a un hombre en bata blanca que toma huellas digitales de una mano cercenada de un cuerpo. Fue la prueba que encontró el ejecutor para verificar la identidad del guerrillero Iván Ríos, sobre cuya cabeza pendía una recompensa. A pesar de lo tenebroso de las imágenes, esta documentación describe un procedimiento estándar en Colombia.

Durante el trabajo de montaje e intervención del video, y ante la dureza de las imágenes, el artista Paul Pfeiffer, quien era el tutor de la residencia de Salamanca, decidió abandonar el acompañamiento de la artista por no poder soportar mirar las imágenes. Seis meses después, cuenta Salamanca, recibió una carta del artista en la que le contaba que las imágenes le seguían perturbando que la obra “era demasiado perversa y siniestra, pero que en vista que no podía dejar de tener pesadillas él me regalaba una obra suya y me pedía que le diera mis imágenes para volverlas a ver” (C. Salamanca, Entrevista Personal, 2017). Como única forma de exorcizar los demonios, ahora Pfeiffer estaba dispuesto a enfrentar esa realidad que proponía la artista y que él se había negado a aceptar. Esas imágenes existían, pero no habían sido vistas, al volver a ellas a través de la obra de Salamanca es tomar una nueva perspectiva, es hacerlo visible, en término de Ricoeur. Es evidenciar a Colombia como un cuerpo amputado. Tenemos

⁷⁴ <https://vimeo.com/18905014>

tan reincorporadas las imágenes de la violencia, que no lo logramos verla. Y no se trata de la cantidad de imágenes que circulan sino de cómo son vistas.

2.9. El fin: ser visto

Las imágenes del Consejo Comunitario que circularon por los medios de comunicación y las redes sociales bajo un discurso del consenso, simple y expositivo, Salamanca les otorga una lectura empática y conmovedora articulando dos discursos que han sido disociados: el político y el personal. La artista, con la intervención de su voz tiene una doble presencia: al frente y atrás de la película. De esta manera la artista reflexiona lo político desde un entorno íntimo, del yo. El dolor individual se vuelve colectivo.

En *30 seconds* hace una apuesta singular en la que lleva a reflexionar sobre las maneras como las imágenes de la cultura visual circulan de nuevo en el arte. En la perspectiva personal encuentra un pretexto para politizar las imágenes de la violencia dentro y fuera del arte, igualmente para reflexionar sobre las formas en que se construye una memoria del país, en confrontación con lo personal, entrando así al campo político, como una discordia.

Entre el 2002 y 2005 estaba restringido mostrar imágenes del conflicto. El partido del gobierno de turno tenía un capítulo en su documento “Terrorismo y responsabilidad” en el que se advertía a los medios que mostrar imágenes los hacía responsables de multiplicar violencia y de apoyar al enemigo. En ese periodo sólo se mostraban imágenes de archivo que no correspondían a las imágenes reales, se usaban de modo ilustrativo y no de información. La visibilidad del conflicto como tal empieza aparecer cuando las fuerzas de operación conjuntas especiales empiezan a trabajar una imagen tecnológica, es la imagen del sensor, donde se ve a la gente corriendo por la selva. A partir de ese momento se empieza a elaborar una visualidad, cuyo momento culmine es la exhibición, casi obscena, del cuerpo del jefe guerrillero Raúl

Reyes⁷⁵. La artista afirma que en Colombia hemos visto las ruinas de la realidad, pero no las imágenes.

El título que está realizado en 30 partes, no deja de ser una gran ironía sobre los treinta segundos que el Presidente Uribe “da” a Eudaldo Díaz Salgado para referirse a la educación (nada menos que 30 segundos a la educación) y que este utiliza en un intento desesperado por salvar su vida. Y es que en Colombia, como lo dijo el crítico de arte Ricardo Rivadeneira (2008),

treinta segundos es el tiempo justo para insinuar la presencia de la muerte, esa compañía que aparece sin avisar mucho y nos lleva fuera de este mundo. 30 segundos es el tiempo suficiente para recibir una llamada telefónica o para leer un texto que nos amenaza [...] De esta manera la muerte se parece a esa ficción que producen los noticieros a través de la edición y que nos motiva a cambiar constantemente de canales; desafortunadamente la misma ficción terrorista en la que viven mi madre, mi suegra y en general todos los miembros de la familia Colombia que comen en compañía de un noticiero.

La obra de Salamanca plantea una reflexión sobre la relación que existe entre visibilidad y consecuencia. 30 Segundos, y la obra de Salamanca en general, nos hacen un llamado de atención sobre esta percepción y es que en realidad el asunto no es cuánto, sino cómo se está pensando la realidad colombiana desde las imágenes. Desde ese ángulo se puede afirmar que las imágenes de la violencia a pesar de ser mostradas no han sido vistas realmente.

A continuación, y a modo de cierre del capítulo, se resaltan ciertas características de ese “otro camino” por el que transita la artista, y que hace que *30 seconds* esté enmarcado como documental del disenso en esta investigación:

⁷⁵ Óscar Campo hace una profunda reflexión sobre este momento histórico de Colombia a través de su documental *Cuerpos frágiles*, del cual se hablará en esta tesis en el Capítulo correspondiente al cineasta.

Mirada divergente. Salamanca trabaja desde una posición donde se hibridan una serie de elementos. En su escritura artística se reconocen fronteras porosas y una serie de interconexiones en las que usan diversas identidades discursivas, elementos retóricos y acentos estéticos, los cuales se mueven entre los intersticios del arte y del documental.

La apropiación y experimentación con el archivo. Salamanca se aproxima a la posibilidad discursiva “del cineasta vanguardista como creador de collages y como editor” (Russell, 2011). Se evidencia una presencia detrás de la máquina de montaje que trabaja desde la comprensión de su propia imposibilidad como representación. La artista manipula materiales mediáticos para alejarlos de su función original, y señala con ello el ejercitado desde el poder consensuado. Es el origen de la mirada, según Russell (2011), donde se evidencia la presencia de un cuerpo.

La relación subjetiva con lo real. La presencia de la autora se revela a través de una narración en primera persona en off sin ambigüedades subjetivas, como diría Catherine Russell (1999). Salamanca construye un relato desde lo emocional a partir de lo que Donna Haraway llama “conocimiento situado” (1995), un fenómeno que permite, desde lo particular, el entendimiento de procesos más generales establecidos en la sociedad. También Nichols (1994) habla del “conocimiento encarnado”, y que se basa en la experiencia personal, en la tradición de la poesía, la literatura y la retórica. Según el autor, trabajar desde esta perspectiva “puede ser demostrado o evocado el conocimiento, pero quienes llevan a cabo la demostración o evocación imbuyen en lo que hacen con un carácter distintivo que no puede ser fácilmente replicado” (Nichols, 2013, p. 229). La mirada en esta película se caracteriza por una toma de distancia que se acerca a la experiencia cerca y experiencia distante, de las que nos habla Trih T Minh Ha (1991). La empatía que lora, genera un grado de inmersión diferente, donde la historia de alguien que no conocemos se convierte en algo que nos compete.

3. Las impresiones de Camilo Restrepo: dislocación de fronteras

“El asunto no es crear nuevos paradigmas, sino hacer nuevas preguntas”
Néstor García Canclini

El objetivo de este capítulo es analizar cómo el documental *La impresión de una guerra* (2015), del artista y cineasta Camilo Restrepo, presenta un punto de vista discrepante a las narrativas contemporáneas y hegemónicas sobre la violencia colombiana. Encontraremos cómo el autor opta por el uso de la imagen imperfecta desde una mirada periférica y una producción marginal dentro de lo que hemos denominado como documental del disenso.

Analizaremos cómo el artista se aventura a explorar nuevos horizontes creativos desde el documental, con un gran espectro de recursos con los que logra componer un relato crítico. Las películas de Restrepo dislocan las estructuras a partir de las cuales están establecidas las conexiones entre lo audiovisual y lo histórico. De la misma forma, incorporan un debate sobre lo que ocurre en Colombia durante un periodo de transición entre la guerra y la paz, al que se le ha llamado posconflicto, en el que el discurso mediático juega un papel determinante.

Para entender el relato de Restrepo es necesario poner en contexto su vida. Luego de un primer abordaje de las particularidades de Restrepo como cineasta, y de un recorrido por su evolución como artista, se indagará la procedencia de las marcas de la violencia, a veces invisibles para los colombianos, que han permanecido en la barbarie, y que Restrepo, en un esfuerzo por reconstruir una memoria escurridiza, en la distancia geográfica y temporal, logra detectar y revelar en sus películas. También se realizará un análisis de su película *La impresión de una guerra*, una producción que desarticula el orden consensual de la narración histórica que ha predominado en Colombia. Finalmente, se ahondará en cómo Restrepo, desde la distancia, encara en el documental la consciencia colectiva de violencia con la que se ha vivido por décadas en Colombia, y que ha dejado profundas marcas en la sociedad.

Según Zuluaga (2015), *La impresión de una guerra* hace parte de un grupo de producciones de la última década que ha puesto en crisis la idea de la existencia de un “cine nacional” colombiano. Son películas realizadas por colombianos en el exterior o por extranjeros en Colombia. Esta condición convierte el documental nacional contemporáneo en un género más permeable y frágil, en el “que no hay una relación directa entre temática y locación, imaginario y geografía” (Becerra, 2013, p. 7).

En el análisis se pondrán en evidencia un sinfín de órdenes simbólicos que conforman el sistema estético y narrativo de *La impresión de una guerra*, en el que se devela la conciencia del autor y de la limitación que tiene la imagen como representación de la realidad; a la vez que detecta las estrategias del poder de la imagen y su potencialidad imaginativa en la medida en la que el documental extrae solo una pequeña parte frente a las infinitas posibilidades que ofrece el entorno.

Restrepo es un artista plástico quien, en tiempos en los que predomina el video y lo digital, encontró en el “arcaico” celuloide⁷⁶ el soporte apropiado para exponer su lectura del mundo. Su propuesta se aparta de las narrativas clásicas y rompe con el ‘realismo’ mediático, con una serie de operaciones retóricas que ponen en evidencia el papel de esos discursos. El haber nacido y crecido en la ciudad de Medellín durante uno de los periodos más brutales de su historia, y luego, a los 22 años, haber emigrado hacia Europa, son dos particularidades que impulsaron a Restrepo a emprender una búsqueda personal para entender la realidad de su país a través del cine.

Durante la niñez de Restrepo, el conflicto armado colombiano se encontraba en pleno auge: las guerrillas estaban en constante enfrentamiento con el ejército y los paramilitares; Pablo Escobar había creado y lideraba el “cartel de Medellín”, una de las fuerzas delictivas más bárbaras y poderosas que ha tenido el país. En poco tiempo, Medellín había pasado de ser

⁷⁶ El regreso al celuloide es una corriente de un grupo de cineastas y artistas que como un acto de resistencia deciden volver a un cine más artesanal. Camilo Restrepo entra a ella a través del grupo *de L'Abominable*.

la ciudad de más dinámico desarrollo de Colombia a la más violenta. Durante la década de los noventa, la barbarie continuó in crescendo, y llegó a uno de los picos más altos con tasas de homicidio entre 3.500 y 7.000 por año. La generación de Restrepo vivió con la crueldad y el miedo insertos, no solo en su cotidianidad, también en su imaginario. El artista cuenta:

Atravesar un puente, tomar un taxi, ir a una fiesta, se podía convertir en un hecho funesto. Aunque hubiéramos atravesado muchos puentes, tomado muchos taxis o ido a muchas fiestas, siempre “ficcionalizábamos” ese último taxi, puente o fiesta. Todo el mundo estaba constantemente imaginando lo peor. Como resultado, los hechos reales se sobredimensionaban en el imaginario, se transponían a todas las situaciones. Estábamos sumergidos en lo real –de por sí bastante siniestro– y en la ficción de ese real –a veces aún más siniestra– (C. Restrepo, Entrevista Personal, 2016).

3.1. La diáspora

La complejidad del conflicto colombiano, en el que se sumaban y convergían una serie de factores, entre ellos una crisis económica sin precedentes, confluyeron para que personas de la clase media y profesionales abandonaran el país. La movilidad y la búsqueda de refugio se encaminaron principalmente hacia países europeos, Estados Unidos y Argentina. Este contacto con otras realidades permitió que la producción y las formas del relato del cine colombiano de la violencia se enriquecieran, pues, según Suárez, hasta ese momento el cine era pobre en su representación de la realidad del país, y en las exploraciones psicológicas de los implicados.

Había una cantidad de velos políticos que hacía difícil a los cineastas navegar alrededor de ciertos tópicos (...) Hubo una renovación de lenguajes. En las películas ahora hay más contemplación y ritmos más diversos, pero esto también responde a una profesionalización de los oficios que no existía antes (Pérez, 2017).

En 1999, Restrepo viaja a París gracias a una beca para continuar su carrera como artista plástico. Algunos de los cineastas colombianos que se destacan hoy en día en el ámbito internacional pertenecen a este grupo de emigrantes jóvenes de las últimas décadas, como Felipe Guerrero, Laura Huertas Millán, Juan Soto, María Isabel Ospina, Jorge Caballero, entre otros.

Siguiendo a Suárez (2016a), los temas de las propuestas que han surgido, producto de esta diáspora, “tienen que ver con temas de dislocación geográfica, una relación nostálgica pero conflictiva con Colombia y diferentes exploraciones en la conciencia de ser colombiano/latinoamericano, y al carácter híbrido de una vida repartida entre Colombia y un país europeo” (p. 9). Estos documentales plantean el regreso al lugar de origen y utilizan estrategias performáticas que cuestionan su propia representación de la realidad. La existencia de estos intersticios en el trabajo de los cineastas colombianos permite comprender la producción de un espacio audiovisual de carácter transnacional que es complejo en un cine emergente, y deja planteadas preguntas sobre los flujos de conocimiento presentes en estas representaciones.

Es posible identificar en esa mirada desde fuera ciertas características propias que generan enfoques cinematográficos singulares. Suárez (2016a) concluye que las dislocaciones geográficas de los cineastas “no se reducen solo a geografías, sino que incluyen cuestionamientos a modos de hacer cine, e interrogaciones a lo personal y a la historia” (p. 22). Las películas de Restrepo, según el mismo director, fueron hechas para procesar, por sus propios medios, el desarraigo y entender la sociedad en la que nació y creció.

Nosotros, los colombianos, probablemente aún no hemos alcanzado suficiente desapego como para analizar una situación que todavía nos está agrediendo. La guerra en Colombia aún no ha terminado, y la violencia, menos. Todo lo que podemos aportar

a esta primera etapa de análisis de nuestra historia reciente son nuestras propias historias, nuestras propias impresiones (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

Durante esta época, el resto del mundo también estuvo sacudido por catástrofes económicas, guerras, terrorismo e innovaciones tecnológicas. Se generaron importantes transformaciones geopolíticas donde las fronteras se trastocaron, las definiciones de norte y sur fueron replanteadas, y se instauraron importantes políticas en torno a la globalización, no solo en su fortalecimiento, también en la creación de resistencias. En ese entorno, el viaje se instaure como una de las acciones más habituales del hombre. Los motivos son diversos y la movilidad ocurre desde todos los orígenes y hacia todos los destinos. La tierra se ha convertido en “el planeta nómada” (Simon, 2008), un fenómeno que ha afectado todos los aspectos de la vida contemporánea y que es epicentro de disertaciones en todos los ámbitos. En este sentido, el cine colombiano no ha sido ajeno a este fenómeno.⁷⁷ Sobre esta crisis de la idea de nación, García Canclini (2009) afirma que la posmodernidad planteó la sustitución de las naciones y los estados por el nomadismo “como objeto de estudio, y algunos sociólogos se han dedicado a amontonar los destierros, las migraciones y las expansiones turísticas para desacreditar lo nacional como contenedor de la vida social y cultural” (p. 3).

El concepto de nación se vuelve foco de discusión. Su definición hoy en día abarca mucho más que los límites geográficos de país. En algunos casos, las grandes diásporas “lo nacional” se disemina; o por lo contrario, hay países donde los extranjeros y las culturas foráneas superan lo local, poniendo en duda la idea de “lo nacional”. De esta manera, en el arte aparece y se amalgama una diversidad de miradas sobre el mundo, y como resultado emerge un nuevo ámbito de resistencia a lo hegemónico. Teniendo el viaje como objeto y sujeto en la creación, estas miradas buscan un nuevo relato y aprehensión de la realidad, no solo la que les

⁷⁷ Tal ha sido su incidencia en el cine actual colombiano, que es un asunto que no ha pasado inadvertido en las investigaciones sobre cine nacional: la publicación *Cuadernos de cine colombiano*, dedicó su número 19 (2013) a cineastas colombianos en el extranjero, y Juana Suárez tiene el proyecto Memoria Nacional/Movilidad transnacional: la experiencia filmica colombiana en el extranjero.

rodea, sino también de la “nación” que abandonaron y a la que siguen conectados. Es el caso de Restrepo, quien vive su etapa de madurez e inquietud artística en medio de estas dislocaciones. El tener que aprender una nueva lengua y adaptarse a una nueva cultura afectó su percepción del mundo y, por supuesto, de su propia “nación”.

3.1.1. Neo-europeo

La mirada de Restrepo se ubica en un intersticio en el que se permean las naciones entre las que se ha partido su vida. “(...) Es tal vez por esta razón que el destino de las imágenes, los diferentes estratos de la representación de un territorio, son cuestiones que interrogo en cada uno de mis trabajos” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

Surge la pregunta, ¿cómo incide en su obra una supuesta posición “privilegiada” que tiene el artista, al estar en el centro del mundo cultural y artístico como es París, frente a su objeto de trabajo que es Colombia? La perspectiva que tiene Restrepo de Colombia desde París sería una “mirada periférica” ¿sería la mirada de un neo-europeo? Un término que los teóricos Ella Shohat y Robert Stam (2002) utilizan para definir los habitantes de Europa que provienen de América, Australia y otros lugares que tienen algo del pensamiento euro centrista integrado a su creación. La hipótesis de estos autores es que “el eurocentrismo está tan imbricado en la vida cotidiana, lo permea todo de tal manera que a menudo no lo percibimos” (Shohat y Stam, 2002, p. 20), y se da por supuesto que “las mejores ideas y los mejores escritos” son obra de los europeos. ¿Hasta dónde las películas de Restrepo ponen en evidencia un país tercermundista que es observado desde el centro del arte y la cultura contemporánea? Shohat y Stam (2002) también cuestionan el privilegio de la mirada europea y el lugar de este continente como

la única fuente de significado, el centro de gravedad del mundo, y la «realidad» ontológica para el resto del mundo. El pensamiento eurocéntrico atribuye a «Occidente» un sentido casi providencial del destino histórico. El eurocentrismo, como

la perspectiva renacentista en pintura, observa el mundo desde un único y privilegiado punto de vista (p. 20).

La prueba está en que, aunque la obra de Restrepo transitó en pequeños círculos privilegiados en Colombia, su nombre sólo tuvo resonancia global cuando sus películas estuvieron en los también pequeños círculos privilegiados de Europa. Esto muestra cómo el viejo continente sigue siendo el altavoz y referente principal.⁷⁸ Las películas de Restrepo, aunque utilizan ciertos códigos adquiridos en Europa, tienen un lenguaje que se aleja del eurocentrismo. Como veremos, el trabajo de Restrepo asume la imperfección y la contradicción y, en la búsqueda por sacar lo mejor de los dos mundos, el artista propone lo que Shohat y Stam (2002) llaman un “cine postercermundista”, un concepto que enmarca a los artistas que “en vez de usar una estética monolíticamente correcta, ellos recuerdan una variedad de estrategias que se oponen, que tomadas en su conjunto tienen potencial para revolucionar la producción audiovisual” (p. 29).

El cine de Restrepo muestra particularidades que se salen de los preconceptos, ya sea sobre la violencia en Colombia o la vida del inmigrante en Europa. Sus narrativas no causales interrumpen las expectativas comunes, dejando lugar a la interpretación y a la confusión. García Canclini (2009) se refiere a ello como “extranjero situacional” (p. 37-39). No es una definición de lo local o lo inmigrante, ni confronta lo propio a lo ajeno, expone que

el extranjero no es solo el que está lejos o del otro lado de la frontera, sino también el otro cercano que desafía nuestros modos de percepción y significación. Puede sentirse mayor extrañamiento ante quien en la propia sociedad reivindica con énfasis un particularismo que en relación con otros de la misma profesión en países distantes o que comparten formas internacionalizadas de consumo (p. 5).

⁷⁸ Tiene relación al fenómeno geopolítico del *soft power* (Nye, 1990).

Restrepo no se plantea, siguiendo la formulación de García Canclini, “como oposición entre lo propio —de una nación o una cultura— y lo ajeno, sino relacionamente” (p. 5). La experiencia de percepción del extranjero surge cuando el otro disloca las clasificaciones convencionales, rompe con lo homogéneo; en otras palabras, cuando hay algo que disiente.

3.1.2. Cine desterritorializado: movilidad y memoria

Restrepo acepta que con el pasar del tiempo los recuerdos de su país se han tornado difusos, por lo que sus películas se convirtieron en una forma de recomponer su memoria personal.

Viví en Colombia hasta los 22 años. Desde entonces, los recuerdos, las conversaciones telefónicas y las informaciones de los medios de comunicación han sustituido la experiencia cotidiana del país. Progresivamente, un país diferente de aquel que conocí ha tomado forma para mí. Esta Colombia restituida en mi imaginario la confronto en ocasiones a la realidad del país (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

En esa confrontación en la que busca entender la realidad, no solo pasada sino actual de su país, el artista asume a Colombia como un terreno de estudio. Las imágenes de las películas de Restrepo, que son imágenes de la evocación, son imperfectas, están llenas de marcas y texturas. Después de tanto tiempo fuera, Restrepo ha adquirido la condición de extranjero en su propio país, a la vez que es extranjero en su país de acogida. Para él, los colombianos se han convertido en los otros en los que se sumerge en la pesquisa de una identidad artística. A través del cine logra mirar qué de ese otro también podría ser propio.

Las películas de Restrepo son el resultado de la experiencia de la movilidad. El teórico persa Hamid Nacify (2001) le llama “cine acentuado” (*accented cinema*), es un cine desterritorializado que no pertenecen a una sola localización social, ni es aprehendido por una sola lógica cultural. Es un cine hecho por cineastas emigrados, en Occidente, que trabajan en los márgenes de las industrias americana y europea. Es un cine que, en vez de privilegiar la

noción de cine nacional e incluso transnacional, prioriza en el contexto de las vivencias de estos cineastas, dentro de un marco histórico y etnográfico. Son películas de doble identidad, reflejadas en la hibridación de lenguajes, y con temas que revelan cierta inestabilidad al sentir que no se pertenece a ningún lugar, y que esta será una condición permanente. Las características del cine acentuado se encuentran en la producción de las películas transnacionales colombianas, como lo explica Suárez

La conciencia de una doble identidad, duplicidad del sujeto o de una hibridez, la influencia de varias tradiciones filmicas (en especial cuando es un cine que se produce en grandes capitales cosmopolitas como Madrid, París, Londres, Nueva York, por ejemplo) y el uso del plurilingüismo. Una experiencia de representación que se hace recurrente es el cuestionamiento del sujeto (que muchas veces es el mismo cineasta) en un entorno escindido, la pertenencia parcial al lugar donde habita y la conciencia de que ya nunca podrá pertenecer por completo al lugar que abandonó (Suárez, 2016a, p. 8).

De ahí que las imágenes de las obras de Restrepo sean opacas, confusas, ambiguas y desequilibradas. El cineasta se empeña en describir las fallas de lo real. El artista se mueve en grietas en las que se permean condiciones de dos mundos diferentes que luego se sincretizan en sus obras.

3.2. En búsqueda de la perspectiva

Restrepo trabaja obstinadamente en lograr la conjunción entre lo representativo y lo abstracto, quimera utópica en la pintura. Finalmente, decide abandonar los pinceles y dedicarse a otras tareas en una galería de arte parisina. Sin embargo, varios años después, en una de sus visitas a Colombia, decide probar otra manera de trabajar el punto de vista; lleva una cámara Super-8, seis rollos de película en blanco y negro y un rollo de color. Así descubre, según sus palabras, que con el cine podía hacer eficazmente lo que antes lo ponía en jaque en la pintura:

trabajar, gracias al montaje, la implicación simbólica del punto de vista, la ilusión del espacio y el artificio de la representación. Estos elementos, sumados a las posibilidades plásticas del celuloide, un material hecho con capas de color y emulsiones sensibles a la luz que permiten trabajarlo como si fuera una superficie pictórica, permiten que Restrepo logre la buscada perspectiva, sin necesidad de tener una dirección figurativa.

Restrepo consigue obtener un “horizonte” de su país, donde la posición del director juega un papel fundamental en la estabilidad, comprensión y comunicación de la obra. Después de diez años de haber salido de Colombia, Restrepo hace el primer registro visual de la realidad de su país. Sus relatos serían, en primer lugar, el resultado de una dislocación disciplinaria, y luego, de una simbiosis cultural. Lejos de pretender trabajar el cine como una ventana de lo real, el artista explora la realidad compleja de Colombia no como una representación, sino como una interpretación. Como dicen Catalá y Cerdán (2008), el documental trabaja “con materiales extraídos directamente del mundo histórico: en este sentido, podemos decir que trabaja el mundo hecho imagen” (p. 10). Desde esa perspectiva, el documental sería entonces un cine de la afirmación y no de la realidad. El documental se plantea desde una problemática que une los conceptos de verdad, para lo que se requiere de pruebas; verosimilitud, que se logra desde la persuasión y todo confluye en la perspectiva. Es así como el documentalista aborda la construcción del punto de vista, del orden simbólico del espacio y del tiempo, a partir de un trabajo de materiales y texturas en el que se mueve entre las pruebas y la persuasión.

3.3. Marginalidad

Su condición de inmigrante en Europa hace que Restrepo se mantenga no solo en la periferia de la realidad de la que habla, sino que sus producciones se generan desde la marginalidad de la industria, tanto del arte como del cine, como una condición consciente y una decisión asumida. Hasta el 2017 toda su producción se traduce en cinco cortometrajes, en total no llegan a los ochenta minutos, son proyectos de bajo presupuesto y autofinanciados.

Cabe aclarar que la de Restrepo es una marginalidad ‘distinguida’, la de la periferia del arte. Siguiendo el concepto *habitus* de Bourdieu (1988), el arte, con respecto a la producción industrial del cine, está en la periferia. Pero no hay que olvidar que la industria del arte en sí misma tiene mayor poder económico que la del cine. Así, la ‘marginalidad’ de Restrepo es por no pertenecer a los centros de producción, ni del arte, pues no es un artista reconocido en ese circuito, es más bien un trabajador. Sin embargo, al ser artista cuenta con una posición de distinción. Es el “espacio de los estilos de vida” (Bourdieu, 1988, p. 477), producto del *habitus* de estructuras socialmente clasificadas, como lo es el arte. El conocimiento que tiene Restrepo de la industria del arte le ayuda, una vez su obra fue reconocida, a posicionarse en el terreno del cine de forma distinguida.

Restrepo explica que la independencia económica, su subsistencia proviene de su trabajo en una galería de arte, le brinda la libertad de crear sus propias estrategias creativas de producción, desarrollo y distribución, por lo que nunca ha recurrido a los fondos de subvención cinematográficos para sus películas. Además, y, en primer lugar, porque sus tiempos no se acompañan a las urgencias de filmar una realidad siempre inestable. Por otro lado, Restrepo argumenta que los comités de evaluación están constituidos por expertos que “privilegian un tipo de miradas. Expertos que prolongan sus propias prácticas e ideas que ya han sido validadas por el sistema y que validan a su vez el sistema que los validó” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016). Las estrategias de producción de las películas de Restrepo están pensadas desde el inicio según las posibilidades de financiación: “Todo está supeditado a lo que se puede pagar o conseguir sin pagar” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016). Es así como el condicionamiento técnico termina reflejándose en los aspectos formales de la película. Estas se traducen en la sagacidad del autor al construir su relato, al hacer la elección de los contenidos; el cineasta aprovecha su formación como pintor en la elección de los temas que

aborda en sus películas, como veremos más adelante en el análisis, y los medios de producción para llevarlos a cabo.

El trabajo con limitaciones técnicas tiene resonancia en sus obras. Lo limitado del metraje de material virgen del que disponía le obligaba a concentrar la mirada. Lejos de la idea romántica de trabajar en un formato que está desapareciendo, a Restrepo le seducía la idea de trabajar a ciegas, sin saber qué revelaría el material procesado, con la convicción de que las imágenes toman su significado dentro unos dispositivos con los que adquieren forma. La materialidad de la imagen está en el corazón de mi trabajo como cineasta (...) Creo la imagen mentalmente mientras la manipulo físicamente, y mis películas evolucionan de manera constante en respuesta a decisiones técnicas” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

Este método de trabajo encuadra a Restrepo en lo que Naficy llama como *filmmaking authors*. Según Cerdán y Fernández (2013), es un término que el iraní utiliza para referirse a los directores que trabajan con un modo de producción intersticial y artesanal

no solo porque producen textos ambiguos y sincréticos, sino también porque trabajan en los márgenes de la industria (...) ya que se ven obligados a implicarse a todos los niveles de producción y distribución; a diferencia de los tradicionales *auteur directors* ('autores'), que trabajan en un entorno industrial e institucional que les permite focalizar más su trabajo” (Cerdán y Fernández, 2013 p. 143).

Por otro lado, el cine de Restrepo también se acerca a lo que el ecuatoriano Christian León (2005) define como “cine de la marginalidad” en Latinoamérica, que reintroduce en la escena pública aquellos «sujetos incompletos» negados por el discurso de la modernidad, y genera el «retorno de lo reprimido» por el orden social y cultural. Aunque Restrepo está lejos de una propuesta contestataria o panfletaria, pues sus motivaciones van por otro lado, trabaja el concepto de lo marginal como el cine que evoca algo “que presupone la existencia de una realidad no marcada, originaria, principal” (León, 2005, p. 11). Aunque, como ya se dijo antes,

el trabajo de Restrepo circuló por espacios reconocidos del cine, como los Festivales de Locarno y Cannes, el artista en su producción ejerce una resistencia a las instituciones de la cultura e intenta mantenerse lejos de los poderes hegemónicos de producción. La postura de Restrepo se asemeja a la del cine latinoamericano de los años noventa. Esta se caracterizó por «el alejamiento de algunos paradigmas setentistas», según Jorge Ruffinelli (2000), donde cambiaron las condiciones de la producción cinematográfica generadas por el agotamiento del Estado benefactor y que, al alejarse de lo institucional, se visibilizan sujetos marginales desde un punto de vista inédito. Según León, “uno de los desafíos del cine y del arte contemporáneo en América Latina es introducir en la escena simbólica –bajo la forma de una «estética de los márgenes»– aquellas experiencias indecibles dentro del relato dialéctico de lo oficial y lo contestatario” (2005, p. 28).

3.3.1. *L'Abominable*

Un aspecto clave en la obra de Restrepo para mantener la independencia de los mandatos que dicta la realización del cine industrial es el trabajo en colaboración con el taller *L'Abominable*,⁷⁹ un colectivo que funciona desde 1996 en las afueras de París como un laboratorio que apoya a cineastas y artistas visuales que trabajan en Super-8, 16 mm y 35 mm. En una entrevista a Cutler para Mubi, Restrepo cuenta:

aprendí a desarrollar material de película, a administrar mejor una cámara y a efectuar impresiones de detección. Todo este trabajo manual y técnico recuerda mi formación en pintura. Yo mismo desarrollo mis películas. Soy el único responsable de cualquier problema técnico que surja. Si la rotura negativa, o la imagen sale demasiado oscura, o el balance químico sale incorrectamente, entonces, debo asumir el error. Por supuesto, no estoy solo cuando trabajo, mis amigos de *L'Abominable* están por aquí en caso de

⁷⁹ Más información en <http://www.l-abominable.org/en/>

que surja algún problema. Una gran solidaridad emerge dentro de los sistemas de producción frágil⁸⁰ (2017).

Este grupo decide trabajar el celuloide cuando la mayoría de la industria ha dejado el terreno libre a favor de la tecnología digital; “los precios de las películas y los procesadores cayeron, los proyectores se pudieron encontrar en contenedores de desechos de los teatros, y una cantidad de recursos estuvieron repentinamente a nuestro alcance” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016). Manifiesta Restrepo que en el laboratorio no se mide el tiempo que se invierte en los diferentes proyectos, las condiciones de cada trabajo están determinadas por la combinación entre el tiempo que cada cineasta necesita para sacar adelante su película y sus posibilidades económicas.

3.4. Obra cinematográfica

Gracias a los bajos costos de producción de sus películas, Restrepo logra en pocos años realizar tres cortometrajes con Colombia como tema central: *Tropic Pocket* (2011), *Como crece la sombra cuando el sol declina* (2013) y *La impresión de una guerra* (2016). Este tríptico catapultó a Restrepo a la primera fila de cineastas colombianos en Europa; es así como entre el 2013 y el 2017 sus películas fueron presentadas en destacados festivales donde recibieron premios importantes.⁸¹

3.4.1. *Tropic Pocket* (2011)

Con esta película Restrepo emprende una propuesta filmica en la que combina elementos documentales y experimentales que polemizan con la narración clásica. Es un cortometraje rodado en el Chocó, una región aislada y olvidada de Colombia que, paradójicamente, es una de las zonas más ricas del país. Restrepo dirige su mirada al

⁸⁰ Entrevista original : *I learned how to develop film stock, better manage a camera, and make screening prints. All of this manual and technical work recalls my formation in painting. I myself develop my films. I am the only one responsible for any technical problem that emerges. If the negative rips, or the image comes out too dark, or the chemical balance comes out incorrectly, then I must assume the error. Of course, I am not alone when I develop—my friends from L'Abominable are around in case any problem arises. A great solidarity emerges within systems of fragile production.*

⁸¹ Consultar premios en <https://camilo-restrepo-films.net/es/>

infranqueable Tapón del Darién, donde una espesa selva corta el paso entre América del Sur y América Central. Ante el reconocimiento de la imposibilidad de explicar la realidad colombiana, Restrepo decide tomar como dispositivo el proceso de colonización en esta región. Allí han convivido, al mismo tiempo que se ignoran unos a otros, proyectos religiosos, militares y turísticos.

El detonante detrás de la película era hacer la primera imagen de este lugar, pero se encontró que antes había sido mediada por otras miradas; existían filmaciones hechas por foráneos que habían pasado por ahí: evangelistas, militares, guerrilleros y publicistas. “Cuando vi estas imágenes hechas por otros, sentí que era inútil organizar una tensión más allá de los juegos entre las diferentes fuerzas que ya estaban operando en la brecha del Darién” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

Por ingenuas que parezcan cada una de las imágenes de la película, estas fueron hechas a partir de diferentes motivos e intereses, comunican una ideología particular; además, dibujan el espacio social y la geografía de la selva según sus intereses. Restrepo, como un nuevo extranjero, impone la mirada del cineasta y suma al metraje encontrado en sus propias imágenes. La película es una especie de cartografía de la jungla presentada a través de las cuatro fuentes de imágenes grabadas en un lapso de sesenta años, incluidas las que Restrepo registró en la población de San Pacho. Estas son imágenes de un video los años cincuenta realizado por los padres claretianos, titulado *La isla de los deseos*; también están las imágenes del ejército en combate, fueron encontradas por el artista en *YouTube*; por último, pedazos de un spot publicitario de un *Chevrolet Corvair* que atraviesa la selva.

Restrepo hace una nueva escritura con las diferentes miradas, las edita sin dar visos de cuáles imágenes pertenecen a quien, de esta manera desarma cualquier tipo de ideología explícita y devela una postura subterránea en las imágenes. Bernini (2010), dice que "las imágenes cinematográficas no son nunca medios transparentes por los cuales la realidad se

muestra, como si se tratara de ventanas al mundo, sino materiales opacos cuya función es construir aquello que refieren" (p. 26).

Con esta propuesta, el cineasta interroga el género documental como supuesto discurso de la verdad; pone en duda las imágenes. La arbitrariedad aparente con la que Restrepo manipula y mezcla las fuentes pretende evidenciar los objetivos que tiene cada uno de los autores de los archivos: el militar, el político, el comercial y el espiritual. Los resalta señalando la dislocación en el discurso e intentando un distanciamiento crítico.

En el montaje de *Tropic Pocket* las imágenes no se encadenan como revelaciones que van apareciendo, sino que actúan, junto a la música, como conductores pasionales que buscan que la película, más que entenderse, se sienta. Esta película fue exhibida en Francia por primera vez en el *Musée du Quai Branly* y presentada por el antropólogo Patrick Deshayes, quien había trabajado con la tribu Huni Kuin de la Amazonía. Deshayes encontró en la película un mecanismo similar de visión de la realidad que el de los indígenas, quienes diferencian la realidad del sueño y del trance por la continuidad y la discontinuidad del tiempo. La realidad corresponde a un tiempo continuo, mientras que el sueño y el trance corresponden a un tiempo fragmentado. Según Deshayes, para los Huni Kuin la realidad no se interpreta, son los sueños y los trances los que presentan imágenes portadoras de un mensaje que se debe interpretar. La película de Restrepo, en general su obra, es discontinua.

3.4.2. Como crece la sombra cuando el sol declina (2013)

Su siguiente cortometraje representa el viaje como acción principal. Al margen de una sociedad que circula en medio de la caótica de Medellín, un grupo de personas acecha los autos detenidos para sobrevivir. La película muestra a la ciudad desde el punto de vista de personajes que representan a todos aquellos que, según el autor, no avanzan. Los ciudadanos que cada día intentan exorcizar las dificultades para seguir adelante. Sus viajes son narrados en forma elíptica por Restrepo, quien propone como concepto subyacente la circularidad, donde el

retraso y la repetición se imponen a la velocidad, manteniendo un *loop* eterno. Restrepo busca esta figura retórica en las imágenes y en los gestos. El momento presente de los personajes está ligado al tejido simbólico de Medellín, y el viaje a través de su estrato físico es también un viaje por los estratos históricos de la ciudad; hace un recorrido por calles que conmemoran héroes y grandes batallas de la independencia. Restrepo cuenta que mientras exploraba las calles con los malabaristas, se dio cuenta del desplazamiento dentro de un vasto espacio amplificado por el tiempo: el terreno de una sociedad estratificada en la que el pasado y el presente nunca dejaban de encontrarse.

3.4.3 *La impresión de una guerra*

La realización de esta película fue el punto de giro de la producción cinematográfica de Restrepo, en ella recoge los aprendizajes de sus primeros dos cortometrajes, *madura* y *cierra*, por el momento, su relación artística con Colombia. El título es ya bastante esclarecedor sobre el contenido e intención de la película: *La impresión de una guerra*. Aquí el director toma posición personal frente a la realidad de su país y nos invita, con el doble juego del significado de la palabra impresión, a observar su impresión (sensación, impacto o efecto) del conflicto colombiano siguiendo las impresiones (improntas, marcas, señales) que va dejando sobre la sociedad; algo que es visible, pero no siempre evidente. Restrepo busca revelar aspectos de un conflicto armado que ha perdido nitidez, y que ha dejado una impresión indeleble en la vida cotidiana y en lo “banal” de la sociedad colombiana.

En el siguiente apartado se hará un análisis de esta película como muestra de la existencia de un tipo de documental que habla sobre la violencia de Colombia por fuera de los parámetros que han predominado en las narrativas de las últimas décadas. En sus películas posteriores: *Cilaos* (2016) y *La bouche* (2017), aunque persisten ciertas temáticas, cambia de territorio de trabajo y se va para su entorno inmediato, París.

3.4.4. *Cilaos* (2016) y *La bouche* (2017): el extranjero universal

Es en sus dos últimos cortos, *Cilaos* y *La bouche*, donde Restrepo traspasa la barrera de “lo nacional” para documentar dramas globales, donde los límites fronterizos que muestran una condición social común se diluyen y se desdibuja la frontera entre lo geopolítico y lo cultural. Restrepo reconoce que en la actualidad intenta proyectar su mirada más allá de Colombia. Durante su vida en Francia conoció inmigrantes africanos cuyas experiencias de vida resuenan con la suya, y es en colaboración con ellos que hace estos cortometrajes. Restrepo se reconoce en inquietudes en común con un grupo de inmigrantes del tercer mundo en Europa, preocupaciones que los acercan, miedos compartidos y la recurrencia de los mismos fantasmas que les persiguen. Al igual que sus trabajos anteriores, aquí se explota la materialidad impredecible aportada por el 16mm, a menudo de rollos vencidos. *Cilaos* fue la película con la que transmutó su desarraigo en “un vínculo con raíces más profundas” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016). El tema explora el espacio ambiguo que existe entre ganar y perder la propia identidad.

Por otro lado, *La bouche* es quizás la película más conocida de Restrepo hasta la fecha, gracias a que fue seleccionada en la *Quincena de Realizadores* de Cannes 2017. El hilo temático que conecta estos cortometrajes con los anteriores trabajos de Restrepo son la violencia y los encuentros entre la vida y la muerte. Las dos fueron rodadas con músicos de la isla Reunión, y acontecen en un espacio simbólico y mental que trasciende las fronteras de un país y una cultura. Todo comenzó como un trabajo con el músico Arthur Gillette. Fue él quien, según el cineasta, le reveló el territorio místico que luego él trasladaría a la película.

Cilaos (2016) cuenta la historia de una joven (interpretada por la cantante Christine Salem) que intenta cumplir la promesa a su madre fallecida de encontrar a su padre ausente, un alcohólico mujeriego. La protagonista se entera de que el hombre también murió, lo que no impide que siga buscándolo más allá de este mundo. Con el trasfondo del “ritmo embriagador

del Maloya, canto ritual de la isla Reunión, esta película explora los lazos profundos que unen a los muertos con los vivos”⁸².

La bouche es la continuación especular de *Cilaos*. Comienza cuando un grupo de cantantes y bailarines piden a un viejo (actuado por el músico de Guinea Mohamed Bangoura, alias “*Diable Rouge*”) que responda por el asesinato de su hija. Los roles cambian con respecto a *Cilaos*, pues el fuerte aquí es el débil y el que abandona es el abandonado. Ella Bangoura, vecina de Restrepo, le pidió que filmara un tributo a la tragedia de su hermana, lo que le dio indicio del rumbo que debía tomar y que reflejaba inversamente a *Cilaos*, “como si la ficción de la primera película hubiera quedado rápidamente atrapada en la realidad de la segunda”⁸³ (Cutler, 2017).

3.5. Análisis de *La impresión de una guerra: la imagen imaginada*

Para el análisis de *La impresión de una guerra* se levantará capa a capa el sistema audiovisual y narrativo de la película, para detectar las estrategias que propone Restrepo y que hacen que su documental sea del disenso. La distancia y la mirada crítica con la que el director aborda la realidad colombiana en *La impresión de una guerra*, hacen que se aparte de la idea de “dejar que la “realidad” se revele de la manera más desprendida posible” (Machado, 2010). Por el contrario, es un tipo de cine que, como dice Arlindo Machado (2010),

comienza a tornarse interesante cuando se muestra capaz de alcanzar una visión amplia, densa y compleja de un objeto de reflexión, cuando se transforma en ensayo, en reflexión sobre el mundo, en experiencia y sistema de pensamiento, asumiendo entonces aquello que todo audiovisual es, en su esencia, un discurso sensible sobre el mundo (2010).

⁸² Según sinopsis de *Cilaos* <https://www.ecamaralucida.com/foco-camilo-restrepo>

⁸³ Inglés: “*He beseeched me to film a tribute to the tragedy of his sister, a process that pointed me in a direction inversely reflective of Cilaos, as if the first film’s fiction had been rapidly caught up in the second’s reality*”.

La impresión de una guerra se realizó durante tres años, en los períodos de vacaciones, en los que el director iba a Colombia con su familia. Lo que comenzó como un proyecto personal, que haría sin prisa y sin ninguna expectativa, acabó convirtiéndose en toda una empresa de familia. Sophie Zuber, su esposa y coguionista, con su mirada de extranjera y su vínculo emocional, le aportaría a la película la percepción femenina de esa realidad. “Íbamos atando los cabos después de cada viaje, mirando las imágenes y pensando las que necesitaríamos hacer el año próximo en las vacaciones siguientes.” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

En esta película la ambigüedad de la mirada que caracteriza sus anteriores películas se hace más explícita, pues el autor plantea su lectura de la realidad colombiana con una inevitable impronta europea. Se podría decir que Restrepo muestra aquí un deseo por encontrar “lo propio” (Pini, 2001), un concepto que se repite insistentemente en el arte en América Latina desde hace más de un siglo, cuando la noción de modernidad estaba impregnada por la noción de lo “nuevo”.

La mirada de los artistas oscilaba entre un adentro (lo propio) y un afuera (Europa) que significó ir generando un arte donde esos dos polos, aparentemente contradictorios, estaban en estrecha relación. Interesa, entonces, preguntarse qué entendían al usar un concepto ambiguo como “lo propio” (p. 30).

Restrepo parte de la idea de que la historia de Colombia está mal impresa, que existe una historia del conflicto que ha sido silenciada, tergiversada y difuminada por el poder hegemónico. Como respuesta a una parte de los relatos del consenso, “narrativas del desastre” según Zuluaga (2015a), que pretenden entretejer una historia oficial y “oficialista”, el artista plantea un contrapunto enfocándose en la proliferación desordenada de cicatrices y actos que demuestran una deshumanización de los actores de la guerra, y unas respuestas sociales también marcadas sobre la geografía de la ciudad. *La impresión de una guerra* traza un tejido

de estructuras que delimitan la sociedad dentro de una producción de marcas que se traducen en valores y creencias. La hipótesis del artista es que, con la observación de estas marcas físicas, “sería posible hacerse una idea de la realidad del país, una idea alterada, pero tal vez más elocuente”⁸⁴ que la que ofrecen los medios de comunicación, aparentemente más “nítida”.

Durante 27 minutos, a través de una serie de figuras formales, *La impresión de una guerra* construye una cartografía incompleta, sugerente y disensual del conflicto colombiano. Nos obliga a reflexionar sobre la posibilidad o imposibilidad que tiene la imagen de reproducir la historia, pues esta, sea cual sea su origen o naturaleza, no puede explicar lo que ocurrió. La película no pretende sustituir la mirada; lo que busca es revelar atisbos de realidad con la articulación de las imágenes y su amalgamado. Para Restrepo, la imagen no es absoluta, ni reveladora. Por el contrario, la imagen mantiene una relación ambigua con lo real, a veces de pobreza, otras de abundancia. “La imagen es pobre frente a la realidad en la medida en que la realidad se presenta como una reserva inagotable de materia, de la que esta extrae una tajada” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

El trabajo de reproducción de la imagen es, en ese sentido, siempre imperfecto. Sin embargo, la actividad imaginaria de la imagen es mucho más importante que su actividad reproductora. La imagen posee la capacidad de dirigirse a su referente señalando al mismo tiempo la distancia que lo separa de él. María Pía Lara (2009) afirma que la imagen no engaña, pero tampoco es verdadera, una imagen es solo un fragmento que tiene la potencia de dar una idea cercana de lo inefable que puede ser cierto comportamiento humano que tiene que ver con la crueldad y el dolor.

A diferencia de la mayoría de los documentales que tematizan el conflicto colombiano, en *La impresión de una guerra* el director opta por una ruptura del lenguaje, a la vez que revela

⁸⁴ Voz el off de *La impresión de una guerra* (transcripción propia).

la potencialidad de la imagen de ser imaginativa, en la medida en que esta solo extrae una pequeña parte de lo que ofrece el entorno. Didi-Huberman (2004) afirma que

debemos hacer con la imagen, de forma absolutamente teórica, lo que hacemos ya, sin duda, con más facilidad (Foucault nos ha echado una mano en eso) con el lenguaje. Porque en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos –el lenguaje y la imagen– son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra, y a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación (p. 49).

La película propone detener la mirada, poner en suspenso el relato hasta que surja la revelación de algo que no se había visto antes y que el cineasta intenta mostrarnos. Las imágenes toman posición frente a las ideas que empiezan a existir a través de ellas. De forma aparentemente inconexa, buscando el trance de los Huni Kuin, por medio de un zoom in el cineasta va al plano-detalle de la realidad; se acerca a la piel, al suelo, al muro, a los desechos. Son las marcas que Restrepo encuentra en Medellín las que le sirven de brújula para registrar mapas de significado de una historia fracturada. Estos elementos actúan como mojones sobre los que el cineasta cimienta la película. Son imágenes que se encuentran inscritas en el paisaje urbano sin ser evidentes. “Estas huellas deliberadas, accidentales, ostensibles, fugaces o disimuladas constituyen la materia prima para *La impresión de una guerra*” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

Para conectar estas imágenes, prestando atención tanto a las condiciones en las que surgieron como a su destino como tales, la película propone una reflexión sobre la composición de los recuerdos del conflicto colombiano.

Las tomas fotográficas, fílmicas o en video, son híbridas: índices, pero distanciados de los objetos reales que los causan; símbolos, pero adherentes a lo concreto. Y ninguna

navaja lógica podría zanjar esa contradicción viva de las imágenes así registradas (tomas de vistas y de vida) (Niney, 2009, p. 32).

3.5.1. El contexto: la “desrealización”

A partir de la década de los ochenta y principios de los noventa, el narcotráfico incursionó como un actor clave dentro de la barbarie que dominaba Colombia. Luisa Fernanda Ordóñez (2013) denomina a este periodo como la época de la “violencia narcotizada” (p. 237). Medellín se convirtió en un escenario macabro donde era habitual toparse en cada esquina con las imágenes y sonidos del horror. Con este nuevo y poderoso elemento dentro de la guerra el arte se vio enfrentado a un conflicto más “difuso, complejo e irresoluble: la permeabilidad de la sociedad colombiana frente a la cultura del narcotráfico, la instauración del paramilitarismo y la violencia urbana ratificada en todo nivel” (Ordóñez, 2013, p. 237). Esto, sumado a la irrupción en el mundo de la era digital, donde realidad y virtualidad se confunden en un pasado, presente y futuro de manera simultánea por medio de dispositivos tecnológicos y en un flujo de datos digitalizados que no se adaptan a las lógicas de percepción humana, hizo que relatar la violencia por la que atravesaba Colombia se convirtiera en una labor descomunal. La narración de la historia comenzaba a ser reemplazada por algoritmos, imágenes no reales y fragmentadas, que producen, como diría la artista Hito Steyerl, una sensación de “caída libre”, donde “el tiempo está fuera de quicio, y no sabemos si somos objetos o sujetos mientras descendemos en espiral” (Steyerl, 2016 p. 29). La consecuencia de esto es un proceso que Franco Berardi “Bifo” (2016) llama “desrealización”. Ante este fenómeno surge una contingencia que busca encontrar una nueva perspectiva. Los artistas se ven en la necesidad de replantear sus posturas estéticas y narrativas por lo que, según Ordóñez (2013), se empieza a trabajar desde lo conceptual para asumir la “inenarrabilidad explícita” (p. 237).

Dos décadas después de este periodo de extrema violencia en Colombia, entre el 2013 y el 2016, Restrepo intenta construir un relato de aquella barbarie en *La impresión de una*

guerra, alejándose del documental como “discurso de sobriedad” (Nichols) y de la “narración literaria o histórica”, de la que habla Lara (2009). Propone un relato discontinuo que podría iluminar dimensiones ocultas de la realidad. El cineasta encuentra un lenguaje en el que combina lo “estético” y lo “etnográfico” en “un tipo de obra en la que la experimentación formal se destina a la representación social” (Russell, 1999, p. 118). Restrepo no va tras las mónadas que puedan mostrar lo esencial de la realidad en Colombia. Todo lo contrario, aprovecha su mirada de artista plástico para detectar elementos estéticos que revelen significados intrínsecos de la sociedad colombiana; son imágenes parciales, difusas, confusas e imperfectas que se entretajan hasta conformar una red que hace entrever una sociedad subyacente.

Es en este terreno que el trabajo documental cobra interés como trabajo con imágenes y sonidos. El documentalista no olvida que su trabajo aparece ante el espectador en la ausencia de la cosa misma, sin reemplazarla, sino al contrario, marcando su ausencia. A partir de estas ideas, Restrepo considera que su trabajo con las imágenes tiende a la “des- semejanza” de la realidad, en la que se evidencia la brecha que separa la película de su referente. Esta es, sin duda, la mirada del pintor, donde prima un trabajo del “cómo” sobre el “qué” se representa, lo que implica la toma de múltiples distancias frente a la realidad. No es, entonces, gratuito que Restrepo trabaje en celuloide en una época en la que predomina la imagen numérica, cuando paradójicamente este formato fue abandonado por el cine. “Yo no trabajo en la nostalgia del celuloide, pero sí en la distancia que este me permite con respecto al mundo en el que vivo y en respuesta a este mundo” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016). Restrepo se devuelve a lo anti digital para apartarse del efecto de realidad, tan presente en la narrativa sobre el conflicto colombiano en el cine y en la televisión. El cineasta dice que la imagen digital creada artificialmente produce un efecto de realidad tal que no permite mantener una distancia crítica frente a ella y, por lo tanto, frente al mundo, “intenta hacernos olvidar la distancia que existe

frente al objeto real, el que muchas veces queda recubierto por la imagen “(C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

3.5.2. La voz

Restrepo confronta al espectador presentando su postura mediante una “escritura del yo” (Font, 2008). Encuentra su holgura dentro del filme-ensayo, donde presenta una voz narradora-discursiva que, como dice Domènec Font (2008):

piensa y nos hace pensar, que busca una distancia y un punto de vista específicos para desarrollar ideas y someter el mundo a la prueba de la duda; para horadar las imágenes, mostrar sus huecos y lagunas, y arrancarles un sentido no inmediato (p. 47).

En *La impresión de una guerra* pareciera que ante una imposibilidad de hacer “hablar” las imágenes, aparece la voz de Restrepo para señalar desde un fuera de campo las falencias que hay en ellas, “hablando de una palabra descentrada y decantada, no acerca, sino con o en contra de las imágenes” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

La voz en *off* suscita un efecto que se aleja de cualquier intención de narración convencional; por un lado, el tono de Restrepo marca una distancia entre el espectador y la película; sorprende por lo parco y carente de emoción, lo que acentúa la percepción de que quien habla podría ser un extranjero que es “ajeno” a todo. Vale la pena explicar: que el acento paisa⁸⁵ que usa Restrepo en su película, es característico de otra época, es desconocido para el resto de los colombianos, muy diferente al paisa actual. Quienes lo usan son personas mayores que habitan los lugares más tradicionales de Medellín. El lenguaje que usa Restrepo es simple, con frases concisas, resultando una narración casi anodina que no logra sobrecoger. De esta manera *La impresión de una guerra* se convierte en un ejercicio dialéctico entre el autor y las imágenes, en el que las voces de los personajes son como paréntesis dentro del documental. Pareciera que Restrepo no buscara implicar de ninguna manera al espectador. Como ocurre en

⁸⁵ Es un acento colombiano característico de los habitantes de Antioquia, eje cafetero y norte del Valle.

Noche y niebla (1955) de Alain Resnais, entre más violenta es la imagen, más robusta y distante se escucha la voz del relator. Como Resnais, Restrepo expone el distanciamiento entre las imágenes y la narración separando el espacio del tiempo, “arrancando al espectador a la inmediatez de lo visto, a la evidencia de la imagen, para restaurar la densidad de lo vivido, los meandros de la historia” (Niney. 2009. p. 159).

Restrepo encuadra con su voz un retrato de grupo en un montaje interpelado por la narración que hila entre una marca y otra, entre un personaje y otro, convirtiéndose él mismo en uno de ellos. Aparentemente, la narración se desenvuelve sin un foco determinado o una tesis por comprobar, acentuando el montaje fragmentado del documental. La voz de Restrepo no se inclina por dar un punto de vista específico, ni intenta crear una mirada crítica que ponga en evidencia lo que cada imagen, testimonio o fuente no revela enteramente. La narración en off sirve “para horadar las imágenes, mostrar sus huecos y lagunas, y arrancarles un sentido no inmediato; para rastrear la memoria a modo de interrogación lagunar y fundirla con la evocación de experiencias directas del cineasta” (Martín, 2008, p. 47). Es el efecto que Marker produce en su película *Lettre de Sibérie* (1957), donde una serie de imágenes son acompañadas por una narración que interpela al observador directamente, “el comentario nos invita a imaginar, a través del espacio real, otras escenas posibles” (Niney. 2009, p. 167). En esta película la descripción de Siberia se va convirtiendo en el pretexto para hacer una reflexión donde se despliega el “yo” pienso del director frente a esa realidad.

En *La impresión de una guerra*, luego de un comienzo aparentemente expositivo, que a medida que avanza se va soslayando hacia una clara posición del autor, y aunque mantiene el mismo tono monótono durante toda la película, el contenido se va tornando cada vez más personal, hasta que al final de la película, en una postura más reivindicadora y optimista que al inicio, el narrador introduce la primera persona. Este fragmento aparece justo después de

una narración de un noticiero de televisión sobre la ocupación del espacio por los paramilitares, el contraste es brutal, pues acentúa el efecto de la primera persona que irrumpe:

buscando las víctimas de la guerra, me encontré con Pastora Mira García, la directora de una asociación de las víctimas del conflicto armado. Pastora se apropió de los muros antiguos del comando paramilitar de su pueblo (San Carlos). El hotel Punchiná fue renovado con la ayuda de los habitantes y de algunos combatientes que retornaron a la vida civil.⁸⁶

3.5.3. Disenso estético

La impresión de una guerra, como se dijo antes, toma distancia del ideal pretendidamente mimético y argumentativo y apela a una construcción conceptual teniendo como punto de partida lo real, pero dislocando los límites de las modalidades circunscritas al documental: un montaje fragmentado, una postura claramente subjetiva, imágenes alteradas, entre otros. Nichols (2013) se acerca a esta forma de hacer documental menos retórica y expositiva en el modo poético:

es particularmente apto para abrir las posibilidades de las formas alternativas de conocimiento, para la transferencia directa de información, la prosecución de un argumento o punto de vista particular, o la presentación de proposiciones razonadas acerca de problemas que requieren de solución. Este modo subraya la atmósfera, el tono, y afecta mucho más que la presentación de conocimiento factual o actos de persuasión retórica (p.188).

Weinrichter le otorga a este modo la virtud, apreciable en *La impresión de una guerra*, de fusionar el documental con “la práctica experimental en busca de una cierta contigüidad hasta entonces negada, o separada en sus departamentos respectivos, entre las diversas prácticas que aborda la realidad rompiendo el corsé de ‘prosa’ del documental” (Weinrichter,

⁸⁶ Fragmento de la narración en *off* de *La impresión de una guerra*. (transcripción propia)

2004, p. 65). En la película de Restrepo las fronteras son móviles y borrosas; el relato está constituido por un sinfín de órdenes simbólicos. El director hace una redistribución del espacio, con ritmos y confrontaciones que generan cierta perturbación en el espectador, acostumbrado a narrativas más convencionales. Hay un evidente interés del autor por las hibridaciones e intersecciones: “utiliza formas asociativas y abstractas, así como puntos de vista subjetivos y performativos, semejantes a los desarrollados en el cine experimental” (Cock, 2012, p.135), esto en combinación con argumentos retóricos compartidos con otras formas del cine de no ficción. Conviene aclarar que en el presente texto el término “experimental” se utiliza según la definición hecha por Cerdán y Fernández (2013), como algo que es sustancialmente diferente: “el documental experimental emerge [...] como un terreno donde la experimentación formal y la reflexividad [...] se enfrentan a ese realismo naturalista, que en el terreno documental consagraron los modos expositivo y observacional” (Cerdán y Fernández, 2013, p. 140).

Es el tipo de cine que encierra conceptos de la estética y la etnografía. En su estructura aún teorías sociales, culturales, y lo experimental en búsqueda de la representación social, y que Catherine Russell (1999) clasifica como “etnografía experimental”. Este modo, según la autora:

no implica rechazar la tradición antropológica y filmica, sino más bien aprender desde lo que plantean, pero siempre cuestionando las formas y los modos de hacer, desmantelando el impulso universalista de la estética realista en un choque de culturas, voces, cuerpos y lenguajes (p. 19).

Considerar a *La impresión de una guerra* como experimental es “reconocer que desafía las formas convencionales de representación y que busca nuevos lenguajes y formas acordes con una formación social más pluralista” (Russell, 1999, p. 116). Para entender la propuesta experimental de Restrepo en *La impresión de una guerra*, es interesante hacer un sondeo por sus nortes visuales. Sus referentes iniciales como artista plástico provenían del abstracto como

el "*Hard edge painting*", el "*Color field painting*", "*Support surface*", o las pinturas de Simon Hantai. Refiriéndonos a lo cinematográfico, una de sus conexiones más importantes fue con Maya Deren, una figura de transición entre las vanguardias de los veinte y de los cincuenta que se destacó en el cine underground de Estados Unidos. Con ella Restrepo comparte la inquietud por explorar nuevas vías en el cine, donde sus obras se convierten en una especie de bisagra entre las artes plásticas y el cine.

En cuanto a otros cineastas colombianos, Restrepo comparte con el caleño Felipe Guerrero (1975), quien actualmente vive en Buenos Aires tras haber estudiado y vivido durante años en Roma, no solo su condición de "cineasta de la diáspora", sino también sus preocupaciones temáticas, el uso de lo analógico y las propuestas experimentales. Hay varios puntos de convergencia en la producción de estos dos directores, y en particular entre la película *Paraíso* (2006) de Guerrero y *La impresión de una guerra*. Los dos cineastas parecen tener la necesidad de trabajar un nuevo vocabulario crítico para mostrar su propia percepción y comprensión del país al que miran desde lejos, y que tiene constantes puntos de giro en su entramada realidad. Estas películas son el resultado de una confrontación a la realidad del país, de intentar exorcizarlo y de cerrar la distancia, por lo que están determinadas por una búsqueda creativa, marcada por la experimentación; "parecen señalar una reflexión por una relación colonial que no siempre está presente en el caso del cine colombiano actual" (Suárez, 2016a, p. 10). Durante sus regresos a Colombia, motivados por su deseo de conectar con la realidad del país, filman diarios de viaje. El resultado culmina en películas teñidas de un sentimiento de rabia e impotencia ante una barbarie que tratan de explicar y que "desafían las formas convencionales de representación que buscan nuevos lenguajes y formas acordes con una formación social más pluralista" (Russell, 1999, p. 116). Son documentales que se enriquecen de otros géneros y disciplinas artísticas y que se caracterizan por una búsqueda creativa marcada mediante la experimentación, que Guerrero entiende como la intención de una

búsqueda, de una forma de narración a partir de lo real para mostrar lo que apenas vemos aquello que está por descubrir.

El imaginario sobre Colombia se nutre de noticias, relatos, versiones de los hechos, críticas, dificultades de entender lo que pasa (...) Paraíso es el resultado de regresar y confrontar de nuevo el país, de intentar exorcizarlo y de cerrar la distancia. Por eso su ritmo entrecortado, hasta cierto punto rabioso y visceral, que denota la imposibilidad de reconciliarse con el país que encuentra en el 2006 (Suárez, 2016a, p. 11).

Este proceso experimental implica una mirada autoral y reflexiva. Los cineastas imprimen una perspectiva personal de percepción, sensibilidad y creatividad en sus obras y que Guerrero lleva mucho más allá cuando afirma que la naturaleza de todo documental es experimental.

3.5.3.1 Fragmentación e imperfección

La impresión de una guerra disloca la lógica argumentativa al establecer la narrativa como una relación crítica entre imágenes, y no como un relato coherente. La construcción rompe la causalidad y presenta un carácter fragmentario, retomando un estilo de montaje-trance ya presente en sus dos cortometrajes anteriores. En *La impresión de una guerra* construye operaciones retóricas que invitan a pensar sobre el origen y destino de las imágenes, y sobre las posibles capas de representación en un mismo territorio, que en su condición fragmentada incrementan el grado de ambigüedad sobre el sentido de lo representado. La película constituye una especie de *collage* filmico en el que el sentido se articula a partir de una serie de nodos referenciales de la violencia presentes en la cotidianidad, cuya carga simbólica es imperceptible, y que suceden sin lógica espacial ni temporal.

Restrepo propone una reflexión sobre el qué, cómo y dónde subyacen sus relatos del conflicto, diferentes a los que se han sembrado en el imaginario del colombiano nutrido de las

noticias, las versiones narradas en las redes o de las series televisivas, que imposibilitan ver lo evidente.

Didi-Huberman (2008) dice que el buen uso de la imagen se traduce en un buen montaje, en el que se hace una redistribución del espacio material y simbólico que podría desembocar en la pérdida progresiva de la conciencia habitual del espectador. Las imágenes de *La impresión de una guerra* toman una posición diferente a las representaciones hegemónicas, otras miradas empiezan a existir a través de ellas y responden al problema de la construcción de la historicidad porque el montaje

escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar ‘una historia’ pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino (p.21).

Por otro lado, *La impresión de una guerra* nos introduce a un universo de imágenes sucias, rotas, desenfocadas y pixeladas. La primera imagen de la película es anacrónica y rompe con los paradigmas del cine actual; un cartel con un texto introduce, en términos generales, cómo la violencia se ha instalado en la sociedad colombiana desde hace más de 70 años.⁸⁷ El tipo de letra es de difícil lectura, lo que obliga al espectador a esforzarse y lo predispone a una actitud que deberá mantener frente a lo próximo que verá en pantalla: un compilado de imágenes y sonidos imperfectos que van en contravía de lo establecido en el estatuto de la imagen digital de alta definición. Hito Steyerl (2016) afirma que el uso de la estética precaria

⁸⁷ Voz el *off* de *La impresión de una guerra* (transcripción propia). “Colombia se confronta desde hace más de setenta años a un conflicto armado interno, cuyos contornos han perdido con el tiempo nitidez. Lazos complejos se han tejido entre los actores en presencia: guerrilleros, narcotraficantes, militares, paramilitares y bandas mafiosas. El país entero ha sido tomado como terreno de enfrentamiento. Lo que ha conducido a la instalación de un clima de violencia generalizado a la escala de la sociedad”.

que aporta el cine analógico se lee como una disidencia a los medios capitalistas que han hecho de la resolución un fetiche.

A primera vista la redacción minimalista del texto del cartel de la película de Restrepo, el leve sonido del proyector, el aspecto de pantalla 4:3 y la textura de 16 mm nos remiten a la estética de algunas de las películas del Nuevo cine latinoamericano de los años sesenta y setenta. El Nuevo cine latinoamericano se erigía como una respuesta al sistema y a los modelos estadounidenses de realización. Proponía una manera de hacer cine con una serie de manifiestos que promulgaban la articulación de lo estético, dentro de tendencias experimentales, con el compromiso ideológico. Glauber Rocha y Santiago Álvarez propusieron trabajos arriesgados que abrieron una brecha de cine vanguardista, que además sería una herramienta para la revolución.

El cine no es solo cuestión de estilos, o formas expresivas, es también un problema ideológico. Sin una consecuente toma de posición frente a estos problemas no habrá jamás una verdadera obra revolucionaria y puesta al servicio de las causas más progresistas de la humanidad (...). La información se ha convertido en un arma”, y finaliza: “Realizada en las difíciles circunstancias de países dominantes, ocupados o dependientes, estas obras serán vistas hoy y mañana como una muestra de cultura militante (Getino y Velleggia, 2002, p. 78).

Buena parte de los realizadores del Nuevo cine latinoamericano, al igual que Restrepo, se formaron en Europa. Este paso por el viejo continente marcó una impronta que articula este cine con otras latitudes y se enuncia teóricamente en Europa. Sin embargo, la propuesta de Restrepo se aparta de la postura de estos movimientos pues no cree que el arte tenga el poder de cambiar la política. En sus palabras “Considero la mayoría de las intervenciones “político-artísticas” como ingenuas, y tal vez egocéntricas. Los talleres artísticos dirigidos a despertar “la conciencia política de la población” me parecen un producto panfletista” (C. Restrepo,

entrevista personal, 2016). Según el cineasta, la finalidad de sus películas está ligada a la idea de la posibilidad de crear una mirada crítica con respecto a la realidad. “No se me ocurrió de ninguna manera crear un discurso mesiánico del tipo: les voy a revelar la realidad. Aunque tampoco creí que el ejercicio de creación se justificara en sí mismo” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

3.5.3.2 El archivo: imagen pobre y apropiación

Zuluaga (2015) manifiesta que en los últimos años se han estrenado documentales en Colombia donde más que interpelar el archivo, se han ido convirtiendo en un fetiche, “otorgándole una carga de prueba que en realidad no tiene, o de confundir la memoria”. Es el caso de *Cesó la horrible noche* (2016) de Ricardo Restrepo, *El silencio de los fusiles* (2017) de Natalia Orozco, o *Impunity* (2010) de Hollman Morris y Juan José Lozano, entre otros. En películas como *La impresión de una guerra* y *Paraíso*, el archivo hace parte de un tejido mucho más complejo, con un carácter fragmentario que recurre al uso de imágenes encontradas que enriquecen el imaginario sobre la realidad de Colombia. “Es una fragmentación que señala la inhabilidad de aprehender el espesor de la historia, pero también de la experiencia del desarraigo” (Suárez, 2016a, pp. 10).

Tanto en *La impresión de una guerra* como en *Paraíso* los referentes audiovisuales son un detonante que conduce a plantear una sospecha sobre el estatuto representativo de la imagen, entendiendo que este siempre se ha puesto en duda y que, históricamente, toda imagen está sujeta a interpretaciones. De ahí se desprende el diálogo de los directores con el archivo y, por lo tanto, el criterio de quien lo ve. Siguiendo a Weinrichter (2004), el documental ha llegado “a superar los límites del debate histórico sobre la evidencialidad” (p. 85), tiene la capacidad de ser creador de pensamientos en el acto, o sea de capturar la información en directo y luego asociarla, multiplicando sus posibilidades de mutación, expansión y evolución como género. En *La impresión de una guerra* cada elemento que perturba la imagen, ya sea por azar o por

error, también altera su interpretación/carga semiótica, obligando al espectador a asumir un papel más activo y a esforzarse por leer entre líneas. “Es por tanto la que aquí se nos propone, una reflexión sobre la naturaleza de la imagen como acto político, en tanto que impone y exige un posicionamiento crítico e histórico tanto por parte del creador como del espectador” (Rivero, 2015).

En el último tramo de *La impresión de una guerra*, Restrepo llega a un momento álgido de la guerra colombiana: el enfrentamiento armado entre la guerrilla, el ejército regular y los paramilitares. Nuevamente, Restrepo halla en las imágenes imperfectas —encontradas al azar en la red— la mejor plasmación de esta realidad; utiliza material de YouTube, apelando a “la imagen pobre” que Steyerl (2016) describe como una copia en movimiento que:

Tiene mala calidad y resolución sub-estándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, ripeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución (p. 33).

La “imagen pobre” es la que se ubica en el otro extremo de la de los noticieros, la imagen rica, que tiene “más brillo e impacto, es más mimética y mágica, más escalofriante y seductora que una pobre” (Steyerl, 2006, p. 35). Surge la dicotomía entre lo que la imagen muestra y lo que está oculto. Se contraponen dos videos bajados de YouTube. Uno, muestra imágenes de soldados filmándose a sí mismos en diferentes momentos de sus vidas en el conflicto: bailando en navidad, transmitiendo una idea disímil de la vida en el campo de batalla que muestra cierto bienestar. En contraste, la otra realidad, un combate contra un enemigo oculto en la selva que termina en un conteo de las bajas del otro bando. Los guerreros se convierten en reporteros de su propia guerra y en protagonistas de su propia película. Las imágenes de baja resolución aparecen borrosas, degradadas y precarias, de origen dudoso e incluso “ilícito”. Siguiendo a Steyerl (2016), esos videos nos invitan a pensar una nueva

perspectiva sobre el valor de la imagen que no esté basado en la calidad y la apariencia, sino en su poder de circulación y capacidad de crear redes globales anónimas e historias compartidas.

Quizá se deba redefinir el valor de la imagen o, para decirlo con más propiedad, crear un nuevo punto de vista que lo permita. Aparte de la resolución y el valor de cambio, se podría imaginar otra forma de valor definida por la velocidad, la intensidad y la difusión. Las imágenes pobres son pobres porque están muy comprimidas y viajan rápidamente. Pierden materia y ganan velocidad (p. 43).

Las palabras hacen que un plano pase de ser algo abstracto, borroso, sin contenido, a ser un “campo magnético visitado por los fantasmas de otros acontecimientos coexistentes; otra película, en potencia, se imagina por debajo o al lado de la película proyectada” (Niney, 2009, p. 167). Así, cuando el sonido desaparece y queda la imagen pixelada de los archivos, la voz en off de Restrepo explica que son “(...) imágenes más o menos abstractas, debido a la baja resolución de los captores de los teléfonos que convierten el terreno en una cortina de píxeles verdes y neutros, estas escenas serían completamente herméticas sin el sonido que las acompaña...”⁸⁸.

La misión de volver a la nitidez del contenido y enfocar el punto de vista recae sobre el narrador; revela información que hace que esos manchones sobre la pantalla cobren sentido: “Lo que se filma nítidamente es el resultado concreto del combate. El campo enemigo vencido que antes solo se podía alcanzar con las balas y el zoom del teléfono o bien, las pérdidas de su propio campo”⁸⁹. Acompañado por un fondo sonoro que parece nos arrastra a un hoyo profundo y turbio, Restrepo continúa:

En marco de esta guerra que mide su eficacia según la cantidad de muertos, se reveló hace pocos años que los soldados del ejército beneficiaron de un sistema de primas por

⁸⁸ Fragmento de la narración en *off* de *La impresión de una guerra*. (transcripción propia)

⁸⁹ Fragmento de la narración en *off* de *La impresión de una guerra*. (transcripción propia)

el número de guerrilleros dados de baja. Investigaciones demostraron que muchos casos se asesinaron civiles en combates ficticios disfrazados de guerrilleros, solo con el propósito de alimentar esta contabilidad; lo que dio origen a los llamados «Falsos positivos»⁹⁰.

Restrepo toma múltiples distancias frente a sus archivos ensayando un sistema visual compuesto por capas, como se hace en la pintura: primero se los apropia filmando en 16 mm, luego los distorsiona y, finalmente, los enmarca con la voz en off del director. “Siento que los entiendo mejor cuando los miro a través de la cámara y no como espectador frente a un computador. Paso así del rol pasivo del espectador al papel activo del camarógrafo” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

Hay un intento de abordar el material desde una dimensión histórica, la que le da a la película su carácter de relato documental, desde dos enfoques:

El uso del archivo para señalar vacíos históricos. El material encontrado se convierte en una herramienta que permite indicar dónde, quiénes y cómo ocurrieron esas grietas, y dónde hay ausencia de la historia. Para el cineasta el *Found-footage* es un golpe de suerte, una fuente inimaginable; cada pedazo de película que encuentra es una tajada de un espacio y de un tiempo que interroga. El archivo aparece como un vestigio de esa realidad de la que se pretende dar testimonio y que según Restrepo la memoria se asemeja a una estructura hueca e inestable. “Yo, prefiero entrar al edificio por los huecos, y una vez adentro derrumbar paredes si me encuentro aprisionado. Quiero decir con esta metáfora, que mi trabajo con el archivo es material, se hace con herramientas [corte, pega, superposición...]” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

⁹⁰ Fragmento de la narración en off en *La impresión de una guerra*. (transcripción propia)

La otra alternativa es revisar la historia desde los procesos de conocimiento, origen y desarrollo de los “dispositivos” epistémicos⁹¹ que propone “la arqueología de los medios” de Foucault (1988). La arqueología enuncia desenterrar y traer a la luz los diferentes estratos que se van asentando en torno a una idea, con el fin de comprender su origen y la estructura epistémica que rodea y permite su creación y existencia. El archivo no es algo que, en palabras de Foucault, “recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el sistema de su funcionamiento” (1988, p.220).

Con el uso de los videos de YouTube, Restrepo hace una excavación a las profundas capas de tiempos inseparables de la historia de Colombia, de la misma manera en la que percibimos y usamos los medios, siempre tratando de encontrar una ruta alternativa para dismantelar la falacia del desarrollo lineal. Siguiendo a Foucault (1988)

Lejos de ser lo que unifica todo cuanto ha sido dicho en ese gran murmullo confuso de un discurso, lejos de ser solamente lo que nos asegura existir en medio del discurso mantenido, es lo que diferencia los discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia (p. 220).

Las imágenes de archivo de *La impresión de una guerra*, de las que hablamos anteriormente, fueron filmadas por soldados antes, durante y después de una operación militar contra guerrilleros. Otra coincidencia con Paraíso: se yuxtapone el combate y accionar del ejército en el campo, con la vida en la ciudad, y luego, más explícitamente, la vida del soldado con la del campesino. Una de las escenas más críticas de *La impresión de una guerra* es cuando un soldado dice en off, sobre negro, que va a grabar la escena de los hechos. Escuchamos el conteo de los muertos y vemos cómo el ejército inspecciona las bajas en el campo enemigo. Se

⁹¹ Agamben (2011) siguiendo la definición que Foucault da en una entrevista en 1972, dice: “está claro que el término, tanto en el uso común como en aquel que propone Foucault, parece remitir a un conjunto de prácticas y mecanismos (invariablemente, discursivos y no discursivos, jurídicos, técnicos y militares) que tienen por objetivo enfrentar una urgencia para obtener un efecto más o menos inmediato” (p. 254).

ven cuerpos de hombres y mujeres abatidos. El soldado describe: “hacia allá encontramos el norte..., a mano izquierda, un sujeto con un fusil al lado, encontramos una mujer, y al lado se evidencia que hay un fusil que era una guerrera... no hay chaleco no hay guerrera”⁹². Esto Restrepo lo enlaza en seguida con la imagen de una mujer aterrorizada que aparece en un noticiero de televisión.

3.5.4. Las marcas

Al inicio de *La impresión de una guerra* vemos cómo la cámara de Restrepo captura imágenes de páginas de periódicos con una Truca⁹³. Estos planos revelan desde el principio el dispositivo y el proceso con el que el director se apropia de las imágenes con las que realiza su película y la intermediación que representa éste en sí mismo. Enseguida, después del título, vemos una foto congelada de un río teñido de rojo; una imagen contundente que nos sugiere dos posibles lecturas: una, cómo atraviesan la ciudad las toneladas de tinta que se utilizan en la impresión de los periódicos en Colombia, cargados de imágenes violentas, ríos de sangre; y dos, el río como símbolo de la memoria, el tiempo que se detiene. Esta era la frase que iba a introducir la película, pero que fue descartada: “Si la imagen de un río es la metáfora por excelencia del tiempo, la imagen fija de un río sería la metáfora de la memoria, cuyo trabajo es intentar fijar un material fluido”

La connotación del tiempo detenido es un manifiesto de Restrepo frente a su labor con la memoria. Con *La impresión de una guerra* el autor pretende crear su propio registro de los acontecimientos y construir una memoria, inextricablemente ligados a la imagen visual y auditiva, lejos de los registros que día a día son expuestos en los medios de comunicación. Restrepo traslada a su película la práctica del amontonamiento que ejerce en su vida personal. Desde hace más de veinticinco años, cuando estudiaba artes plásticas en Bellas Artes en

⁹² Voz en *off* sobre las imágenes de archivo de *La impresión de una guerra*.

⁹³ Es una máquina de cine antigua que *L'Abominable* recuperó de un laboratorio de cine que cerró. En otros tiempos este aparato se utilizaba para hacer dibujos animados y los títulos finales de las películas. También se le llama «*banc titre*»

Medellín, Restrepo empezó a coleccionar diarios con defectos de impresión; aún hoy, en su casa en París, guarda montones de páginas imperfectas que, según el cineasta, ocultan un relato de la historia del país. En *La impresión de una guerra* el dispositivo de recolectar imágenes e información es dramático, y confronta la realidad justamente de una nación que no se deja sistematizar. De esta manera Restrepo plantea su propia noción de archivo, normas de identificación, clasificación y de acceso.

De nuevo nos transporta a una estética de décadas atrás, el artista fija su mirada en una imagen que parece anacrónica, la de una imprenta que produce prensa imperfecta: con excesos o falta de tinta, errores en el registro, colores lavados, la imagen distorsionada e incluso a medio imprimir y parece preguntarse y preguntar al espectador ¿Es confiable la información que transmiten estos periódicos?

Restrepo desde el inicio plantea su posición sobre la prensa colombiana, cuando por superposición vemos imágenes de periódicos defectuosos y en su narración dice:

Yo he escuchado a menudo decir que los periódicos colombianos no dicen nada. Me pregunto si dejando de lado el contenido, examinándolo por sus cualidades físicas: papel, peso, tinta, no sería posible hacerse una idea de la realidad del país, una idea alterada, por supuesto, pero tal vez elocuente. Mirando los periódicos defectuosos con sus colores desvaídos o saturados, las actualidades aparecen como envejecidas, ya un poco lejos en el pasado, como si el rojo saturado por la tinta dispersara la imagen del tiempo.⁹⁴

3.5.4.1. La impresión

El inicio de la película nos sugiere continuar mirando con mucha atención, con otro foco, con otra perspectiva, ¿qué hay debajo de toda la tinta que corre? Restrepo confronta la

⁹⁴ Voz el off de *La impresión de una guerra* (transcripción propia).

imagen que muestra, que es una realidad primera, superficial, con la que está oculta, otra realidad.

Veía las imágenes medio borrosas que estaban ahí, yo veía que había algo debajo. (...) Sabía que eran mucho más que papel de desecho, pero me llevó años descubrir que eran mensajes y no solo medios. Entendí esto por primera vez cuando vi un tatuaje marcado en el cuerpo de un ex prisionero. El impacto que sentí entre estos dos medios, de ser simultáneamente fuente e información, inspiró todo lo que vino después (C. Restrepo, entrevista personal, 2016)

Estas imágenes evocan la obra *Impresiones débiles* (2011) del colombiano Óscar Muñoz. Es una instalación que presenta una secuencia de grabados de fotografías⁹⁵ en blanco y negro. Son imágenes representativas de la historia de los inicios de la violencia en Colombia que se han reproducido por millones en libros escolares y en la prensa. Entre estas fotografías, están las del cadáver de Jorge Eliécer Gaitán tras la autopsia, publicada por el diario *El Tiempo* en 1948, y fotos de los guerrilleros entregando las armas en los pactos de paz de 1952 y 1953, documentadas por el gobierno.



FIGURA 15. Serie fotográfica *Impresiones débiles* (2011) de Óscar Muñoz. Museo de Arte de Banco de la República.

⁹⁵ Son protografías: fotografías que tienen mucha luz, dando la impresión de estar “lavadas”. Esto sucede cuando una fotografía análoga no es lavada bien en el laboratorio y le quedan residuos del revelador que sigue actuando, o cuando el papel es expuesto directamente a la acción de la luz.

El artista, desde una nueva perspectiva, muestra la futilidad de la memoria histórica de Colombia y encuentra un mensaje invisible en estas fotografías; las muestras de otra manera, lavadas, casi invisibles, a punto de desaparecer, tragadas por un sifón, frágiles. Al igual que en *La impresión de una guerra*, las imágenes de Muñoz exigen una nueva actitud del observador para enfrentarse a lo que nunca antes vio en esas fotografías.



FIGURA 16. De la serie de fotografías *Impresiones débiles* (2011) de Óscar Muñoz

3.5.5. La piel: archivo del dolor

El cuerpo sería lo abierto, lo expuesto. Así sabemos que ocupa un lugar (y tiene un lugar) y es puesto en escena. Existe una fuerte tensión (in-tensión y ex-tensión) entre ocultar y mostrar el cuerpo, entre el repliegue y el despliegue. (José Alejandro Restrepo, 2010)

La cámara de *La impresión de una guerra* recorre muy de cerca las superficies del cuerpo social de Medellín evidenciando diferentes subjetividades que a veces chocan entre sí: la del director, la de los personajes y la de quien mira. Restrepo rompe el umbral de lo social y propone un acercamiento a la realidad, según sus propias palabras, a “la distancia de un puño” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016), esto es: la distancia a la que literalmente pone la

cámara de sus sujetos. Es interesante que Restrepo elija la medida de un “puño” y no de otra actitud de la mano. Este detalle podría ilustrar el poder confrontador que otorga Restrepo a su cámara. Entonces, desde la distancia de un puño es posible leer en la piel las marcas que deja una nación y que narran su propio relato.

Aparece en el relato artístico la relación del cuerpo político con el cuerpo físico, con respecto a la violencia en Colombia. Una idea que ha tomado fuerza durante los últimos veinte años, pues no son pocas las referencias donde aparece la nación como un cuerpo enfermo (Suárez, 2010). Restrepo, en su documental, explora la piel de cuerpos no solo rotos (Diéguez, 2013), sino que también marcados con enunciados que provienen de diferentes órdenes simbólicos, y que narran las guerras enfrentadas, algunas perdidas, otras ganadas, de los personajes. La artista Elsa Blair (2005) sostiene que en el conflicto colombiano el cuerpo es un objeto dotado de historicidad, al igual que la sociedad y la cultura a la que pertenece, sobre el cual se imprimen símbolos a partir de los cuales es posible reconstruir significaciones con ciertas lógicas que están relacionadas con el exceso de violencia. Los tatuajes aparecen en el cuerpo como marcas del *socius*, código de pertenencia e iniciación en una sociedad de poder. “El cuerpo, el rostro, la manera de comportarse en cada detalle de los movimientos de inserción social es siempre algo que tiene que ver con el modo de inserción en la subjetividad dominante” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 324). Son imágenes que se asoman al mundo desafiando el estigma y “proponiendo conexiones entre el cuerpo mítico y el cuerpo histórico, entre el cuerpo de la violencia sagrada y los mártires católicos y el cuerpo de la violencia pública y las víctimas mutiladas en el conflicto que desde 1948 viven los colombianos” (Diéguez, 2013, p. 121).

Un ex presidiario oculta su cara, pero desnuda su cuerpo para mostrar los tatuajes y cicatrices. La piel es un papiro en el que quedan registradas peleas, ideas, posiciones políticas y religiosas de su portador y el cuerpo es el archivo que los almacena. Son marcas hechas por él mismo con significados, a veces contrarios, que

oscilan entre la expresión personal, otras manifestaciones de la autobiografía y los síntomas del cuerpo político de la nación. El tatuaje aparece como una forma de escritura que nos hace pensar, no solo en el ejercicio, si no en la máquina que lo produce (Suárez, 2016b).

El cuerpo adquiere una “metacategoría conceptual” (Ordoñez, 2013, 237) tanto en el conflicto, como en el arte. Para los violentos el cuerpo de la víctima es un depositario de mensajes, emblema sobre el cual se instalan los relatos del poder (Diéguez, 2013, p.118). Las marcas son reveladoras de una realidad que de otra manera es difícil de entender, y que Restrepo logra detectarlas como puntos de referencia que van marcando su relato en *La impresión de una guerra*.

En el documental, el cuerpo cuenta una historia diferente del conflicto colombiano, y trabaja como un concepto crítico que interpela a historiadores y artistas en relación con el tema. En este sentido, dice la investigadora Luisa Fernanda Ordóñez (2013), que las expresiones artísticas en Colombia que han asumido el cuerpo violentado, en el caso de *La impresión de una guerra* auto mortificado, como lo veremos más adelante, “controvierten el riesgo de simplificar la violencia como un proceso monolítico, hacen reverberar la polifonía de las voces espectrales que intentan construir unos relatos-otros sobre un proceso en el que a veces se cree, todo está dicho” (Ordoñez, 2013, p. 235). O todo dicho desde un mismo relato. Se piensa el cuerpo como una representación, por lo que, por otro lado, Ileana Diéguez se pregunta si “¿el cuerpo expuesto como sujeto que una vez llevado al límite es objeto de dolor? ¿O el cuerpo como objeto dispuesto para una escena de representaciones a decodificar?” Y continúa, “si consideramos el cuerpo transformado por violentas interrupciones de la vida y las inevitables experiencias de dolor, es imposible no considerar que cada cuerpo afligido se expone absolutamente como sujeto” (2016, p.8).

Restrepo mixtura las capas de narración de la realidad y las de su película, no hay claridad quién cuenta qué; si el registro que hace en el celuloide de las cicatrices del país, o el dolor auto-inflingido del ex convicto que escribe con un pirograbador de madera sobre su piel, un proceso que se equipara con el de los granos de plata del filmico que reaccionan a la luz y queman el celuloide para generar una imagen. Restrepo cuenta que a medida que iba filmando, descubría otra oposición: el del trabajo manual, contra la máquina. “Esta oposición resonaba con mi propia práctica de cineasta, privilegiando la utilización de la película que yo revelo, corto y pego hasta fabricar la copia de proyección” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).



FIGURA 17. Fotograma del La impresión de una guerra. Pirograbador

3.5.5.1. Cuerpo bendito

Uno de los personajes del documental es un ex presidiario, protagonista mismo de la barbarie, y que ahora, rehabilitado, irónicamente se gana la vida haciendo lápidas para los muertos de la ciudad. Se hace inscripciones de textos frente a la cámara, las que son deformadas y apropiadas a su conveniencia. Vemos y, casi sentimos, cómo el pirograbador quema la piel de su espalda.

Me estoy haciendo el XXXIII en números romanos, que es la edad con la que murió Jesucristo crucificado, y después me haré una frase, que es una frase bíblica que dice: ‘Yo no soy digno de que entres a mi casa, pero una palabra tuya bastará’, y lo voy a

dejar hasta ahí porque la frase completa dice: 'bastará para sanarme'. Pero yo lo voy a dejar hasta bastará".⁹⁶

Queda en elipsis la biblia como texto hegemónico reescrito en su cuerpo, donde, más que la marca, se busca la experiencia del dolor.⁹⁷ En coherencia con el resto de la película, esta es otra imagen 'lavada', una de las marcas que hay que mirar con mucha atención para poder descubrir lo que muestran si nos detenemos en ellas.

La autora Elsa Blair (2005) explica que los jóvenes sicarios en Medellín tienen ciertas prácticas religiosas profundamente ligadas a la violencia, principalmente adquirida de sus padres. Familias, generalmente provenientes del campo, junto a contextos culturales próximos como el narcotráfico, crean "una mezcla entre rasgos de la religión católica y el *ethos* narco" (p. 103). Aunque existe una mentalidad mágica que se traslada al sentimiento religioso, Blair considera que estas prácticas son solamente una instrumentalización en el que el rezo y el agua bendita hacen parte de un ritual de protección que practican antes de cometer el delito, más que de fervor religioso. Es una religión sincrética, donde también caben la brujería y la superstición. Para afinar la puntería, los sicarios acuden cada martes al Santuario de María Auxiliadora en el municipio de Sabaneta, cerca de Medellín, a pedir la mediación divina.

Ella no puede negarle un favor a una persona por muy mala que sea. Es la Virgen de los Sicarios, pero también es la Virgen de los sanos, de la gente que hace obras de caridad y de los justos', dice uno de los asistentes del párroco de Sabaneta (Semana, 1994).

Escobar era un devoto confeso de María Auxiliadora, y su madre, Hermilda Gaviria, pedía al Niño Jesús de Atocha que intercediera por su hijo. Por esa devoción, pero sobre todo

⁹⁶ Extracto de la entrevista que Restrepo hace al ex convicto en la película *La impresión de una guerra*.

⁹⁷ Lo dice el personaje en su entrevista en *La impresión de una guerra*. "(...) les empecé a dar otro sentido usando calor con un piro grabador, entonces, lo que queda pues casi no se ve, pero el dolor que causa si es impresionante y pues para mí el dolor es tan importante como la huella que esto está dejando (...)".

por sus generosas donaciones a la iglesia católica, Escobar tuvo importantes vínculos con esta institución⁹⁸.

El cuerpo del ex convicto es un cuerpo auto mortificado que recuerda la brutalidad de la violencia de Colombia, y que Restrepo incorpora en el relato de su película. Marcar su propio cuerpo es una manera de revelar una cicatriz simbólica que el personaje ya llevaba dentro de sí. En estas nuevas operaciones retóricas surge una confrontación entre el discurso conceptual del arte y el del conflicto armado, “pues existe una siniestra convergencia entre los dispositivos del lenguaje artístico contemporáneo y los modos de mostrar u ocultar la cruenta magnitud de la violencia sobre los cuerpos de las víctimas y victimarios” (Ordoñez, 2013, 237). Por su lado, el artista visual e investigador colombiano José Alejandro Restrepo sostiene que existe un trasfondo ceremonial en el acto de violentar el cuerpo. Esto lo evidencia en su obra *Cuerpo gramatical* (2016), en la que mezcla sobre partes del cuerpo violentado imágenes, frases y citas. Durante el último siglo en Colombia se han concebido diferentes maneras de marcar el cuerpo; son técnicas y procedimientos violentos que han atravesado este proceso histórico y que parecerían reaparecer con insistencia desde la violencia de los años cincuenta hasta la violencia más reciente. Este ‘eterno retorno’ nos hablaría no tanto de una historia lineal sino más bien de fenómenos recurrentes y de figuras que se reinsertan una y otra vez (J. A. Restrepo, 2006, p. 14).

3.5.5.2. El monarca: la muerte

Papeles de prensa descartados son utilizados para envolver frutas y verduras, mientras se escucha en off la voz de Restrepo que enumera fechas importantes del conflicto colombiano,

⁹⁸ Mantuvo una relación muy controvertida con el padre Rafael García Herreros, uno de los sacerdotes con mayor influencia en la opinión pública, pues cada noche hablaba a los colombianos a través de su espacio televisivo *El ml Minuto de Dios*. En él contó que había estado en Medellín recibiendo una “bellísima hacienda que don Pablo Escobar” le regaló para obras sociales: “Yo sé que muchos se pueden escandalizar, no piensen que el padre García Herreros en quien se tenían esperanzas también se corrompió. Cuando se hace la voluntad de Dios, no hay corrupción”. El entonces monseñor Rubiano declaró antes los medios que: “es lamentable que García Herreros siembre desorientación y dudas sobre lo que debe ser el ideal de comportamiento de la vida en comunidad”. Igualmente, solicitó mucha oración para actuar con rectitud en momentos de tanta confusión que vivía el país (Ivanztop, 2012).

como son el día de la baja de Pablo Escobar, el día de la apertura de negociaciones con la guerrilla, el día que se expidió el decreto que sentenciaba una amnistía para los paramilitares.

El jueves 2 de diciembre de 1993, día en que Pablo Escobar fue abatido, es una de las fechas imborrables de la historia reciente de Colombia. Ese día quedó registrado en los medios de comunicación con una sucesión de imágenes que, desde diversos ángulos, mostraron el cuerpo del narcotraficante. Blair dice que el acto de la ejecución trasciende en la representación en términos de significaciones “a la manera de dramas puestos en escena (...)”. El acto de matar al otro es clasificado en dos momentos: “la ejecución y la representación”. Esta última se desarrolla en tres escenas: la interpretación, la divulgación y la ritualización (Blair, 2005, p. 25). En la divulgación el acto es pensado a través de los medios. Con la ejecución de Escobar la narrativa mediática fue contundente, no podía quedar ninguna duda de la muerte del ‘capo’, ni de la efectividad de la fuerza pública. La exhibición desmedida de su cuerpo como un trofeo se puede leer como una forma de dejar en claro quienes “ganaron” al final de la confrontación, y como un mensaje de advertencia para todos aquellos que soñaran con ser “el nuevo Escobar”. Por eso, como si se tratara de un relato coral, las páginas de los periódicos, los espacios radiales y las pantallas de los noticieros de televisión, nacionales e internacionales, se llenaron con los pormenores del operativo en el que cayó el hombre más buscado del mundo, pero sobre todo con la imagen de su rostro ensangrentado, de su cuerpo sin vida.

Es pertinente traer las palabras del artista José Alejandro Restrepo (2006) cuando afirma que el cuerpo aparece en una intersección, en un cruce de caminos, donde se tropiezan de manera permanente la historia, el mito, el arte y la violencia, puntualiza:

Foucault mostró cómo el cuerpo está impregnado de historia y cómo la historia destruye los cuerpos. De manera traumática o de forma sutil siempre es posible leer estos cuerpos gramaticalmente, como emisores de signos y como superficies de inscripción. Podría establecerse una “anatomía política” donde se vería cómo estos cuerpos se ven

censurados, encerrados, domesticados, torturados, despresados, aniquilados, respondiendo a fuerzas históricas y míticas, respondiendo a cierta racionalidad perversa. Detrás de la barbarie “irracional”, hay evidentemente toda una serie de razones políticas y económicas y sin duda una conciencia sobre tácticas anatómico-políticas (p. 13).

Una de las fuentes principales de Restrepo para su película fue el descubrimiento de una foto que circuló en los medios, donde se mostraban cuatro tatuajes en la espalda de un cadáver que permitieron su identificación: Se veía claramente el rostro de Pablo Escobar, símbolo del éxito; la imagen de un arma de fuego, un Jesucristo y una mujer en traje de baño.



FIGURA 18 Cuerpo identificado por el tatuaje. Foto: El Colombiano. Octubre de 2010.

Estas imágenes reflejan y sintetizan la idiosincrasia colombiana actual. Para el cineasta significó una especie de revelación que marcó el punto de partida de *La impresión de una guerra*. Restrepo lo explica con la frase del filósofo francés Louis Marin: “La imagen del monarca no es solamente la prolongación de su cuerpo físico, es más aun la prolongación de su cuerpo político” (Tabakalera, 2016). El filósofo expone que el retrato del rey, como una representación del poder, es el monarca mismo, o es el poder como representación. Reproducir

su imagen es resucitar al muerto, es volverlo presente y vivo. También es, según Marin (2009), intensificar el presente y la presencia en la institución de un sujeto de representación. Y se pregunta “¿Cómo puede ser, entonces, la representación del cumplimiento del deseo absoluto que anima la esencia de todo poder, sino al ser el sustituto imaginario de ese cumplimiento, sino al ser su imagen?” (p. 139).

Los tatuajes, y más concretamente las imágenes icónicas son parte de la cultura pop globalizada desde hace décadas. El retrato del rey, en este caso el de Pablo Escobar, pero que aquí también podemos señalar imágenes como la del Che y la de Camarón de la Isla, que los gitanos convirtieron en Cristo, “le ofrece el ícono del monarca absoluto que él desea ser, al extremo de reconocerse e identificarse por él y en él, en el momento mismo en que el referente del retrato se ausenta. El rey solo es verdaderamente rey, es decir monarca, en imágenes” (Marin, 2009, p. 139). Una vez desaparecido el personaje su figura se convierte en su reino en “el ser y la sustancia del príncipe, los signos mismos exigen necesariamente esa creencia” (Marin, 2009, p. 139).

Suárez (2016b), a propósito de *La impresión de una guerra*, trae a colación las disertaciones del antropólogo y cineasta Lucien Castaing-Taylor en las que los tatuajes tratan en su mayoría sobre marineros y prostitutas. Es oportuna su apreciación sobre la correlación en este tipo de escritura como mediador de cierto deseo reprimido por el carácter interdicto de los presidiarios y los usos culturales sociales.

Taylor ausculta una serie de funciones del tatuaje que subrayan la no neutralidad del cuerpo, su capacidad de convertirse en una escena ritual de representación, una escena esencialmente apocalíptica para sí, logrando que el sujeto tatuado dirija la mirada pública hacia una parte de su cuerpo que lo hace deleitarse tanto en el voyerismo como en el exhibicionismo (Suárez, 2016b).

El que porta el tatuaje adquiere la capacidad de controlar la mirada haciendo más exquisita la memoria dolorosa de la inscripción en el cuerpo, da placer como pista de dolor. Los tatuajes recuerdan los estigmas y, como tal, son objeto de deseo e involucran dolor y reconocimiento a la distinción o exclusión en todas las culturas.

3.5.6. Medellín: “Ciudad estallada”

“Cuando uno habla con personas que han vivido o viven las mil guerras que se dan en este país, siempre se encuentra con que la fatalidad y el absurdo son las únicas maneras de representarse la experiencia de la violencia. La violencia parece venida de otra parte, transferida al ahora y al aquí. Es un monstruo informe regido por algo anterior a la razón; está marcada por una incomprendibilidad que la define”

Entrevista a Víctor Gaviria por Carlos Jáuregui (2003)

Desde mediados de los años ochenta, la hecatombe de las sociedades modernas y posindustriales ha tomado un ritmo desmedido, convirtiendo la ciudad en un lugar inhóspito. Las guerras, los desplazamientos y la pobreza han hecho que las urbes explodieran y se desintegran, desde “el eclipse del centro de la ciudad” hasta “la multiplicación de barrios descoordinados” (Sorlin, 2001, p. 27). Virginia Ruisánchez, aludiendo a Frederic Jameson, dice que “la estructura de una ciudad tiene consecuencias sociales y el espacio que rodea a los ciudadanos delimita también su conciencia del mundo” (Ruisánchez, 2007, p. 75). Medellín, tras ser una de las capitales más industrializadas y pujantes de Colombia en los años setenta, se fue convirtiendo en epicentro de una serie de desórdenes sociales. Una de las principales causas fue la emigración de miles de familias provenientes del campo; algunas en búsqueda de oportunidades laborales y otras, en su mayoría, desplazadas por la violencia. En esa década un importante porcentaje de esta población logró insertarse como mano de obra de la industria paisa. Sería muy diferente con las segundas y terceras generaciones. A medida que la barbarie avanzaba de manera desmedida en las áreas rurales, a causa del desplazamiento se generó un

crecimiento anárquico, improvisado y desmesurado de las periferias de la urbe, proliferando grandes cinturones de miseria que derivaron en el aislamiento de grupos humanos y en la desarticulación de “los espacios tradicionales de encuentro colectivo” (Martín-Barbero, 1993, p.65).

Medellín adquiere la dimensión de la ciudad posmoderna, que Gausa (2001) describe como un espacio con “una realidad fragmentada, estratificada y fluida, donde la coexistencia de formas asincrónicas se acercan al collage; en otras palabras, un vecindario de formas estilísticamente distantes” (p.183) y Esteban Dipaola (2011) dice que “comprender las imágenes móviles de una ciudad es, necesariamente, atravesar los intersticios entre la ciudad como imagen y sus expresiones estéticas y narrativas en las cinematografías contemporáneas” (p. 37).

Martín-Barbero (1993) llama este fenómeno “ciudad estallada”. La disgregación cultural de estas ciudades tiene como consecuencia el surgimiento de nuevos lenguajes de protesta encargados de reinsertar y disentir, creando nuevos modos de pertenencia. El autor dice que este tipo de “hibridación cultural” es “la forma de identidad con que se sobrevive en la ciudad estallada” (1993, p. 65). Lo que hace que circulen flujos que se componen de las estéticas de una cultura globalizada. Por su lado, Stephen Barber (2006), habla sobre cómo la ciudad y las imágenes cinematográficas componen un régimen narrativo: “la ciudad es circulación y trayectos, y las imágenes cinematográficas registran las modalidades y objetos de esa circulación (...) Así, “la ciudad fílmica compone un entramado de imagen y lenguaje, de vida y muerte” (p. 13).

En *La impresión de una guerra*, Medellín, como dice Catalá (1993), se convierte en un escenario donde se ubica el drama humano, producto de la desintegración; personas “no futuro” que viven en el anonimato, el aislamiento y la vulnerabilidad. “El espacio urbano (...) no ha perdido todavía su calidad dramática, su condición de escena”. La ciudad de *La impresión de*

una guerra está habitada por dos tipos de marginados: “los que realmente carecen de casa, a los que el lugar en el sistema les ha sido negado precisamente por esta carencia y los marginados de la imaginación (...)” (Cap. 7). Según el autor, estas dos especies, los marginados de casa y los marginados de la imaginación, “lleenan el centro de las ciudades, unos tirados en las aceras, exhibiendo impúdicamente las huellas de un trasmundo lejano, los otros deslizándose sobre sus sueños cristalinos, de viaje entre la inmunidad sepulcral de dos edificios” (Catalá, 1993). De esta manera, *La impresión de una guerra* logra ponernos en contacto directo con la “ciudad estallada” y, siguiendo una estructura igualmente fragmentada y disociada, nos conduce a dos fenómenos que responden a la realidad de Medellín: el *punk* y las pandillas.

3.5.6.1. Contracultura

Restrepo se traslada a las montañas en las comunas nororientales de Medellín, la cima de la ciudad, desde donde todo se ve, pero no se tiene acceso a nada. Grupos de jóvenes marginales sienten el “malestar en la cultura” (Martín-Barbero, 2002, p.3) en la que se han replanteado radicalmente sus formas tradicionales de continuidad, y más “que buscar su nicho entre las culturas ya legitimadas por los mayores (...) se radicaliza la experiencia de desanclaje que, según A. Giddens, produce la modernidad sobre las particularidades de los mapas mentales y las prácticas locales” (Martín-Barbero, 2002, p.3). El transmutar el orden de la ciudad es el reflejo de una resistencia que se evidencia en la representación en la escena pública (*punk*, grafitis, sicariato) que se enfrenta al discurso cotidiano que los amenaza con una “limpieza social”⁹⁹. La investigadora colombiana Pilar Riaño dice que:

La performatividad de sus rituales, por un lado, e irónicamente, los torna visibles gracias al exceso de sus acciones, y al miedo o la fascinación que la violencia produce

⁹⁹ El Grupo de Memoria Histórica (2013) explica esta práctica como un fenómeno en Colombia en el que se asesina gente estigmatizada bajo un prejuicio social. Bajo premisas como “Árbol que no da fruto debe ser cortado” grupos de personas encubiertas, a menudo envueltos en las tinieblas de la noche, asesinan otras personas en estado completo de indefensión. Son muy conocidos grupos de extrema derecha que perpetúan actos de barbarie bajo este concepto.

en el imaginario colectivo; mientras que, por otro lado, la muerte y los muertos se convierten en “hilos conductores de la narración de una historia oral y una imaginaria simbólica, y como organizadores centrales de las interacciones cotidianas de los jóvenes (2006, p. 104).

Las ceremonias son formas de hacer que la vida de sus caídos, y las suyas propias, “valgan la pena”, en un contexto en el que la muerte les espera a la vuelta de la esquina. Sostiene Riaño (2006) que la violencia y la muerte en las comunas nororientales de Medellín están insertas en una compleja red de rituales y ceremonias que buscan vencer el “borramiento” que conduce a estos jóvenes a una condición de excluidos. Es así como los jóvenes de las lomas se ven forzados a tomar posiciones radicales: una, la de enfilarse en las pandillas de sicarios; la otra, en contraposición, tomar el rock, el *punk* y el metal como una opción de vida y de resistencia. Dos territorios que *La impresión de una guerra* explora fugazmente en su mapeo de la violencia en Medellín: las pandillas y el *punk*.

Tras escuchar durante varios segundos la suave melodía de un flautista del metro de Medellín, mientras vemos una imagen barrida tomada desde un vehículo, irrumpe la voz de Restrepo que explica las reglas territoriales de los enfrentamientos de las pandillas que han llegado a definir ciertos segmentos dentro de esta anarquía urbana.

Después de la muerte de Pablo Escobar en 1993, el cartel de Medellín perdió su poderío. Las organizaciones mafiosas se fragmentaron y el control de la ciudad se dividió por sectores, dirigidos por diferentes bandas. Cada banda vigila preciosamente sus negocios y envidia el de los otros. Establecidos en los barrios más desfavorecidos de la ciudad, sus territorios respectivos han sido delimitados por fronteras invisibles en las que los habitantes quedaron sometidos a su ley¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Narración voz en *off* en *La impresión de una guerra*.

En su ejercicio de rastrear huellas, Restrepo intenta visualizar las fronteras demarcadas en los postes señalados con tinta roja. En un estilo de cámara guerrilla que registra de manera casi clandestina en un encuadre periférico, desde el asiento trasero un coche en un largo travelling. Es lo que Deleuze (1984) llamaría un “plano de materia”, el movimiento impide tener cualquier punto de vista estable que deje entrever una imagen clara de las calles más peligrosas de la ciudad, donde la ley obedece a quien tenga las armas más letales, por lo que no es extraño ver en sus calles a la policía portando ametralladoras para mantener la paz. En la película se hace evidente que Restrepo mantiene una distancia prudente, filma desde el coche en movimiento. Él mismo marca la barrera que quizás el miedo no le permite atravesar. La voz en off nos recuerda que “atravesar una frontera sin autorización de las bandas, significa la muerte, cualquiera que sea la edad o el sexo de aquel que desafíe la prohibición del pasar de un barrio a otro”.¹⁰¹ Pero de pronto cambia el encuadre, todo se detiene, ahora es una imagen-viviente (Deleuze, 1984) y en medio del hervidero de problemas sociales y de pobreza, donde los carteles de droga y el terrorismo son símbolos de la imagen preconcebida de la urbe, la cámara descubre un letrero “Toke de salida”; la distancia se diluye y por primera vez en la película, el director reivindica un accionar social, toma una posición política. En sus palabras, “Toke de queda es una movilización que puso en suspenso tanto a las autoridades como a las bandas barriales, señalando una situación supuestamente “invisible” que afectaba un gran número de ciudadanos” (C. Restrepo, entrevista personal, 2016). Si el cine pensara, decía Deleuze (1984), solo podría hacerlo a través de imágenes. Paradójicamente, Restrepo en silencio rompe sus propias fronteras y apunta con su cámara a la contra-lucha, a la resistencia.

Las correlaciones entre el cine y el espacio urbano, entre las imágenes cinematográficas y las imágenes de ciudad, se deben comprender como “imágenes móviles”, entendiendo por ello las múltiples experiencias de la ciudad que se visualizan y se producen

¹⁰¹ Narración off *La impresión de una guerra*.

mediante los trayectos y los flujos. Las imágenes móviles son las propias de la ciudad, son las visualidades de la ciudad contemporánea y, por ello mismo, sólo posibles de organizarlas en lo visible, mediante los intersticios producidos con las imágenes cinematográficas (Dipaola, 2011, p. 9).

La voz robusta y fútil de Restrepo narra, y de pronto llega a un punto y aparte. Tras un breve instante de silencio un grito irrumpe aumentando el horror de lo que ya venían narrando las palabras. Los gritos, la batería, y el rechinar de la guitarra eléctrica copan la banda sonora:

Dirán silencio:

Una bala, dos balas, un millón de balas.

Dirán miedo:

miedo al poder, poder control, control dinero, dinero mucho más poder.

Dirán sevicia

y hablarán las armas de sus corazones, de las billeteras de sus patrones.¹⁰²

Es la banda de *punk* de Medellín, Fértil miseria, que Restrepo grabó en vivo durante un ensayo en un garaje. Este grupo de “*punk* crítico social”, como ellos mismo se denominan, fue creado en 1990 en Medellín, con la impronta de que las letras son compuestas por chicas, las hermanas Vicky y Piedad Castro. Las historias que narran provienen de su cotidianidad.

Con *La impresión de una guerra* Restrepo se acerca a lo que se ha denominado como cine *punk*, cuyo eslogan es *Do it Yourself* (hazlo tú mismo), una manera de demandar una “cultura autoproducida”, sumado a una reivindicación de la libertad creativa. Los lineamientos que definen este cine son, desde lo ético, “el compromiso con el mundo en el que se vive del que, desde esta libertad y responsabilidad, se puede hablar de otras fórmulas” y desde lo estético, “la búsqueda de una intensidad emocional destilada de la austeridad de medios

¹⁰² Canción “Pánico en las calles”. Felipe Grajales y Vicky Castro. Interpretada en la película *La impresión de una guerra* por *Unos vagabundos* y *Fértil Miseria*

empleados para conseguirla” (Iglesias, 2007). Para Restrepo hacer esta película se asemeja al toque de una banda de *punk* en un espacio reducido.

En el *punk* el ruido es un sonido estético, un grito, un chirrido, “es la exasperación de la expresión, la necesidad de hacerse oír. De ahí, que el baile más que escenificar el pulso rítmico, sea entonces coreografía del enfrentamiento y el combate” (Bruzual, 2003, p. 67). En *La impresión de una guerra*, la metáfora ha de ser entendida como el grito ahogado y rabioso de unos jóvenes atrapados en medio de una barbarie. Es una forma de protesta. *La impresión de una guerra* articula los dos niveles de protesta que describe Hito Steyerl (2016) uno, “la búsqueda de un lenguaje para la protesta política, su vocalización, verbalización o visualización” (p. 81); el otro es el modo como se estructuran internamente los movimientos de protesta. “En otras palabras, hay dos tipos de concatenación diferentes: uno al nivel de los símbolos, el otro al nivel de las fuerzas políticas” (Steyerl, 2016, p. 81). Las imágenes y los sonidos en *La impresión de una guerra* están descentrados de sus significados más inmediatos, son elementos que representan el cotidiano de una sociedad avasallada. La música hace participar los espectadores de la euforia que producen los sonidos ensordecedores.

La impresión de una guerra es una película hecha con rabia y esa rabia es perceptible. Yo no intento una imparcialidad en el documental. Mi punto de vista es bastante subjetivo, se alimenta de sensaciones y de emociones. En *La impresión de una guerra*, como en *Tropic Pocket*, nuestro que me siento engañado, que puedo engañar, que soy sincero, que estoy confuso pero que debo ir. “*Don't know what I want but I know where to get it*”. Una frase de los *Sex Pistols* que me cae perfecta. Creo que es así como yo trabajo, sin saber qué es lo que voy a conseguir, pero sabiendo para donde ir (C. Restrepo, entrevista personal, 2016).

El *punk* es un tema que dentro del cine colombiano se convierte en un campo semiótico bastante discutido, y en el que *La impresión de una guerra* tiende puentes con otras películas

como *Apocalipsur* (1991) de Javier Mejía y *Los nadie* (2017) de Juan Sebastián Mesa, rodadas en Medellín, y *Los hongos* (2014) de Óscar Ruiz Navia y *Todo comenzó por el fin* (2016) de Luis Ospina, en Cali. Todas vinculadas por el impulso común de hacer la radiografía de sus generaciones. Son propuestas que absorben influencias que orbitan en torno al cine, donde el *punk* es un elemento disidente de una juventud dislocada dentro de la urbe violenta.

Con el *punk*, Restrepo visita y actualiza un vértigo característico de la Medellín de *Rodrigo D. no futuro* (1987) de Víctor Gaviria, realizada por misma época en la que la prensa llamó a Medellín “fábrica de sicarios” (Semana, 1987) porque cientos de jóvenes motivados por una “buena paga” se ponían al servicio de los grupos armados y de narcotraficantes, aunque casi siempre eran ellos los que pagaban con sus propias vidas.

Rodrigo D. no futuro es la película iniciática de la cultura *punk* en el cine colombiano que se sumerge en el mundo underground de Medellín. Inspirada en la película italiana *Umberto D* (1952) de Vittorio de Sica, *Rodrigo D. no futuro* narra la historia de un chico que luego de perder a su madre rompe su relación con el mundo. Su gran sueño es conseguir una batería para armar un grupo de *punk*. La frustración de no lograrlo lo conduce al suicidio. Cristián León (2005) dice que “tras el doloroso recorrido de Rodrigo, el filme intenta plantear la experiencia de los seres que han perdido su lugar en el mundo y como consecuencia solo les queda la muerte” (p. 36). Y describe la película como “una áspera crónica hecha de imágenes semidocumentales filmadas in situ y de una banda sonora estridente como la jerga de sus actores y las percusiones *punkeras*” (León, 2005, p. 36). Al igual que la película de Gaviria, *La impresión de una guerra* lanza “un canto desesperado que recoge el espíritu nihilista y la ideología del no futuro del movimiento *punkero* como expresión de la marginalidad” (León, 2005, p. 36). Un movimiento producto de lo que Geoffrey Kantaris (2008) llama “globalización de la violencia”, (p. 456), y que se refiere a la violencia que nació en la urbe colombiana a

partir de los años ochenta, que comienza a participar de los profundos cambios del capitalismo global desde el ‘cuarto mundo’ que se pone en evidencia en estas películas.

3.5.7. Palimpsesto

La última parada del trayecto de *La impresión de una guerra* está en el hotel Punchiná, en la población de San Carlos, ubicada a 116 kilómetros al oriente de Medellín. En este segmento convergen los relatos paralelos y yuxtapuestos que venían interviniendo en el documental: el discurso de la realidad, el de la película, que es el subyacente, y el mediático.

Durante muchos años, este lugar fue epicentro de detención y tortura de los paramilitares. Restrepo regresa al archivo, esta vez de un noticiero de televisión, para contar cómo hasta hace poco las paredes en ruinas de este edificio relataban la crueldad y el odio que ahí se vivió, y cómo en el jardín se encontraron varios cuerpos de víctimas. La cámara de Restrepo se detiene silente frente a la fachada del edificio, corta a un plano cenital desde donde vemos el patio en el que encontraron cuerpos de desaparecidos. El documental se aborda como el discurso producido por un creador que a partir de su relación con el espacio real elabora su propia “escena metafórica” (Catalá, 1993, p. 406). Se trata de un método mixto de interpretación del espacio audiovisual.

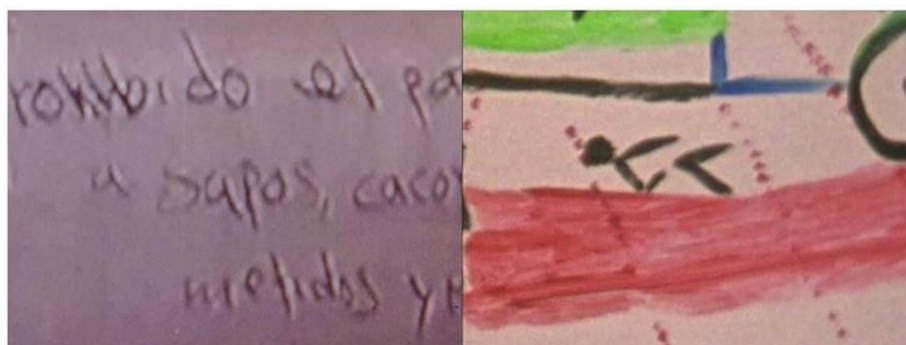


FIGURA 19. Fotogramas de *La impresión de una guerra*

El predio se había convertido en lo que Foucault llamó “heterotopías de desviación”, que son lugares “donde están puestos los individuos, cuyo comportamiento es desviante en relación con el promedio o la norma exigida” (Foucault, 1984). En este caso, sospechosos de ser guerrilleros o colaboradores de un grupo subversivo, demarcados por el Estado como

terroristas. Durante casi veinte años, San Carlos fue víctima de masacres perpetradas por diferentes grupos armados que azotaron a la población civil entre 1998, con la llegada de los paramilitares, y el 2005, con su desmovilización. “Fueron 33 masacres: 33 escenas de terror que soportó este pueblo enclavado en las montañas de Antioquia” (El Espectador, 2016a).

El hotel Punchiná hace parte de los paisajes de miedo (Oslender, 2008) de Colombia, donde ocurrieron de manera continua y prolongada actos de crueldad, dejando huellas indelebles para quienes fueron testigos, pues en sus imaginarios, al igual que en los lugares, queda impreso el terror experimentado. Las inscripciones que por mucho tiempo prevalecieron en el edificio, huellas que recordaban la sevicia y el miedo que ahí se vivió, son marcas, ahora suplantadas, de los territorios paramilitares que Restrepo encontró en su mapeo. Son ruinas, muros vacíos, donde prevalece un eco de los gritos producidos por las torturas. Se establece un vínculo automático entre miedo y paisaje con respecto al espacio social cotidiano y las rutinas corporeizadas. Son recuerdos que para algunos permanecen “vivos” mientras que para otros ni siquiera existen.

Una vez pasado el periodo de la barbarie, algunos de estos lugares, como es el caso del hotel Punchiná, se reincorporan a la vida habitual de la ciudad perdiendo la connotación de terror para la mayoría de los habitantes y, en contraposición, aparece el olvido que facilita la cotidianidad. Hay una dramática transformación en lo que Oslender (2008) le llama el sentido del lugar, un concepto que se refiere a la dimensión subjetiva, percepciones y sentimientos que tienen las personas asociadas a un espacio. Con el tiempo, las inscripciones de las víctimas y victimarios se mezclan con las que fueron dejadas por los visitantes, quienes, como en un ritual, convirtieron las paredes derruidas en un muro de lamentaciones. Ahí también escriben su nombre, dejando testimonio de su presencia como un acto heroico. Luego, los nuevos grafitis hechos por los habitantes del pueblo sobre los muros reviven el lugar a través del recuerdo activo y pasa de ser un espacio olvidado y estigmatizado, a un espacio de resistencia.

Durante el llamado “período del posconflicto”, San Carlos es reconocido mediáticamente como uno de los escenarios más importantes y ejemplares de resiliencia de Colombia. Después de décadas de haber huido del lugar, la población desplazada retornó y se empoderó de su pueblo. La prensa, de manera coral, destaca la tenacidad de sus habitantes y de sus líderes, como Pastora Mira García. Algunos de los titulares de prensa: “La lección de San Carlos para el posconflicto” (Semana, 2015), “En San Carlos ya no manda el miedo” (El Espectador, 2016b), “Trazos de reparación en San Carlos (Antioquia)” (El Espectador, 2017), “San Carlos, el pueblo que se negó a morir” (El Tiempo, 2011); “La vía que fue guerra, hoy es paz en el Oriente antioqueño” (El Tiempo, 2015); y “San Carlos, un pueblo que venció el temor” (El Tiempo, 2016).

Pareciera que la voz de Restrepo se une al discurso esperanzador y reivindicador de las organizaciones sociales y de los medios de comunicación que declararon a San Carlos como “lugar referente de memoria y de reconciliación que ahora trabaja los derechos humanos en aras de la no repetición” (Semana, 2017). Con un deje de perturbación, Restrepo dice:

allí Pastora y su asociación efectúan un trabajo de actualización de la memoria del conflicto, un trabajo obstinado de la recopilación de relatos, marcas confesiones para que los hechos sean nombrados, que las víctimas sean reconocidas que los cuerpos de las personas desaparecidas sean encontrados, pero igualmente para que el dolor se exprese ayudando así a los habitantes de este pueblo a sobrepasar el miedo el odio y la lógica de venganza.¹⁰³

En esta parte de la película, Restrepo, de nuevo, nos confronta con los relatos del consenso en los que desde el testimonio de las víctimas se expone una causa. Justo después de escuchar el relato en un noticiero que describe las matanzas ocurridas en el lugar, hay un prolongado silencio (veinte segundos) seguido de la voz de Restrepo que cuenta sobre la labor

¹⁰³ Narración en *off* *La impresión de una guerra*.

de doña Pastora, a quien vemos dando una entrevista, muy seguramente algún canal de televisión, sin escuchar su voz ¿El poner en silencio a doña Pastora es acaso una posición política del autor para evidenciar la instrumentalización que hacen los medios de comunicación de estas voces?

Restrepo pone en evidencia el discurso propio de los medios. Omitiendo este testimonio nos invita a replantearnos el uso mismo de la palabra: lo que se dice y quién lo dice. Ahí aparecen los silencios, los que buscan completar el jirón de verdad que nos muestran las imágenes y las palabras. Aparece lo incomprensible, pero que no puede permanecer en un eufemismo porque, como dice Agamben (2000), hacerlo es adorar en silencio eso de lo que no se habla.

Esta película se expone, en un país con amnesia, como un trabajo de imagen que busca crear memoria, no como un acto automático sino como una construcción consciente que define la identidad de un individuo y una sociedad. Es la consciencia donde el trabajo creativo se ejerce plenamente, donde usa como método el uso recursos que manipulan la imagen y permiten observar algo que creemos haber visto antes. El método de Restrepo consiste en pasar de la demostración a mostrar.

En *La impresión de una guerra*, un elemento que se vuelve substancial a la hora de proponer otro tipo de mirada para apelar al poder de la memoria es el utilizar el edificio como escenario conmemorativo, y a los visitantes como actores que recreen un espacio otro; por eso no es gratuito que cierre su película en este lugar. El edificio, un caparazón embrujado, tiene lo que Restrepo llama "muros de palimpsesto", donde se alienta a los desolados parientes de los amores perdidos a enfrentar y re-escribir la historia. Se trata de un espacio-otro cuya existencia dentro de la película, a diferencia de otros, tiene una materialidad, es memoria, es una imagen que da una nueva lectura al lugar real del conflicto armado. La memoria que construye el documental sobre el conflicto es opuesta a la de las noticias, por lo que la película

actuaría como un dispositivo de sustitución de la memoria, es como el muro palimpsesto del hotel en San Carlos.

Restrepo utiliza un método mixto de interpretación del lugar donde se confronta el concepto de cotidiano con el de los eventos extraordinarios que ahí ocurrieron décadas atrás. El autor busca que se produzca una relación dialéctica crítica entre situaciones de lo real, concepción muy cercana a cuando Didi-Huberman (2004) sostiene “que se entrechoquen mutuamente”, para que surja una toma de posición que equivale a ser consciente.

Retomados por las víctimas, los muros del hotel, lavados del odio y poco a poco recubiertos de relatos, fotos, dibujos, se han convertido en muros palimpsesto, portando lo estratos sucesivos de dominación barbarie y resistencia por los que el pueblo tuvo que pasar y cuyas últimas inscripciones cobran significado, por lo que han llegado a recubrir.¹⁰⁴

A medida que las irreparables manchas de su granulado metraje de 16 mm imprimen sus propias cicatrices en la imagen, la búsqueda de Restrepo es a la vez un documento de estas luchas contra el olvido, así como una contribución a ellos. Ante la búsqueda de una mirada crítica de la realidad de Colombia a través de la representación documental de la violencia y la materialización del lugar imaginario a través del montaje, en *La impresión de una guerra* surgen cuestiones sobre las decisiones éticas y estéticas del autor ¿En qué tiempo-espacio la metáfora se integra con la realidad y con la mirada del cineasta? ¿Qué tipo de memoria se construye a través del relato del documental que disiente?

Restrepo construye un relato que se vincula con una poética realista que muestra la guerra desde su faceta “más íntima”, y tal vez omitida. Un trabajo con la imagen que, como dice el artista, parece completamente aplastada; sin embargo, Restrepo devela lo que está en el fondo. Escarba en las fisuras que hay entre una y otra imagen, y es ahí donde encuentra la

¹⁰⁴ Narración en *off. La impresión de una guerra*.

revelación. Y la película, al igual que el palimpsesto, se convierte en un pergamino que se borra para escribir una y otra vez sobre él. Aquello que debe contarse se vuelve una obligación ante la fragilidad de la memoria y su evaporación inevitable en un país como Colombia. El artista asume una postura estética-política y se ubica en un espacio de discordia, de resistencia, buscando generar un conocimiento, una reflexión que quede como una huella indeleble en la memoria, y es aquí donde la fragilidad de la imagen se pone a prueba.

Conclusiones



1. Reflexiones generales

El período que hemos analizado, que va desde de los años noventa hasta el 2016, se ha caracterizado por la omnipresencia y espectacularización del acontecer diario a través de los relatos audiovisuales. El aspecto predominante de la realidad colombiana reflejado por las pantallas, en todas sus modalidades, han sido los avances y retrocesos en los procesos de reconciliación del conflicto armado, trayendo aparejado en todos los casos el recrudecimiento de la guerra y la violencia.

En este entorno se ha detectado lo que llamamos documental del disenso, un cine que tiene el cometido particular de generar una discordia puntual con formas convencionales de representación de la realidad, y que intenta desvincular al documental de la idea de género de la verdad. Se trata de películas que actúan en las grietas de los relatos del consenso que, a partir de una mediación (Barbero, 1987) entre lo real y quien lo ve, logran una dislocación que produce sospechas sobre las diferentes representaciones establecidas. Este tipo de películas abren espacio a la posibilidad del surgimiento de un relato que permanecía subyacente e ignorado; estimulan el pensamiento y tienen como gran objetivo la creación de una memoria reflexiva. Estas obras, que con su difusión ingresan al espacio político como generadoras de desacuerdo, son las que determinamos como documentales del disenso. Los relatos mediáticos, voceros de los poderes hegemónicos, junto a las versiones de sus antagonistas, utilizan la justificación, la crítica o la denuncia para convertir a voluntad ciertos acontecimientos en verdades, con narraciones en las que predomina una estructura clásica y expositiva. Este grupo de voces dan origen a lo que llamamos relatos del consenso, consenso que define Rancière (1996) como el acto de subordinación ante un poder que supone una configuración de lo sensible en la que se han definido unos acuerdos con anticipación. En ese contexto, el documental del disenso irrumpe en solitario, tomando elementos de lo real, no como un esfuerzo para establecer un expediente de hechos, sino para situar la representación misma

como una práctica política y una dimensión estética que se yuxtapone y disloca a los otros relatos. Estas películas apelan a generar, muchas veces utilizando a su favor argumentos de los otros relatos, la pérdida progresiva de la conciencia habitual del espectador a través de la provocación y el extrañamiento y de esta manera perturbar las lógicas de control. Instauran una nueva perspectiva en el abordaje de la realidad y con ello dejan en evidencia el andamiaje que da forma a los discursos hegemónicos.

El documental del disenso actúa en los intersticios de dos realidades, donde primero hay una lectura y luego, con la libertad creadora del artista, una escritura con toma de posición, lo que equivaldría a una toma de conciencia a la que se llega conjugando lo racional y lo emocional. En este punto no se puede negar la relación del documental del disenso con el cine-ensayo, caracterizado por la presencia de una voz que piensa y hace pensar. Tanto el documental del disenso como el cine-ensayo son, de manera ineludible, formas auto-reflexivas que cobijadas bajo la manta del cine de lo real, sin obviar que sus retóricas se hallan abiertas a incorporar prácticas de la ficción. Sin embargo, lo que diferencia estos modos radica en dos aspectos sustanciales. El primero, es que mientras el cine-ensayo hace un especial énfasis en el pensamiento y el argumento, donde se persigue un tema que se expresa estéticamente, de acuerdo con Catalá (2005), en el documental del disenso se busca perturbar efectuando un giro desde lo sensible. Para ello, el cineasta no tiene reparos en acudir a las estrategias estéticas y operaciones retóricas necesarias como desnudarse, revelar sus miedos, vacíos y cicatrices, dando paso a un proceso de creación-experimentación personal y único que abarca desde la concepción, los modos de hacer y su difusión.

El autor no es solo una voz que piensa, sino que siente, y es ahí cuando el documental del disenso actúa como una mediación de lo sensible. Esta condición no opera como algo intrínseco a la película, sino como algo relacional a la hora de reconstruir tiempos-espacios, incluso tácitos o inenarrables, como podrían ser, por ejemplo, los del dolor y la violencia, que

se encuentran desligados de la imagen. El segundo aspecto en que se bifurca del cine-ensayo, es que el documental del disenso en su ontología plantea la discordia, simultáneamente, en tres regímenes: el estético, el político y el de la representación, lo que ubica necesariamente estas películas en el escenario del debate. En coherencia con esto, los diseños de producción son marginales, pues trabajan por fuera de las estructuras de financiación del consenso. Esto no quiere decir que las películas actúen como respuesta a algo establecido, pues, como lo dijimos en la definición, su origen proviene de la necesidad que tiene cada artista de otorgar un nuevo sentido a una realidad, en la que crea un espacio propio de resistencia desde el cual propone un debate abierto sobre lo real. El documental del disenso deconstruye los relatos del consenso con estrategias estético-narrativas perspicaces, de manera que funciona como un catalizador de acontecimientos sociales y como reflejo que amplía la percepción del hombre y la sociedad.

En su calidad de mediador, no solo como generador de incomodidades, el documental del disenso también actúa como escudo que facilita leer el acontecer diario; logra mostrar lo no visto antes, lo que estaba escondido en las sombras. Esta facultad es un proceso de sentido. Así, el objeto reflejado adquiere su forma real en la consciencia de quien lo ve y logra desestabilizar a su interlocutor, porque, frente a un discurso que pone en duda lo que se pregona como real, surge la vulnerabilidad, el quebrantamiento de los preconceptos y la aparición de vacíos que necesitan ser llenados con preguntas, dudas, y versiones más profundas de la verdad.

El documental del disenso se genera a partir de una búsqueda personal del autor por entender realidades, por eso su construcción argumentativa abunda en preguntas retóricas, porque de esta forma se conduce a través del proceso de construcción del pensamiento, el conocimiento y la reflexión. De esta manera, se activa la conciencia humana cuyo efecto primero es poner en duda lo que proyecta el mundo externo y lo reconstruye. Lo real se encuentra entre lo explícito y lo abstracto. Esa fisura es el espacio donde se desempeña el tipo

de cine que proponemos. El documental del disenso, por lo tanto, actúa como una doble punta de lanza, pues, si no llegara a generar comprensión, por lo menos se encarga de sembrar una sospecha, así no sea más que sobre sí mismo, pero valiosa sospecha al fin. Como resultado surge un discurso polisémico que actúa como una forma de entender el mundo y no como una verdad, lo que estimula al espectador a participar activamente en la interpretación del relato, brindando la posibilidad de reformular la realidad desde un ángulo que es discordante con el establecido. Es así como el documental del disenso entra a un espacio que no había sido tenido en cuenta por el consenso. El documental del disenso llena una brecha necesaria para una conciencia política y da pie a la interpretación y al cuestionamiento en el proceso de construcción crítica de una memoria que, siendo la reflexividad una de sus características fundamentales, también es auto-reflexiva.

Así como hace décadas el movimiento vanguardista representó una crítica radical de la política del momento, en la actualidad, propuestas como las del documental del disenso y su discurso del desencanto actúa como una voz crítica del orden existente. En este contexto global en el que, por un lado, aparecen políticas comprometidas para visibilizar la realidad, acabar con el silencio y mirar de frente el pasado reprimido y traumático; y, por el otro, existe una escasez de historicidad de las barbaries en el mundo, especialmente en Latinoamérica, Asia, África, e incluso América anglófona, donde las comunidades originarias han sido aún más silenciadas que en algunas partes del sur del continente, surge la emergencia no sólo de reconstruir la memoria reciente y dejar testimonio, sino de generar un conocimiento desde una perspectiva reflexiva, sobre las realidades violentas contemporáneas.

2. Cómo opera el documental del disenso sobre la realidad colombiana

Durante las últimas décadas se ha detonado en Colombia un doble movimiento; hacia afuera, donde Colombia se ha integrado a la cultura mundo, y hacia adentro, con el estímulo a

la participación de las culturas locales, lo que ha conducido a la construcción y visibilidad de una memoria nacional con la revalorización y el derecho al uso de su propias imágenes.

Dentro de este panorama, es necesario referirse a dos fenómenos relacionados con las dinámicas de los relatos de lo real dentro de esta entreverada sociedad. Por un lado, la fragilidad de una memoria que es continuamente re-escrita, lo que dificulta el reconocimiento del daño y los motivos del daño, y que se sostiene en un sin fin de actos de barbarie, donde cada uno conduce a otro siguiente, y así eternamente. Por otro lado, la existencia de una hiper-visibilidad de referencias de la violencia circulando a través de los medios de comunicación. Se trata de información fugaz y superficial que ha hecho de la barbarie cuestión de rutina, sumando la ausencia de profundidad en cuanto a la reflexión de ese contexto. Los medios de comunicación han instaurado una política de olvido solapada, que difiere del olvido que conocemos como represión, negación o evasión. Para contrarrestar esta carencia en algunas sociedades surgen estrategias de supervivencia basadas en una "memorialización". En Colombia, son los artistas y cineastas quienes se han enfocado en producir estos discursos de supervivencia, con los estragos de la violencia como tema principal. El cine ha sido uno de los modos de representación que más ha contribuido a hacer ver y comprender los resortes de cómo el poder ha determinado la organización de sus ciudadanos. El documental del disenso crea una visualidad alternativa de la violencia y del conflicto, donde el impacto no es cuestión de tamaño o cantidad, sino que surge de la existencia misma de este tipo de cine. Estas estrategias de memorialización del documental del disenso permiten indicar dónde, quiénes y cómo ocurrieron las grietas y ausencias, lo que posibilita también sentar una postura de discordia ante lo establecido. El hecho de enunciar ciertas realidades de una manera singular da pie a que estas puedan ser asumidas y entendidas, revelando la complejidad humana y alentando una posible transformación.

El documental del disenso propone utilizar las narrativas como herramientas en el pensamiento ético y político. Estas narrativas deben ser expuestas para ser discutidas en un escenario público, para develar el significado de las acciones violentas. Se posibilita así una nueva óptica que se reproduce en la experiencia de cada individuo, se disloca el discurso y se emprende la construcción de nuevas realidades, donde se concibe otra distribución del espacio material y simbólico, lo que podría contribuir a recomponer el *ethos* social destruido por la violencia y, a fin de cuentas, cerrar capítulo.

Los autores de documentales del disenso en Colombia, debido al contexto violento e inestable, han sido, de alguna forma, actores de una diáspora o de una disparidad social, económica e intelectual que ha sido planteada explícita o implícitamente como forma de reivindicación a su origen. Ellos hacen acopio de modos que, incluso, cuestionan su propia representación de la realidad y sus vacíos. La localización de estas fracturas permite comprender la emergencia de un documental del disenso complejo, y que deja planteados aspectos no resueltos sobre los flujos de discernimiento presentes en estas representaciones. En la mediación afectiva de la que hablamos antes, una de las estrategias de abordaje identificadas es la toma de distancia, temporal o espacial, con un hecho. Su función es similar a la de un escudo, que nos mantiene a salvo mientras observamos, sin que las imágenes nos dejen paralizados. En definitiva, se busca hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión.

Ricoeur (2003) dice que los acontecimientos se encuentran inextricablemente ligados a la imagen visual o auditiva, así se enlazan memoria e imaginación. Imaginación se definiría como lo que responde a una sensibilidad incrustada a la oscilación del mundo exterior. Por eso existe un constante malentendido entre recordar e imaginar, resultado de la conexión acontecimiento/imagen del recuerdo, lo que afecta la ambición de fidelidad y la denominada función de veracidad de la memoria (Kuéllar, 2015).

El punto universal del documental del disenso es que, a través del acercamiento afectivo y el reconocimiento de las realidades que nos permean, encuentra la potencia creadora para canalizar sentimientos, reestructurar subjetividades dominantes y reescribir la historia. Porque, a pesar de la distancia que genera la dislocación estética y narrativa que proponen estas películas, en últimas, es con los personajes con los que nos vemos identificados, no como víctimas, sino como actores sociales cuya sensibilidad está construida a partir de una saturación de relatos que nos dicen quiénes somos y cómo debemos actuar. Ante sus cicatrices no nos queda otra opción que reconocer vidas, propias o ajenas, traspasadas por la violencia y, por lo tanto, definir una toma de posición frente a la realidad que nos acorrala.

Los protagonistas de los documentales del disenso son una sinécdoque del universo que les rodea, como es el caso de los personajes de las películas que analizamos en esta tesis y que acaban por delinear un mapa de la realidad colombiana. Desde su propio infierno “La Larva” proyecta un estado mental producto de un entretejido social y cultural donde las fronteras éticas y morales están difusas, y, como consecuencia, la mente yace en un limbo donde ni siquiera puede tener el alivio de saberse muerto, sino que está a la espera de un fin que nunca llegará. Este es un estado permanente de los colombianos, la violencia continua les ha puesto en un limbo donde se escuchan ecos de paz que nunca se concretan. O Tito, el alcalde protagonista de *30 seconds*, quien se atreve a romper el protocolo de un cabildo abierto con la presencia del Presidente de la República. Irrumpe ante cámaras para dejar constancia, antes de que sea efectiva su desaparición, de que su muerte es inminente. La información que circuló en los medios en ese momento, “Dijo que lo iban a matar y lo mataron” (El Tiempo, 2003a), es la que se ha repetido históricamente, una y otra vez, hasta el día de hoy. Finalmente, el joven mecánico de *La impresión de una guerra*, cuya vida oscila en un laberinto de violencias entre varias prisiones y las calles de Medellín. En estos espacios sobrevive, con el castigo de recordar constantemente el dolor, provocado o sentido, hasta tatuarlo a sangre y fuego sobre su piel.

Ante una violencia instaurada, principalmente en la zona rural, las ciudades colombianas aparecen como grandes prisiones hacinadas.

Cada película representa una profunda verdad simbólica. Son narraciones implantadas dentro de un orden que construye otra cartografía de Colombia, donde al haber una toma de distancia se genera un efecto de confrontación con la realidad. En el documental del disenso se identifican discursos dispersos y subyacentes articulados para construir un relato propio y en controversia con los modelos impuestos y a favor de la beligerante realidad.

En estos particulares modos de narrar, el aporte del arte al pensamiento es innegable, no sólo desde la posición de la representación estética, sino también desde una nueva perspectiva del patrimonio intangible que es lo reproducido en la experiencia de cada individuo. Cada documental del disenso se propone como un catalizador de realidades, un espejo de la sociedad, un instrumento para ampliar las visiones que se tienen sobre el mundo, y como una herramienta de producción de conocimiento y memoria que escenifica formas de pensar desconocidas.

Los documentales del disenso contemporáneos en Colombia, que tuvieron sus precedentes en los años setenta, permiten analizar de manera coherente, profunda, crítica y disensual los conflictos por los que ha atravesado el país durante las últimas décadas. Al hallarse desligados de las narraciones de poder del momento, estos relatos otorgan un entendimiento de la realidad que traspasa el tiempo y el espacio; además de poner en evidencia las marcas de la violencia yacentes en el interior de la sociedad. Más allá de que los documentales del disenso plantean una manera diferente de pensar el país en el aquí y el ahora, no es difícil suponer que también son un aporte valioso a la construcción de una memoria futura, cuya lectura y significación resulta hoy, por supuesto, imposible adivinar.

Conclusions

1. Final Reflections

The period we have analyzed, which goes from the nineties to 2016, is defined by the omnipresence and spectacularization of current events through audiovisual storytelling. In Colombia, this period has been marked by advances in reconciliation and peace processes as well as setbacks that have intensified the war and violence in various parts of the country. Due to this strained context, violence has remained the predominant theme in art and media discourses during these years.

In this setting, a type of cinema of the real has been detected, whose particular task is to generate a specific form of discord with conventional forms of representation of reality, and that attempts to dethrone the documentary as the genre of truth. These are films that operate in and between the cracks in the stories of consensus and that, based on a mediation (Barbero, 1987) between what is real and those who view what is real, achieve a dislocation that produces suspicion regarding the different representations of the real. These types of films allow for the possible emergence of an underlying and ignored story. These works that, when seen and heard, enter the political sphere as generators of disagreement, are what we call documentaries of dissensus.

The media stories that speak for and support the hegemonic powers, together with the versions created by their antagonists, use justification, criticism, or denunciation to willfully convert certain occurrences in truths, through narrations with a predominately classical, expositive structure. This group of voices gives rise to what we call stories of consensus, a concept defined by Rancière (1996) as the act of subordination to a power that involves a configuration of sensibilities based on previously defined agreements. In this context, the documentary of dissensus bursts on the scene, unique, appropriating elements of the real, not

in an effort to establish a factual record, but to establish representation itself as a political practice and an aesthetic dimension that juxtaposes and dislocates other stories.

These films use their ability to bring about –often by using resources borrowed from stories of consensus to their own advantage– the progressive loss of the spectator's customary consciousness, through provocation and estrangement. In this way, they disrupt control logics and establish a new order for approaching reality from a different perspective, thereby revealing the scaffolding of hegemonic discourses.

The documentary of dissensus operates in the spaces between two realities; first, through a reading and then, with the creative freedom of the artist, proceeding to a writing in which a position is taken, which can be compared to a consciousness that is reached by combining the rational and the emotional. Regarding this point, we cannot deny the relationship between the documentary of dissensus and the essay film, with its thinking, thought-provoking voice, and which, according to Catalá (2005) produces a change rooted in sensibilities, with which it seeks to disturb, by unabashedly recurring to esthetic strategies and rhetorical operations such as exposing oneself, revealing one's fears, deficiencies, and scars, opening a path to a unique, personal process of creation-experimentation that includes, from conception, ways of doing and their dissemination.

The author is not only a thinking voice; it is a feeling voice as well, and so it is that the documentary of dissensus acts as a sensible mediation. This condition does not operate as something intrinsic to the film, but as something relational when it comes to reconstructing times-spaces, even those that are tacit or unspeakable, such as those of pain and violence detached from the image.

The second aspect in which the documentary of dissensus differs from the essay film is that the ontology of the former raises discord, simultaneously, in the aesthetic, the political, and the representational regimes, which necessarily places these films in the debate setting.

Consistent with this, production designs are marginal, as these films operate outside the financing structures of the consensus. This does not mean that the films act in response to something established, because, as we said in the definition, their origin stems from the need that each artist has to give new meaning to a reality, in which she creates her own space of resistance from which to propose an open debate about "the real". The documentary of dissensus deconstructs stories of consensus with insightful aesthetic-narrative strategies. In this way, it functions as a catalyst for social occurrences and a reflection that broadens the perceptions of man and society.

The documentary of dissensus, as a mediator and not only as a generator of discomfort, also acts as a shield that facilitates our reading of daily events. It shows us what we have never seen, what was hidden in the shadows, through a process of meaning. The reflected object acquires its true form in the consciousness of the persons who sees it and destabilizes the person; faced with a discourse questions what is real, we become vulnerable, our preconceived notions shatter, and empty spaces arise, crying out to be filled with questions, doubts, and more profound versions of the truth.

The documentary of dissensus is born of the author's personal search to understand realities and its argumentative construction, therefore, abounds in rhetorical questions, which serve to lead knowledge and reflection through the process of thought construction. Human consciousness is thereby activated and its first effect is to question what the external world projects and reconstructs. The "real" lies between the explicit and the abstract, in the fissure where the type of cinema referred to in this paper is created. The documentary of dissensus, therefore, acts as a double spearhead; it may fail to produce understanding, yet it is at least responsible for sowing suspicion, if only regarding itself, a valuable suspicion indeed. The result is polysemic speech, which acts as a way of understanding the world and not as a truth, thus encouraging the viewer to actively participate in the interpretation of the story, providing

the possibility of reformulating reality from an angle that is discordant with the established one. In this way, the documentary of dissensus gains access to a space where it had not previously been taken into account by the consensus. The documentary of dissensus fills a gap necessary for a political conscience and gives rise to interpretation and questioning in the process of critical construction of a memory that, self reflection being one of its fundamental characteristics, is also reflexive.

And just as the the avant-garde movement in earlier decades represented a radical criticism of politics at the time, nowadays the documentary of dissensus with its discourse of disillusionment acts a voice that criticizes the existing order. On a global scale, robust policies and cultural movements have emerged to call attention to reality, do away with the silence, and face the repressed and traumatic past, despite the lack of historicity surrounding the barbarities committed globally and especially in Latin America, Asia, Africa, and even Anglo-America, where original peoples have been more heavily silenced than in certain southern porresiditions of the continent. There is an urgent need to not only reconstruct recent memory and leave behind a testimony, but also to generate reflexive knowledge regarding violent contemporary realities.

2. How the documentary of dissensus operates in Colombian reality

Recent decades have triggered a double movement in Colombia: outward, with Colombia integrating into world culture; and inward, with the potentialization of local cultures, which has led to the construction and visibility of a national memory that includes a revaluation of and right to use images from Colombian culture.

With this in mind, it is important to address two phenomena related to the dynamics of stories of "the real" in Colombia's intermingled society. On the one hand, existing memory is fragile and continuously rewritten –making it difficult to recognize the damage and the reasons

for this damage— and is supported by an endless number of barbaric acts, one leading to another, and on and on into eternity. On the other hand, the references of violence that circulate in the media remain hypervisible. Information is fleeting and superficial and has created a routinization of brutality, in addition to the lack of depth with which we reflect on the Colombian context. As part of this dilemma, the media have instigated a policy of underhanded oblivion, which differs from the oblivion we know as repression, denial, or evasion. In some societies, survival strategies arise to counteract this deficiency, based on a "memorialization". In Colombia, artists and filmmakers have focused on producing survival discourses, with the ravages of violence as the main theme, and cinema has been one of the modes of representation that has most contributed to seeing and understanding the ways in which power has defined the organization of the members of society.

The documentary of dissensus creates an alternative visuality of violence and conflict, where impact depends not on size or quantity, but on the existence of a type of cinema that draws on strategies arising from a convergence of dissimilar contexts and disciplines

These strategies for memorializing the documentary of dissensus make it possible to indicate where and how the cracks and absences occurred, and who was responsible for them, which in turn facilitates a posture of discord with regard to the "established". And yet, the formulating of certain realities in a unique way makes it possible for them to be assumed and understood, revealing human complexity and encouraging a possible transformation. Documentary of dissensus suggests using narratives as tools for ethical and political thinking. These narratives must be exposed in order to be discussed in a public setting, to unveil the meaning of violent actions. This allows for a new perspective that is reproduced in the experience of each individual, the discourse is dislocated and new realities begin to be constructed, which include a different distribution of material and symbolic space capable of restoring the group ethos destroyed by violence, until, finally, the "page is turned".

Given the country's violent, unstable context, the authors of documentaries of dissensus in Colombia have, in a way, have experienced directly the diaspora or social, economic, and intellectual disparity that has been explicitly or implicitly presented as a way of vindicating their origins. They assemble modes that question even their own representation of reality and its deficiencies. Locating these fissures also allows us to understand the emergence of a complex documentary of dissensus that sows unresolved questions regarding the flow of knowledge present in these representations. In the sensible mediation of which we spoke, one of the rhetorical operators identified is the temporal or spatial distance between the viewer and the fact. This functions much like a shield, keeping us safe while we observe, preventing the images from paralyzing us. In short, make the image a matter of knowledge and not of illusion.

According to Ricoeur (2003) the events are inextricably linked to the visual or auditory image, thus memory and imagination are linked. Imagination can be defined as what responds to an embedded sensitivity to the instability of external things. This explains the ongoing confusion between remembering and imagining, the result of memory's event-image connection, which affects the desire for fidelity and memory's so-called truth function (Kuéllar, 2003). Inherent in all documentaries of dissensus is the way that, through an affective approach and a recognition of the realities surrounding us, they uncover the creative power to channel feelings, restructure dominant subjectivities, and rewrite history. Because, despite the distance generated by the aesthetic and narrative dislocation proposed by these films, in the end, it is through the characters with whom we identify, not as victims, but as social actors whose sensitivity is constructed from a saturation of stories, that these films narrate who we are and how we should act. Faced with their scars, we are forced to recognize the lives, our own or those of others, run through by violence, and to take a stance on the reality that surrounds us.

The protagonists of documentaries of dissensus are a synecdoche of the universe around them. Let us use as a reference the characters in the films analyzed in this paper to create a map

of Colombian reality: from his own hell, The Larva projects a mental condition that is the product of a social and cultural fabric with blurred ethical and moral boundaries, and, as a consequence, this mind exists in a limbo, without even the relief offered by death, waiting for an end that will never come. This is the permanent condition of Colombians; continuous violence has consigned them to a limbo where echoes of peace are heard but never materialize. O Tito, the mayor and protagonist in *30 seconds*, dares to break protocol during a town meeting in the presence of the President of the Republic. He bursts before the cameras to make it clear, before he is disappeared, that his death is imminent. The information circulated in the media at the time, that "they were going to kill him and they killed him" (El Tiempo, 2003a) is the same information that has been repeated historically, over and over again, to this day. Finally, the young mechanic in *La impresión de una guerra*, whose life swings back and forth in a labyrinth of violence between various prisons and the streets of Medellín, survives in these spaces, punished by the constant memory of the pain, caused or suffered, even tattooing it in blood and fire on his skin. Given the violence, mainly in rural areas, Colombian cities are large overcrowded prisons.

Each film represents a deep symbolic truth. They are narratives implanted in a specific order, to create a different cartography of Colombia in which the distance maintained produces an effect of confrontation with reality. The documentary of dissensus identifies scattered underlying discourses and articulates them to construct its own story in controversy with imposed models and in favor of the belligerent reality.

The contribution of art to thought in these particular narrative modes is undeniable, not only from the position of aesthetic representation, but also from a new perspective of the intangible heritage that is reproduced in the experience of each individual. Each documentary of dissensus aims at being a catalyst of realities, a mirror of society, an instrument to broaden

our visions of the world, and a tool for the production of knowledge and memory that stages unknown ways of thinking.

Contemporary documentaries of dissensus in Colombia, which have their roots on the peripheries of the 1970s, allow us to analyze coherently, deeply, critically, and dissensually the conflicts affecting this country in recent decades. Once separated from current narratives of power, these stories offer an understanding of reality that goes beyond time and space while drawing attention to the signs of violence lying deep inside society. Aside from proposing a different way of thinking about the country in the present, documentaries of dissensus also seem to represent a valuable contribution to the construction of a future memory, whose reading and meaning, of course, are impossible to guess.

Bibliografía

- Acnur. (2017). *Tendencias Globales. Desplazamiento Forzado en 2017*. Suiza: Agencia de la ONU para los desplazados. Recuperado de <https://www.acnur.org/5b2956a04.pdf>.
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz, el archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pretextos.
- Aguilera, C. y Gutiérrez, A. (2002). *Documental colombiano: temáticas y discursos*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Aguilera, C. y Gutiérrez, A. (2004). Producción documental en los años 90. *Cuadernos de cine colombiano*, 5, Cinemateca Distrital de Bogotá.
- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Aguilera, C. y Polanco, G. (2009). *Rostros sin Rastros: Televisión, memoria e identidad*. Proyecto para aplicar a la Beca de gestión de archivo y centros de documentación audiovisual de la convocatoria del Ministerio de Cultura. Recuperado de <http://cms.univalle.edu.co/rostrosyrastros/wp-content/uploads/2013/08/10-Proyectos-Rostros-sin-Rastros-presentado-al-Ministerio-de-Cultura-Fase-III.pdf>
- Aguilera, C. y Polanco, G. (2017). Documental, memoria e identidad regional (Tras los rastros de rostros). *Revista Nexus Comunicación*, 3, pp. 22-37. Recuperado de <http://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/4757>
- Aguilera, C. y Polanco, G. (2019). *Rostros sin Rastros: televisión, memoria e identidad*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Álvarez, C. (1978). El tercer cine colombiano. *Revista Cuadro*, No. 4.
- Álvarez, S. y Rodríguez, J. (2012). *Una perspectiva ética del cubrimiento realizado por la prensa sobre las masacres de El Salado y de Bojayá* (Tesis fin de grado, Universidad del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario). Recuperado de <http://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/3943/RodriguezRibero-JoseDavid-2012.pdf?sequence=1&is>
- Alzate, Y. (2013). *Mediaciones documentales: Paraíso de Felipe Guerrero, y Un tigre de papel de Luis Ospina*. Medellín: EAFIT.
- Amado, A. y Szurmuk, M. (2017). Narrar la guerra a través de la forma. Entrevista a Trinh Minh-ha. *Mora*, 23 (1), pp. 169-178.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

- Anzaldúa, G. (2015). *Light in the dark: rewriting identity, spirituality, reality*. Durham: Duke University Press.
- Aravena, C. y Pinto, I. (2018). *Visiones Laterales. Cine y Video Experimental en Chile (1957–2017)*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- Arbeláez, R. (julio, 1999). El cine en el Valle del Cauca. [Publicación en Centro Virtual Isaacs]. Recuperado de <http://cvisaacs.univalle.edu.co/el-cine/>
- Arbeláez, R. (2003). Rastros documentales. *Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 4, pp. 4-21.
- Arbeláez, R. (30 septiembre, 2005). *Revista OJO AL CINE. Una mirada treinta años después*. Comunicación presentada en el Seminario de Periodismo Cultural de Editores y Ediciones. Centro Colombo Americano, Medellín. Recuperado de: https://www.academia.edu/38159820/Revista_OJO_AL_CINE_una_mirada_treinta_a%C3%B1os_despu%C3%A9s.pdf
- Arbeláez, R. (2011). Introducción. En *OIGA/VEA: sonidos e imágenes de Luis Ospina* (pp. 9-12). Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Arias, J. C. (2015). Dar la voz, dislocar la imagen: La visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo. En *Fronteras expandidas, el documental en Iberoamérica* (pp. 87-108). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Arias, M. F. (2011). Cine clubes en Cali: el cine en la periferia. En *Cómo se piensa el cine latinoamericano. Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos* (pp. 64-86). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ayala Osorio, G. (18 mayo, 2007). Medios de comunicación en Colombia: de la acción informativa a la acción política. [Publicación en La Otra Tribuna]. Recuperado de <http://laotratribuna1.blogspot.com/2007/05/medios-de-comunicacin-en-colombia-de-la.html>
- Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barnouw, E. (1996). *El documental, historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Barrero, E. (2011). *La estética de lo atroz. Psicohistoria de la Violencia política en Colombia*. Bogotá: Corporación Cátedra Libre Ignacio Martín-Baró y Asociación Latinoamericana para la Formación y la Enseñanza de la Psicología –ALFEPSI-.
- Barthes, R. (2000). *La cámara lúcida: Reflexiones sobre la fotografía*. Traducción Richard Howard. Londres: Vintage.
- Basset, Y. (2018). Claves del rechazo del plebiscito para la paz en Colombia. *Estudios Políticos*, 52, pp. 241-265.

- Becerra, S. (2013). Introducción: Ver ser vistos. Notas introductorias sobre cine, diáspora y geo-estética. *Cuadernos de Cine Colombiano. Colombia según el cine extranjero*, 18, pp. 3-14.
- Benjamin, W. (1942). Sobre la historia y otros fragmentos. Revista del *Institut für Sozialforschung*, IX.
- Benjamin, W. (1967). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México D.F.: Editorial Itaca.
- Bentes, I. (2003). Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo in Made in Brasil. En *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro* (pp. 111-128). São Paulo: Itaú Cultural.
- Bentes, I. (junio, 2010). *Deslocamientos subjetivos*. Comunicación presentada por el grupo de trabajo Fotografía, Cinema e Vídeo, en XIX Encontro da Compós. Río de Janeiro: PUC Río.
- Berardi, “Bifo” F. (2016). Introducción. En *Los condenados de la pantalla* (pp. 11-14). Buenos Aires: Caja Negra.
- Berdet, M. (2016). Gótico Tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood. *Acta Poética*, 37(2), pp. 35 - 52.
- Berdiel, O. (12 febrero, 2013). La obra de Óscar Muñoz: Lo desaparecido no está ausente. [Publicación en Política y Psicoanálisis]. Recuperado de <http://psicoanalisispolitica.blogspot.com/2013/02/la-obra-de-oscar-munoz-lo-desaparecido.html>
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Bernini, E. (2010). Found footage. Lo experimental y lo documental. En *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pp. 25-37). Buenos Aires: Festival Internacional de Cine Independiente - Bafici.
- Blair, E. (2005). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Blog Portal Col. (21 mayo, 2006). Más allá del liderazgo de Uribe [Publicación en Colombianadas Blog]. Recuperado de <http://blog.portalcol.com/2006/05/ms-all-del-liderazgo-de-uribe.html>
- Bonilla Vélez, J. y Tamayo Gómez, C. (2007). *Las violencias en los medios, los medios en las violencias*. Bogotá: Centro de investigación y Educación Popular – Cinep.

- Borda, E., De Roux, C.V., Lasso, L.M., Libreros, J. y otros, (2004), *Conflicto y seguridad democrática en Colombia: temas críticos y propuestas*. Bogotá: Editorial Gente Nueva.
- Bordwell, D. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2001). ¿Por qué no pueden llevarse bien cinéfilos y académicos? [Publicación en Détour]. Recuperado de <http://detour.es/tiempo/david-bordwell-cinefilos-academicos.htm>
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Brecht, B. (1970). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Breschand, J. (2004). *El documental, la otra cara del cine*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Brown, W. (1995). *States of injury. Power and freedom in late modernity*. New Jersey: Princeton University Press.
- Bruzual, A. (2003). El espectador asesinado. La incomunicación como estrategia discursiva. En *Imagen y subalternidad, el cine de Victor Gaviria* (pp. 62-69). Caracas: Cinemateca Nacional de Venezuela.
- Burroughs, W. (1981). *La noche roja*. Barcelona: Bruguera Editorial S.A.
- Bushnell, D. (1994). Colombia, una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos a nuestros días. Bogotá: Editorial Planeta.
- Caicedo, A. (1974). Oiga, vea. *Revista Ojo al cine*, 1, pp. 51 - 55.
- Caicedo, A. (2000). *El atravesado*. Cali: Editorial Norma.
- Caicedo, J. D. (1998). Apuntes sobre el género documental en Colombia y el documental en Colombia. *Kinetoscopio*, 48.
- Campo, O. (1998). Nuevos escenarios del documental en Colombia. *Kinetoscopio*, 48.
- Campo, O. (2004). El documental colombiano en tiempos oscuros. *Revista Cuadernos de Cine Colombiano, Balance documental*, 5, pp. 24 - 33.
- Campo, O. (2008). La crisis de las ficciones del yo. *Nexus*, 4, pp. 121-128.
- Campo, O. (8 noviembre, 2012). El dispositivo videográfico. Percepciones de una visible oscuridad. *Visaje*, 1. Recuperado de <http://revistavisaje.com/?p=515>
- Caracol Radio. (8 agosto, 2007). *Uribe deberá declarar como testigo en el caso de la muerte del alcalde de El Roble, Sucre*. Recuperado de http://caracol.com.co/radio/2007/08/08/nacional/1186590780_464264.html

- Caracol Radio. (8 julio, 2009). *Preocupante aumento de asesinatos en Medellín*. Recuperado de https://caracol.com.co/radio/2009/07/08/judicial/1247030580_841588.html
- Caracol Radio. (9 noviembre, 2017). *Aumento de homicidios en Medellín se debe a lucha de combos, intolerancia y operativos*. Recuperado de https://caracol.com.co/emisora/2017/11/09/medellin/1510250926_840184.html
- Catalá, J. M. (1993). *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*. Madrid: Fundesco.
- Catalá, J. M. (2000). El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 34, pp. 79-97.
- Catalá, J. M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En *Documental y Vanguardia* (pp. 109-158). Madrid: Cátedra Signo e Imagen.
- Catalá, J. M. (2015). Documental expandido. Estética del pensamiento complejo. En *Fronteras expandidas, el documental en Iberoamérica* (pp. 17-40). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Catalá, J. M. y Cerdán, J. (2008). *Después de lo real*. Valencia: Archivos de la Filmoteca, IVAC.
- Cerdán, J. (2015). Cánones y contra-cánones del documental iberoamericano. En *Fronteras expandidas, el documental en Iberoamérica* (pp. 57-85). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Cerdán, J. y Fernández, M. (2013). De sastres y modelos: Entre el postcolonialismo y la transnacionalidad en el documental experimental español. *Revista Artes y políticas de identidad*, 8, pp. 137 - 155.
- Chaparro, C. (6 noviembre, 2017). La historia del paramilitarismo en Colombia, según Ronderos. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/la-historia-del-paramilitarismo-en-colombia-segun-ronderos-articulo-855985>
- Cock, A. (2012). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad*. (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona). Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_96533/acp1del1.pdf
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (1999). Tercer informe sobre la situación de los derechos humanos en Colombia. *OEA*, Ser.L/V/II.102, 9, rev. 1. Recuperado de <http://www.cidh.org/countryrep/Colom99sp/indice.htm>
- Corte Internacional de Justicia. (18 abril, 2017). Tribunal Monsanto.

- Cruz, E. (15 marzo, 2014). ¿Qué es la “limpieza social”? [Publicación en Palabras al margen]. Recuperado de <http://palabrasalmargen.com/.-29/que-es-la-limpieza-social/>
- Cubides, D., Durán, C., y Ríos, M. (2013). Unión Patriótica, verdad, justicia y reparación. *Inciso*, 15, pp. 243-261.
- Cuevas, E. y García, A. (Eds). (2007). *Landscapes of the self: The cinema of Ross McElwee / Paisajes del yo: El cine de Ross McElwee*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias (EIUNSA).
- Cutler, A. (21 agosto, 2017). Camilo Restrepo’s Impressions [Publicación en Mubi]. Recuperado de <https://mubi.com/notebook/posts/camilo-restrepo-s-impressions>
- Daza Cotes, I. (19 abril, 2010). Los medios de comunicación y el poder. *El Pílon*. Recuperado de <https://elpilon.com.co/los-medios-de-comunicacion-y-el-poder/>
- Deleuze, G. (1984). La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I. Barcelona: Paidós.
- Delgado, M., Hart, S. y Johnson, R. (2017). *A Companion to Latin American Cinema*. West Sussex: Willey Blackwell.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- De Vicente, C. (2016). El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro-documento. *Revista Artescena*, 2, pp. 34-45.
- Diéguez, I. (noviembre, 2012). El cuerpo roto/alegorías de lo informe. *Revista do Lume. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*, 2. Recuperado de <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/131/130>
- Diéguez, I. (2013). Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Didi-Huberman, G. (2004). Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C., Arnaldo, J. y Santamaría, A. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Barcelona: Editorial Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Sublevaciones*. Buenos Aires: Centro de Arte Contemporáneo Universidad Nacional.
- Dipaola, E. (2011). Visualidades de la ciudad contemporánea: imágenes, estéticas y espacios en la cinematografía reciente. *Revista LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, 5, pp. 36 - 45.
- Durán, A. (2012). Paseando en las ruinas. Walter Benjamin y su concepto de revolución. Bogotá: Universidad de los Andes.

- El Espectador. (6 agosto, 2008a). *Álvaro Uribe: seis años en el poder*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/opinion/editorial/articulo-alvaro-uribe-seis-anos-el-poder>
- El Espectador. (6 septiembre, 2008b). *Del Estatuto de Seguridad a la Seguridad Democrática*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/impreso/judicial/articuloimpreso-del-estatuto-de-seguridad-seguridad-democratica>
- El Espectador. (1 diciembre, 2008c). *Los reciclajes del cartel de Medellín*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso95267-los-reciclajes-del-cartel-de-medellin>
- El Espectador (30 noviembre, 2012). *Colombia celebra 55 años del voto femenino*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/politica/colombia-celebra-55-anos-del-voto-femenino-articulo-389920>
- El Espectador. (2 diciembre, 2013). *La caída de un capo*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/caida-de-un-capo-articulo-461813>
- El Espectador (9 julio, 2016a). *San Carlos: el horror en 33 masacres*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/san-carlos-el-horror-33-masacres-articulo-642376>
- El Espectador. (18 julio, 2016b). *En San Carlos ya no manda el miedo*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/colombia2020/territorio/en-san-carlos-ya-no-manda-el-miedo-articulo-854629>
- El Espectador. (16 diciembre, 2017). *Trazos de reparación en San Carlos (Antioquia)*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/paz/trazos-de-reparacion-en-san-carlos-antioquia-articulo-728763>
- El Tiempo. (20 de junio, 1991). *Pablo Escobar fue dejando a su paso un rosario de muerte y terror*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-107320>
- El Tiempo. (3 diciembre, 1993). *¡Al fin cayó!* Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-270574>
- El Tiempo. (11 abril, 2003a). *Presidente, me van a matar*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-983560>
- El Tiempo. (9 septiembre, 2003b). *Fuerte réplica de Uribe a ONG*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1006587>
- El Tiempo. (21 diciembre, 2004). *Amarillismo en TV*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1557159>

- El Tiempo. (5 agosto, 2005). *Así mataron al alcalde que anunció su crimen por TV*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1695347>
- El Tiempo. (17 diciembre, 2010). *Uribe, 8 años en el poder. 2002-2010*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4332319>
- El Tiempo. (21 noviembre, 2011). *San Carlos, el pueblo que se negó a morir*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4977364>
- El Tiempo. (7 octubre, 2013a). *Con \$15 millones por familia indemnizan por primera vez a desplazados*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13108155>
- El Tiempo. (23 noviembre, 2013b). *Guerra contra el narcotráfico: 20 años de dolor, muerte y corrupción*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13218657>
- El Tiempo. (16 agosto, 2015). *La vía que fue guerra, hoy es paz en el Oriente antioqueño*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16242695>
- El Tiempo. (2016). *Intimidación y autocensura, los riesgos de ser periodista en Colombia*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/amenazas-y-agresiones-a-periodistas-en-colombia/15208975/1/index.html>
- El Tiempo. (24 julio, 2016). *San Carlos, un pueblo que venció el temor*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16653120>
- El Tiempo. (1 noviembre, 2017a). *Medios, preocupados por impacto de noticias falsas en campaña de 2018*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/politica/medios-de-comunicacion-hablan-de-impacto-de-noticias-falsas-en-campana-electoral-de-2018-147312>
- El Tiempo. (29 diciembre, 2017b). *Homicidios, lo que más preocupa en este 2017 en Medellín*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/los-retrocesos-de-la-seguridad-en-medellin-este-2017-165948>
- El Tiempo. (17 junio, 2018). *Álvaro Uribe lleva 16 años reinando en las urnas*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/elecciones-colombia-2018/presidenciales/resultados-favorables-para-alvaro-uribe-en-las-elecciones-en-colombia-231934>
- El Universal. (11 julio, 2010). *Victorias y derrotas de la era Uribe*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.co/politica/victorias-y-derrotas-de-la-era-uribe-LHEU52782>

- Estévez, J. (2013). *Prensa y poder político durante el Frente Nacional (1958-1974)* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de <https://eprints.ucm.es/19940/1/T34291.pdf>
- Fals, O., Guzmán, G. y Umaña, E. (1962). *La violencia en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Fernández, G. (2004). Documental colombiano de los 90. *Arte en los 90*, pp. 92-107.
- Fierro, M. (2014). Álvaro uribe vélez populismo y neopopulismo. *Análisis político*, 27 (81), pp. 127-147. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/45770/60359>
- FLIP. (7 febrero, 2018). *Estos son los periodistas asesinados en Colombia por causas asociadas a su oficio*. Recuperado de <https://www.flip.org.co/index.php/es/impunidad-casos/item/2187-estos-son-los-periodistas-asesinados-en-colombia-por-causas-asociadas-a-su-oficio>
- Flores, S. (2009-2010). Brasil, 1968: un cine de la resistencia. *El ángel exterminador*, 14. Recuperado de http://www.elangeexterminador.com.ar/articulosnro.14/Brasil%201968un%20cine%20de%20la%20resistencia_flores.html
- Flores, S. (2011). *Regionalismo e integración cinematográfica. El nuevo cine latinoamericano en su dimensión continental (1960-1970)* (Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires). Recuperado de http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/1671/1/uba_ffyl_t_2010_86545_3.pdf
- Font, D. (2008). A través del espejo: cartografías del yo. En *Cineastas frente al espejo* (pp. 35-52). Madrid: T&B Editores.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foucault, M. (1984). Espacios otros. *Revista Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp. 46-49.
- Foucault, M. (1985). *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones Piqueta.
- Foucault, M. (1988). *La arqueología del saber*. Madrid, México, Bogotá y Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (1999). *Obras esenciales. Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Trad. de Silvio Mattoni. Córdoba: Ediciones Literales

- Freixas, M. (14 febrero, 2016). Todo comenzó por el fin [Publicado en Blogs & Docs].
 Recuperado de <http://www.blogsandocs.com/?p=6403>
- García Canclini, N. (2009). *Extranjeros en la tecnología y la cultura*. Barcelona: Ariel y Colección Fundación Telefónica.
- García Canclini, N. (2012). *Culturas Híbridas*. Buenos Aires: Paidós.
- García Espinosa, J. (1970). Por un cine imperfecto. *Hablemos de cine*, 55/56, pp. 37-42.
- Gausa, M. (2001). Flujos: secuencias entrelazadas. En *La ciutat dels cineastes* (pp. 180-183). Barcelona: CCCB. Diputació de Barcelona.
- Getino, O. y Velleggia, S. (2002). *El cine de "las historias de la revolución"*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.
- Gifreu-Castells, A. (2015). Evolución del concepto de no ficción. Aproximación a tres formas de expresión narrativa. *Obra Digital*, 8, pp. 14-39.
- Gómez, J.C. (2013). En los muros del Palacio: Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín, 1930-1950. *Historiela, Revista de historia regional y local*, 5 (10), pp. 53-91.
- Gómez, S. (27 agosto, 2012). Palabras sobre Óscar Campo [Publicación en Madera Salvaje]
 Recuperado de <https://maderasalvaje2017.blogspot.com/2018/08/palabras-sobre-Óscar-campo.html>
- Gómez Buendía, H. (23 diciembre, 2002). Uribe, paso a la derecha. *Semana*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/uribe-paso-derecha/55665-3>
- Gómez Nadal, P. (2012). Los muertos no hablan. Edición Bojayá, una década (2002-2012). Santander, España: Otramérica.
- González, V. (20 marzo, 2018). El papel de los medios en la construcción de la paz. *ZERO*, 35. Recuperado de <https://zero.uexternado.edu.co/el-papel-de-los-medios-en-la-construccion-de-la-paz/>
- Gordillo, C. S. (2013). *Seguridad mediática. La propaganda militarista en la Colombia contemporánea*. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Grierson, J. (1926). Flaherty's Poetic Moana. En *The Documentary Tradition* (pp. 25-27). New York: Norton and Co.
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Resumen*. Recuperado de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/resumen-ejecutivo-basta-ya.pdf>

- Guasch, A. M. (2013). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ed Akal.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolíticas, cartografía del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Hall, S. (1999). Identidad cultural y diáspora. En *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial* (pp. 131-145). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hanish, C. (2016). *Lo personal es político*. Santiago de Chile: Ediciones Feministas Lúcidas.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Herrera, L. (2009). *Ética, utopía e intoxicación en Rodrigo D. no futuro y la vendedora de rosas* (Tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh). Recuperado de <http://d-scholarship.pitt.edu/7964/1/Herrera.pdf>
- Herrera, A. y Sánchez, L. (2014). Autoetnografías: miradas antropológicas del cine. *Revista Estudios Cinematográficos*, 36, pp. 54-60.
- Higueta, A. M. (2013). El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978. *Historia y Sociedad*. 25, pp. 107-135.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Madrid: S.L. Fondo de Cultura Económica de España.
- Iglesias, E. (3 enero, 2007). Juventude em marcha. [Publicación en Blogs & docs]. Recuperado de <http://www.blogsandocs.com/?p=37>
- Ivanztop. (7 agosto, 2012). *Pablo Escobar y la Iglesia Católica Colombiana* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PJvo7SB9TZY>
- Jáuregui, C. (2003). Violencia, representación y voluntad realista: entrevista a Víctor Gaviria. Número monográfico: Imagen y subalternidad: el cine de Víctor Gaviria. *Revista Objeto Visual*, 11 (9), pp. 91-104.
- Jiménez, A. (2017). *Forma e ideología en el cine colombiano. Violencia, narcotráfico, éxodo e identidad, 2003-2013* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de <https://eprints.ucm.es/47795/>
- Jiménez Morales, G. (25 noviembre, 2016). Con Maza ya son 3 condenados por crimen de Luis Carlos Galán. *El Colombiano*. Recuperado de <http://www.elcolombiano.com/colombia/con-maza-ya-son-3-condenados-por-crimen-de-luis-carlos-galan-IC5433596>
- Johnston, C. (1975). Feminist politics and film history. *Screen*, 16 (3), pp. 115-124.

- Johnston, C. (1976). Women's cinema as counter-cinema. En *Movies and Methods* (pp. 208-217). Berkeley: University of California Press.
- Johnston, C. (1980). The subject of feminist film theory/practice. *Screen*, 21 (2), pp. 27-34.
- Johnston, C. (1981). Maeve. *Screen*, 22 (4), pp. 54-63.
- Kantaris, G. (2008). El cine urbano y la tercera violencia colombiana. *Revista Iberoamericana*, LXXIV (223), pp. 455-470.
- Kennedy, G. (1991). *Aristotle, On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- Kuéllar, D. (2016). Documentarismo. *Revista Cine Documental*, 14, pp. 20-41. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/documentarismo/>
- Kuéllar, D. (2017). *El cine de Óscar Campo: Memoria de la violencia en Colombia desde el documental del disenso. Óscar Campo's Cinema: Memory of Violence in Colombia from the Documentary of Dissent*. Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Vol 5, número 9, pp. 1-21. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Recuperado de <http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/issue/view/13>
- La Innombrable (Seudónimo). (2017). *El cuerpo ante el momento de la catástrofe*. Bogotá: Texto Premio de la crítica Uniandes. Recuperado de <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/El-cuerpo.pdf>
- Lara, M. P. (2009). *Narrar el mal: una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona: Gedisa.
- Laverde, M. C. y Aranguren, F. (1997). Los mapas diurnos y nocturnos de Jesús Martín-Barbero. *Revista Nómadas*, 7, pp. 145-169.
- Lagny, M. (1997). *Cine e historia, trad. J. Luis Fecé*. Barcelona: Bosch Casa Editorial.
- León, C. (2005). *El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala y Corporación Editora Nacional.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- López, F. (2014). *Las ficciones del poder. Patriotismo, medios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez*. Bogotá: IEPRI, Debate, Universidad Nacional de Colombia.

- López, F. (8 noviembre, 2015). Periodismo y polarización. *Semana*. Recuperado de <https://www.semana.com/opinion/articulo/fabio-lopez-de-la-roche-periodismo-polarizacion/438210-3>
- López Noriega, S. (2009). *Democracia, poder y medios de comunicación*. México: Fontamara.
- Losilla, C. (2008). Al borde del abismo, desde la distancia. Notas sobre la enfermedad, el dolor y la muerte en la (auto)biografía filmada. En *Cineastas frente al espejo* (pp. 121-135). Madrid: T&B Editores.
- Luna, M. (2012). En busca del campo perdido. Transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano. *Revista Comunicación*, 1 (10), pp. 1565-1579.
- Luna, M. (2013). Ruptura temporal: representación documental en lugares de desplazamiento forzado. *Orbis, Revista científica ciencias humanas*, 8 (24), pp. 51-69. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/709/70926716003.pdf>
- Machado, A. (2009). El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Machado, A. (2010). El filme-ensayo. *La fuga*, 11. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Machado, A. (s.f.). Pioneros del video y del cine experimental en América Latina [Publicación en Cine Experimental en Colombia]. Recuperado de http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/audiovisual/cine_y_video_experimental/cine_video/arlindo_machado.htm
- Marín, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas, Revista de historia intelectual*, 13, pp. 135-153.
- Martín-Barbero, J. (1987). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (1993). La comunicación en las transformaciones del campo cultural. *Alteridades*, 3 (5), pp. 59-68.
- Martín-Barbero, J. (2001). Medios: olvidos y desmemorias. *Etcétera, nueva*, 6.
- Martín-Barbero, J. (2002). Jóvenes: comunicación e identidad. *Revista Pensar en Iberoamérica*, 0. Recuperado de <http://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric00a03.htm>

- Martín-Barbero, J. (2010). La ciudad que median los medios. En *Textos de antropología contemporánea* (pp. 261-282). Madrid: UNED Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Martín Gutiérrez, G. (2008). *Cineastas frente al espejo*. España: T&B Editores.
- Martínez, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.
- Massó, J. (2010). De la 'estética relacional' a la 'estética del disenso': dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte. Conferencia presentada en XLVII Congreso de Filosofía Joven, Universidad de Murcia, España.
- Maya, N. (1 diciembre, 2016). Medios para la Paz, testigo de una década [Publicación en Hacemos Memoria]. Recuperado de <http://hacemosmemoria.org/2016/11/01/medios-para-la-paz-testigo-de-una-decada/>
- Medina, A. (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Ministerio de Cultura. (2016). Estadísticas de Producción Cinematográfica. Ficha metodológica. Largometrajes Reconocidos como Producto Nacional. Bogotá: Dirección de Cinematografía.
- Ministerio de Defensa Nacional (24 diciembre, 1965). Decreto Legislativo 3398. Recuperado de https://www.minjusticia.gov.co/portals/0/MJD/docs/decreto_3398_1965.htm
- Minh-Ha, T. (1991). *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*. New York: Routledge.
- Miralles, A. M. (2011). *El miedo al disenso: El diseño periodístico como expresión democrática de las diferencias y no como provocación de violencia*. Barcelona: Editorial GEDISA.
- Miranda, B. (3 agosto, 2018). Colombia: "Sabía que lo iban a matar, pero no quiso irse", la historia de Temístocles Machado, uno de los cientos de líderes sociales asesinados en ese país. *BBC*. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-44956690>
- Misas, G. (2002). *La ruptura de los 90. Del gradualismo al colapso*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Misión de Veeduría Electoral. (2016). Informe ante el Consejo Permanente de la Organización de los Estados Americanos. Colombia: OEA Press.
- Molano Bravo, A. (9 mayo, 2008). Falsos positivos y otros. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/opinion/falsos-positivos-y-otros-columna-12981>

- Molano Bravo, A. (2016). *Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010)*. Colombia: Espacio Crítico.
- Mora, P., Fernández, G., Romero, S. y Castillo, J.J. (Eds.). (2015). *Fronteras expandidas, el documental en Iberoamérica*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Moragas, M., Terrón, J. L. y Rincón, O. (Eds.). (2017). *De los medios a las mediaciones de Jesús Martín-Barbero, 30 años después*. Barcelona: Institut de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Moreli, S. (7 mayo, 2017). Las mentiras oficiales y los medios de comunicación en Colombia. *Razón Pública*. Recuperado de <https://www.razonpublica.com/index.php/economia-y-sociedad/10228-las-mentiras-oficiales-y-los-%20medios-de-comunicación-en-colombia.html>
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press.
- Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Niney, F. (2015). *El documental y sus falsas apariencias*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Niño, A. (2010-2011). Estéticas contemporáneas: aproximaciones y perspectivas. *Revista AdVersus*, VIII, 19-20, pp.64-80.
- Noticias Caracol. (5 julio, 2016a). *En Medellín se registra un 10% de homicidios más que el año pasado*. Recuperado de <https://noticias.caracoltv.com/medellin/en-medellin-se-registra-un-10-de-homicidios-mas-que-el-ano-pasado>
- Noticias Caracol. (30 agosto, 2016b). *Tras las huellas del horror. Informe especial*. Recuperado de <https://noticias.caracoltv.com/colombia/tito-diaz-el-alcaldede-que-pago-con-sangre-sus-denuncias-sobre-parapolitica>
- Noticias Caracol. (10 mayo, 2017). *El pueblo San Carlos renace sin olvidar, luego que guerrilleros y paras perpetraran 33 masacres*. Recuperado de

<https://noticias.caracol.tv.com/medellin/el-pueblo-san-carlos-renace-y-no-olvida-luego-que-guerrilleros-y-paramilitares-perpetraran-33-masacres>

- Noticias RCN. (12 octubre, 2017). *Las autoridades se encuentran en alerta por el alto número de homicidios en Medellín*. Recuperado de <https://noticias.canalrcn.com/nacional-regiones-centro/las-autoridades-se-encuentran-alerta-el-alto-numero-homicidios-medellin>
- Nuestra Aldea. (2 julio, 2011). Para una crítica a los medios masivos [Publicación en Nuestra Aldea]. Recuperado de <http://www.nuestraldea.com/para-una-critica-a-los-medios-masivos/>
- Nye, J. (1990). *Bound To Lead: The Changing Nature Of American Power*. New York: Basic Books.
- Omar, A. (1972). O Anti-documentário, provisoriamente. *Revista Vozes*, No. 6.
- Ordoñez, L.F. (s.f.). *Agarrando pueblo* (1978). Luis Ospina [Publicación en Luis Ospina]. Recuperado de <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>
- Ordoñez, L. F. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Revista Nómadas*, 38, pp. 233-242. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105127475015.pdf>
- Ordoñez, L. F. (2015). Crónicas de la espera: el cine colombiano en la revista Cuadro 1970-1979. *Revista Cuadernos de cine colombiano*, 22, pp. 78-95.
- Oroz, E. (2011). *Lo personal es político: feminismo y documental*. Pamplona: Colección Punto de Vista.
- Ortega, M. L. (2008). Las modulaciones del “yo” en el documental contemporáneo. En *Cineastas frente al espejo* (pp. 65-82). Madrid: T&B Editores.
- Ortega Martínez, F. A. (2011). El trauma social como campo de estudios. En *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 17-61). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Oslender, U. (2004). Conflicto e (in)visibilidad. Restos en los estudios de la gente negra en Colombia. Popayán: Universidad del Cauca.
- Oslender, U. (1 agosto, 2008). Geografías del terror: un marco de análisis para el estudio del terror. *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, XII (270). Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-144.htm>
- Ospina, L. (2007). *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Bogotá: Aguilar.
- Ospina, L. y Mayolo, C. (1978). ¿Qué es la pornomiseria?, Texto escrito por Luis Ospina y Carlos Mayolo con motivo de la première de la película en el cine Action République

- en París [Publicación en Luis Ospina]. Recuperado de <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>
- Ospina, W. (1997). *¿Dónde está la franja amarilla?*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Ospina-Valencia, J. (18 julio, 2018). Amenazas a periodistas en Colombia: ¿vuelve la guerra? Recuperado de <https://www.dw.com/es/amenazas-a-periodistas-en-colombia-vuelve-la-guerra/a-44739090>
- Paranaguá, P. A. (Ed.). (2003). *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen.
- Patiño, C. (2006). El género documental en Colombia, los cambios y nuevos retos que surgen a partir de la década del 90 (Primera parte 1). En *Ensayos. Historia y teoría del arte* No. 11 (pp. 111-131). Bogotá: Universidad Nacional.
- Patiño, C. (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano* (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia). Recuperado de https://www.academia.edu/22798290/Acercamiento_al_documental_en_la_historia_del_audiovisual_colombiano
- Peirano, M. P. (2008). Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 12, pp. 31-47.
- Peixoto, N. (1996). *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, Editora Marca D' Água.
- Pérez, A. (22 agosto, 2017). Juana Suárez: “Cuando al cine lo presentas como una camisa de fuerza a la gente no le interesa”. *Revista Film*. Recuperado de <https://www.revistafilm.com/juana-suarez-cuando-al-cine-lo-presentas-una-camisa-fuerza-la-gente-no-le-interesa/>
- Pineda, G. (2015). Cine político marginal colombiano. Las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976). Bogotá: Idartes, Instituto Distrital de las Artes.
- Pini, I. (2001). *Fragmentos de Memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Piscator, E. (1968). *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Plantinga, C. (2013). I'll Believe It When I Trust the Source: Documentary Images and Visual Evidence. En *The Documentary Film Book* (pp. 40-47). Londres: British Film Institute y Palgrave.
- Puerta, S. (2015). *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2002). *La División de lo sensible*. Salamanca: Consorcio Salamanca.

- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics*. Nueva York: Continuum.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica: Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Chile: LOM ediciones.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RCN Radio. (2 enero, 2017). *¿Por qué los homicidios en Medellín se incrementaron un 7,7 % en 2016*. Recuperado de <https://www.rcnradio.com/colombia/antioquia/los-homicidios-medellin-se-incrementaron-77-2016>
- Renov, M. (2004). New subjectivities: documentary and Self-Representation in the Posverité age. En *The subject of documentary* (pp. 171-181). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Renov, M. (2005). Documentary disavowals or the digital, documentary and postmodernity. En *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital* (pp. 39-53). Bloomington, IN: University of Indiana Press.
- Restrepo, J. A. (2006). *Cuerpo gramatical: Cuerpo, arte, y violencia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Restrepo, J. A. (2010). Habeas Corpus: que tengas [un] cuerpo [para exponer] [Publicación en Banco de la República de Colombia]. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/habeas-corpus/txt02-001.html>
- Riaño, P. (2006). Jóvenes, memoria y violencia en Medellín: una antropología del recuerdo y el olvido. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Richard, E. (2008). Álvaro Uribe: la comunicación por la imagen. Principios de marketing político. *OPERA*, 8, pp. 73-100.
- Ricoeur, P. (2003). *La Historia, la memoria, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rincón, O. (2003). *Más allá de la nación de balas, goles y colas*. Comunicación presentada en VII Cátedra Anual de Historia. Historia de los Medios de Comunicación en Colombia de la Fundación de Estudios para el Desarrollo. Bogotá: Editorial Nomos.
- Rivadeneira, R. (2008). Treinta segundos, Un vídeo de Claudia Salamanca. En *Vistazos Críticos, 17 años de crítica de la cultura y del arte en Colombia*.
- Rivas Nieto, P. y García, P. (2008). Las autodefensas y el paramilitarismo en Colombia (1964-2006). *CONfines*, 4 (7), pp. 43-52. Recuperado de <https://confines.mty.itesm.mx/articulos7/RivasP.pdf>
- Rivero, J. (12 marzo, 2015). La impresión de una guerra [Publicación en Cortosfera] Recuperado de <https://cortosfera.es/cortometrajes/la-impresion-de-una-guerra/>

- Rocha, G. (1965). *La estética del hambre*. Comunicación presentada en Discusiones en torno al *Cinema Novo*, retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latinoamericano, Génova.
- Rodríguez, C. (23 octubre, 2018). NUEVE DISPAROS con silenciador [Publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/notes/carlos-rodr%C3%ADguez-aristiz%C3%A1bal/nueve-disparos-con-silenciador/10156175154821429/>
- Rodríguez, M. (19 septiembre, 2017). ‘Sentí que Uribe me puso una lápida en el cuello’. *Pacifista*. Recuperado de <https://pacifista.tv/notas/senti-que-uribe-me-puso-una-lapida-en-el-cuello/>
- Rouch, J. y Fulchignoni, E. (2003). Ciné-Anthropology. En *Ciné-Ethnography*, Jean Rouch (pp. 147 -187). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rubiano, E. (2014). Las formas políticas del arte: el encuentro, el combate y la curación. *Revista Ciencia Política*, 9(1), pp. 70-86.
- Rubiano, E. (2015). El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia. *Karpa Journal of Theatricalities and Visual Culture*, 8. Recuperado de <http://www.calstatela.edu/sites/default/files/groups/KARPA%20JOURNAL/rubianopf.pdf>
- Ruffinelli, J. (2000). La cámara inquieta de los años noventa. *Kinetoscopio*, 5, pp. 14- 23.
- Ruisánchez, V. (2007). La configuración de la ciudad en el cine contemporáneo. Una observación. *Revista Arte, Arquitectura y Sociedad Digital*, pp. 75-82. Recuperado de https://artyarqdigital.files.wordpress.com/2015/09/7- _jornadas_ii- _virginia_ruisanchez.pdf
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. North Carolina: Duke University Press.
- Russell, C. (2011). Autoetnografía: viajes del yo. *La Fuga*, 12. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>
- Salamanca, C. (2010). Video/30 seconds. Recuperado de <http://www.claudiasalamanca.com/2010/04/22/video-work-30-seconds/>
- Salamanca, C. (2015). Operaciones Fénix y Sodoma: Dos modos de visualidad del conflicto colombiano. En *Fronteras expandidas, el documental en Iberoamérica* (pp. 109-146). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Santos Molano, E. (2003). *La misión del periodismo bogotano en la formación de la nación*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Fundación Beatriz Osorio Sierra, Museo

- Nacional de Colombia, Fundación de Estudios para el Desarrollo y Convenio Andrés Bello.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinos S. A.
- Sastre, A. (1976). Prólogo. En *Teatro Político* (pp.VII-XXI). Madrid: Editorial Ayuso.
- Schapiro, M. (1997). *Impressionism: Reflections and Perceptions*. Nueva York: George Braziller Inc.
- Schoen, S. (2012). *The Rhetoric of Evidence in Recent Documentary Film and Video* (Tesis doctoral, University of South Florida). Recuperado de <https://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5595&context=etd>
- Semana. (19 de abril, 1983). *Un Robin Hood paisa*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/un-robin-hood-paisa-el-primer-articulo-sobre-pablo-escobar/258650-3>
- Semana. (25 mayo, 1987). *Fábrica de sicarios*. Recuperado de <http://www.semana.com/nacion/articulo/fabrica-de-sicarios/8956-3>
- Semana. (20 junio, 1994). *La virgen de los sicarios*. Recuperado de <http://www.semana.com/nacion/articulo/la-virgen-de-los-sicarios/22741-3>
- Semana. (26 mayo, 2002). *El triunfo de la tenacidad*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/el-triunfo-tenacidad/50816-3>
- Semana. (11 abril, 2003). *Encuentran muerto al Alcalde de El Roble*. Recuperado de <http://www.semana.com/noticias/articulo/encuentran-muerto-alcalde-el-roble/57495-3>
- Semana. (12 julio, 2007a). *A propósito de una polémica imagen: "Violencia simbólica y medios de comunicación"*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/proposito-polemica-imagen-violencia-simbolica-medios-comunicacion/250480-3>
- Semana. (18 septiembre, 2007b). *Colombia vuelve al vergonzoso título de ser el país más peligroso del mundo para la actividad sindical*. Recuperado de <https://www.semana.com/on-line/articulo/colombia-vuelve-vergonzoso-titulo-pais-mas-peligroso-del-mundo-para-actividad-sindical/88298-3>
- Semana. (3 noviembre, 2013a). *La violencia que no se va de Medellín*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/la-violencia-no-va-medellin/336349-3>
- Semana. (13 noviembre, 2013b). *Las cifras del mal*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/cifras-de-atentados-victimas-de-escobar/365633-3>

- Semana. (12 mayo, 2015). *La lección de San Carlos para el posconflicto*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/la-leccion-de-san-carlos-para-el-posconflicto/452306-3>
- Semana. (19 diciembre, 2016). *Consejo de Estado dice que hubo "engaño generalizado" en campaña del No en el Plebiscito*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/consejo-de-estado-reconoce-que-hubo-engano-generalizado-en-campana-del-no-al-plebiscito/510010>
- Semana. (16 mayo, 2017a). *La segunda vida de San Carlos*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/san-carlos-pueblo-en-antioquia-con-desarrollo-agricola-y-turismo/525429>
- Semana. (14 septiembre, 2017b). *El conflicto armado dejó 132.529 víctimas en Medellín*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/el-conflicto-armado-dejo-132529-victimas-en-medellin/540326>
- Serrano, J. L. (2001). *Nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Acuario.
- Shohat, E. y Stam, R. (1994). *Unthinking eurocentrism. Multiculturalism and the media*. London and New York: Routledge.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Silva, M. y Kuéllar, D. (2015). *Documental(es). Voces...Ideas*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Silva, M. (2015). Algunas ideas sobre el (lo) documental. En *Documental (es) Voces... ideas* (pp. 13-68). Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Simmel, G. (1971). On Sociability and Social Forms. En *The Metropolis and Mental Life* (pp. 324-339). Chicago: Chicago University Press.
- Simon, G. (2008). *La planète migratoire dans la mondialisation*. Paris: Armand Colin.
- Solanas, F. y Octavio, G. (1969). Hacia un tercer cine. *Revista Tricontinental*, 13.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Sorlin, P. (2001). El cine y la ciudad: una relación inquietante. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 13, pp. 21-28.
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Suárez, J. (2010) *Sitios de contienda. Producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.

- Suárez, J. (Octubre, 2010). *Economías de la memoria: imaginarios de la violencia en el documental colombiano (2000-2010)*. Comunicación presentada en II Encuentro de Investigadores de Cine de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.
- Suárez, J. (2014). Tropical Gothic: Cinematic Dislocations of the Caribbean Imaginary in South West Colombia. *Studies in Gothic Fiction*, 2(3), pp. 24-37.
- Suárez, J. (2015a). Óscar Campo: La inquietud visual ante la sospecha del éxito. Cali: Lugar a dudas.
- Suárez, J. (2015b). De casas y haciendas azucareras en el gótico tropical: Carne de tu carne y La mansión de Araucaima. *Cuadernos de la cinemateca, Carlos Mayolo*, 21, pp. 51-73.
- Suárez, J. (2016a). Cine “nacional”/circulación transnacional: la experiencia filmica colombiana en el extranjero en años recientes. *Nexus*, 19, pp. 6-23. Recuperado de <http://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/661/783>
- Suárez, J. (2016b). *Restrepo: Escribir Nación en otras Superficies*. Comunicación presentada en V Encuentro de Investigadores de cine del Festival Internacional de Cine de Cali.
- Steyerl, H. (2010). La política de la verdad. El documentalismo en el ámbito artístico. En *DOC el documentalismo del siglo XXI* (pp. 243-249). San Sebastián: Festival de Cine Donostia.
- Steyerl, H. (2016). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Tabakalera. (2016). Seminario Internacional de Cine [Publicación en Centro Internacional de Cultura Contemporánea]. Recuperado de <https://www.tabakalera.eu/es/seminario-internacional-de-cine>
- The New York Times (19 marzo, 2018). *Las dinastías del poder en Colombia de cara al 2018*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2018/03/19/las-dinastias-del-poder-en-colombia-de-cara-al-2018/>
- Torres, J. C. (25 agosto, 2013). Televisión en Colombia, una apología al delito. *El Espectador*. Recuperado de <http://blogs.elespectador.com/actualidad/utopeando/television-en-colombia-una-apologia-al-delito-2>
- Torreiro, C. y Cerdán, J. (2005). *Documental y Vanguardia*. Madrid Cátedra.
- Traverso, E. (2014). El final de la modernidad judía. Historia de un giro conservador. México: Fondo de Cultura Económica.
- Unciencia (24 noviembre, 2009). Roland Brus: “El teatro documental es la posibilidad de ver, sentir y conocer otras realidades” [Publicación en .Agencia universitaria de

- comunicación de la ciencia, el arte y la tecnología]. Recuperado de <http://www.unciencia.unc.edu.ar/2009/noviembre/roland-brus-201cel-teatro-documental-es-la>
- Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). (17 enero, 2014). Continúa en Exhibición La domus del ausente [Publicación en UAM Noticias]. Recuperado de <http://www.cua.uam.mx/oldnews/show/1417>
- Urbano, J. (2008). Entrevista a Óscar Campo, Un cine sin sol. *Kinetoscopio*, 18 (83).
- Uribe, M. T. (28 septiembre, 1986). La cultura de la violencia. *El Colombiano*.
- Valenzuela, V. (2011). Giro subjetivo en el documental latinoamericano, *laFuga*, 12. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>
- Valenzuela, S. (4 diciembre, 2017). “Mi única protección es Dios”: pasé un día con un líder social amenazado. *Pacifista*. Recuperado de <https://pacifista.tv/notas/mi-unica-proteccion-es-dios-pase-un-dia-con-un-lider-social-amenazado/>
- Vallejo, M. (2003). Revista Semana (1946-1961): plataforma periodística del Frente Nacional. Medios y nación. En *Colombia: Memorias de la VII Cátedra Anual de Historia. Historia de los Medios de comunicación. Ernesto Restrepo Tirado* (pp. 338-365). Bogotá: Museo Nacional.
- Veillette, C. (22 junio, 2005). Plan Colombia: A Progress Report. *CRS Report for Congress*. Recuperado de <https://fas.org/sgp/crs/row/RL32774.pdf>
- Vélez López, A. M. (2010). Los soportes de la popularidad: cómo los columnistas refieren el caso del presidente Álvaro Uribe Vélez. *CONfines*, 6 (12). Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-35692010000200004
- Verdad Abierta. (s.f.). *Quiénes somos*. Recuperado de <https://verdadabierta.com/quienes-somos/>
- Vilar, G. (2000). *El desorden estético*. Barcelona: Idea books.
- Viñas, A. (2008). *Cine estructural de found footage: 133, de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet* (Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra). Recuperado de https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/11345/TFM_Vi%C3%B1as.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- VV.AA. (2011). *Oiga/vea: Sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Cali: Editorial Universidad del Valle.

- VV.AA. (2016). *La construcción del enemigo en el conflicto armado colombiano 1998 - 2000*. Medellín: Sílabo Editores Universidad de Antioquia, Instituto de Estudios regionales.
- Waisbord, S. (2013). *Vox populista. Medios, periodismo, democracia*. Buenos Aires: Gedisa.
- Weber, M. (1977). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Weinrichter, A. (1998). Subjetividad, impostura, apropiación: En la zona donde el documental pierde su honesto nombre. *Archivos de la Filmoteca*, 30, pp. 108-123.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*. Madrid: T & B Editores.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. Apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo. Colección Punto de vista.
- Weinrichter, A. (2010). *DOC el documentalismo del siglo XXI*. San Sebastián: Festival de Cine Donostia.
- Westmoreland, M. (2009). Post-Orientalist Aesthetics: Experimental Film and Video in Lebanon. *Invisible Culture*, 13, pp. 37-57.
- Winston, B. (Ed.) (2013). *The Documentary Film Book*. Londres: British Film Institute.
- W Radio. (9 septiembre, 2003). *Uribe califica de politiqueros a miembros de ONGs que lo acusan de violar derechos humanos*. Recuperado de <http://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/uribe-califica-de-politiqueros-a-miembros-ons-que-lo-acusan-de-violar-derechos-humanos/20030909/nota/1299.aspx>
- W Radio. (1 noviembre, 2006a). *Asesinato del alcalde de Robles, Sucre fue ordenado por un ex gobernador y un jefe paramilitar, según testigo*. Recuperado de <http://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/asesinato-del-alcalde-de-robles--sucre-fue-ordenado-por-un-ex-gobernador--y-un-jefe-paramilitar--segun-testigo/20060111/nota/237153.aspx>
- W Radio. (12 diciembre, 2006b). *Interpol emite circular de búsqueda mundial de ex embajador en Chile*. Recuperado de <http://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/interpol-emite-circular-de-busqueda-mundial-de-ex-embajador-en-chile/20061212/nota/367537.aspx>
- W Radio. (12 abril, 2010). *Asesinato de menores aumenta 138% en Medellín por su ingreso a grupos armados*. Recuperado de <http://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/asesinato-de-menores-aumenta-138-en-medellin-por-su-ingreso-a-grupos-armados/20100412/nota/987328.aspx>

- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Manantial.
- Yépez, G. (1999). Pasajera en trance. La vendedora de rosas. *La Gran Ilusión*, 10, pp. 93-94.
- Yepes, R. (2011). Arte moderno y gobierno en Colombia. *Cuadernos de música, artes visual y artes escénicas*. 6, (1), pp. 9-33.
- Yepes, R. (2018). *Afectando el conflicto: Mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo*. Bogotá: IDARTES.
- Zapata, R. D. (2010). Los medios masivos y el conflicto en Colombia. *Pueblos, Revista de Información y Debate*, 42, pp. 21-23. Recuperado de <http://www.revistapueblos.org/blog/2010/07/12/los-medios-masivos-y-el-conflicto-en-colombia/>
- Zuluaga, P. A. (2009). Óscar Campo: La paranoia como fin de la historia. *Cinémas d'Amérique latine*, 17, pp. 124-128. Recuperado de <http://cinelatino.revues.org/1684>
- Zuluaga, P. A. (2013). *Cine Colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Idartes, Instituto Distrital de las Artes y Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Zuluaga, P. A. (25 junio, 2015a). Carta a una sombra, de Daniela Abad y Miguel Salazar: Vacuna contra el olvido [Publicación en Pajarera del medio]. Recuperado de <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/06/>
- Zuluaga, P. A. (3 diciembre, 2015b). Documental colombiano reciente: mapas, fronteras y territorios. [Publicación en Pajarera del medio]. Recuperado de <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/12/documental-colombiano-reciente-mapas.html>
- Zuluaga, P. A. (20 mayo, 2016). *Asedios a la ruina en el cine colombiano contemporáneo*. Comunicación presentada en IV Coloquio Cine Documental, trabajar fuera del canon. Mesa "Colombia: asedio, conflicto y memoria".
- Zuluaga, P. (2017). *Más allá del vampirismo de la pobreza*. Curador del ciclo Más allá del vampirismo de la pobreza. Madrid: VII Festival Márgenes.

Filmografía

- Acevedo, A. (Director). (1925). *Bajo el cielo antioqueño* [Película]. Colombia: Compañía Filmadora de Medellín.
- Acevedo, C. (Director). (2015). *La tierra y la sombra* [Película]. Colombia - Francia - Holanda - Chile - Brasil: Burning Blue, Ciné-Sud Promotion (Francia), Topaki Films (Holanda), Preta Porte Films (Brasil) y Rampante Films (Chile).
- Acevedo, C. (Director). (2016). *Los pasos del agua* [Película]. Colombia: Burning Blue.

- Acevedo, N. Serna, J.F. y Villegas, H. (Directores). (2008). *Machuca, diez años de olvido* [Documental]. Colombia.
- Acosta, M. (Director). (2008). *El Bogotazo, la historia de una ilusión* [Documental]. Estados Unidos - Colombia: Canal Caracol, The History Channel y Mazdoc Documentaries.
- Akerman, C. (Director). (1977). *News from home* [Película]. Francia - Bélgica: Unité Trois, Paradise Films, INA.
- Aljure, F. (Director). (1994). *La gente de la universal* [Película]. Colombia - España: Channel 4 Television Corporation, Euskal Media, Fotoclub-76, Igeldo Zine Produktzioak, Tchaplaine Films, Televisión Española (TVE).
- Álvarez, C. (Director). (1968). *Asalto* [Documental]. Colombia.
- Álvarez, C. (Director). (1970). *Colombia 70* [Documental]. Colombia.
- Álvarez, C. (Director). (1975). *Los hijos del subdesarrollo* [Documental]. Colombia.
- Álvarez, C. (Director). (1971). *Qué es la democracia* [Documental]. Colombia: Fundación Latinoamericana Camilo Torres Restrepo.
- Ángulo, A. (Director). (2012). *ilegal.co* [Documental]. Colombia: Laberinto Cine y Televisión, Caracol Televisión, Ataca Films, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico e Ibermedia.
- Antequera, E. y O'Shanahan, A. (Directores). (2008). *La historia que no se contaron* [Documental]. Colombia - España.
- Berliner, A. (Director). (1986). *Intimate Stranger* [Documental]. Estados Unidos.
- Billón, Y. (Director). (1999). *FARC-EP: Cincuenta años de monte* [Documental]. Colombia - Francia.
- Bonilla, J. P. (Director). (2007). *Asunto de miedo* [Documental]. Colombia.
- Botero, J. E. (Director). (2002). *Como voy a olvidarte* [Documental]. Colombia.
- Buñuel, L. (Director). (1933). *Tierra sin pan* [Documental]. España: Ramón Acín.
- Burnyeat, G. y Mejía, P. (Director). (2016). *Chocolate de paz* [Documental]. Colombia - Reino Unido: Rupert Navarro y Citura Producciones.
- Calvo, M. (Director). (1922). *La María* [Película]. Colombia: Valley Film Company.
- Camargo, D., Fernández, S. y González, F. (Directores). (2008). *¿Dónde están?* [Documental]. Colombia: Jimena Aguilera.
- Campo, O. (Director). (1986). *Valeria* [Película]. Colombia.
- Campo, O. (Director). (1987). *Las andanzas de Juan Máximo Gris* [Película]. Colombia.
- Campo, O. (Director). (1992). *Un ángel subterráneo* [Documental]. Colombia.

- Campo, O. (Director). (1997). *Un ángel del pantano* [Documental]. Colombia: Universidad del Valle Televisión UV-TV.
- Campo, O. (Director). (1999). *El proyecto del diablo* [Documental]. Colombia: Ministerio de Cultura y Universidad del Valle Televisión UV-TV
- Campo, O. (Director). (2001). *Informe sobre un mundo ciego* [Documental]. Colombia.
- Campo, O. (Director). (2001). *Tiempo de miedo* [Documental]. Colombia.
- Campo, O. (Director). (2002). *Yo soy otro* [Película]. Colombia: Enic Producciones y EFE-X Cine
- Campo, O. (Director). (2002). *Noticias de guerra en Colombia* [Documental]. Colombia: Instituto Nacional de Radio y Televisión - INRAVISIÓN, y Ministerio de Cultura de Colombia.
- Campo, O. (Director). (2010). *Cuerpos frágiles* [Documental]. Colombia: Vicerrectoría de investigaciones de la Universidad del Valle.
- Campo, O. y Muñoz, A. (Directores). (1990). *Recuerdos de sangre* [Documental]. Colombia.
- Campo, Y. (Director). (2001). *Tejedores de sueños* [Documental]. Colombia: Instituto Nacional de Radio y Televisión - INRAVISIÓN y Ministerio de Cultura de Colombia.
- Campo, Y. (Director). (2003). *Memoria de los silenciados, el baile rojo* [Documental]. Colombia: Yezid Campos.
- Caracol TV (Director). (2012). *Héroes anónimos* [Documental]. Colombia: Caracol TV.
- Cárdenas, C. y Duarte, C. (Directores). (2002). *Fusiles de madera* [Documental]. Colombia: Instituto Colombiano de Ciencias - COLCIENCIAS, Universidad Nacional de Colombia y KINOPRAVDA.
- Cardona, A. (Director). (2001). *La vida vive* [Documental]. Colombia: Nacional de Radio y Televisión - INRAVISIÓN y Ministerio de Cultura de Colombia.
- Carrillo, J. E. (Director). (2011). *Pequeñas voces* [Documental]. Colombia: E-NNOVVA - RCN CINE, Cachupedillo Cine, Jaguar Taller Digital S.A.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (Directores). (2015). *Pueblo sin tierra* [Documental]. Colombia: CNMH.
- Costa, P. (Director). (2000). *El cuarto de Vanda* [Documental]. Portugal: Contracosta Produções, IPACA, Pandora Film, TSI, Ventura Film, ZDF.
- Cuervo Rincón, M. (Director). (2007). *Al otro lado de la ausencia* [Documental]. Colombia.
- Cuervo Rincón, M. (Director). (2007). *El solitario* [Documental]. Colombia.
- Dalton, S. y Martínez, M. (Directores). (2004). *La sierra* [Documental]. Colombia: Scott Dalton, Margarita Martínez y Andrew Blackwell.

- Depardon, R. (Director). (1983). *Les annés déclin* [Documental]. Francia.
- Díaz, A.M., Laguna, A. y Ramírez, K. (Directores). (2001). *En el camino dejé* [Documental]. Colombia.
- Di Domenico, F. (Director). (1915). *El drama del 15 de octubre* [Documental]. Colombia: Di Domenico hermanos.
- Dow, S. (Director). (1987). *El día que me quieras* [Película]. Colombia - Venezuela: Compañía de Fomento Cinematográfico - FOCINE, Publicidad Técnica - PUBLITECA.
- Duque, L. (Director). (1974). *Favor correrse atrás* [Documental]. Colombia: Bolivariana Films y Documental Films.
- Duque, L. (Director). (1982). *El escarabajo* [Película]. Colombia: Grupo Comunicadores Marcos Jara Asociados.
- Duque, M. (Director). (1993). *Dos visiones: una tarde con mi hermana y fragmento de la historia de Turquía* [Película]. Colombia.
- Durán, C. (Director). (1977). *Gamín* [Documental]. Colombia: Coproducción Colombia-Francia; SND / Institut National de l'Audiovisuel (INA) / Uno Limitada.
- Echavarría, J. M. (Director). (2013). *Requiem NN* [Documental]. Colombia: Lulo Films y Fundación Puntos de Encuentro.
- Entel, N. (Director). (2009). *Pecados de mi padre* [Documental]. Colombia - Argentina: Arko Vision / Red Creek Productions.
- Escallón, J. (Director). (2002). *Paramilitares en Colombia* [Documental]. Colombia: EMANA e Imagina US, con colaboración de RCN-Ennovva
- Escallón, J. (Director). (2008). *Fuga de las Farc* [Documental]. Estados Unidos - Colombia: Discovery Channel.
- Escallón, J. (Director). (2010). *Tirofijo está muerto* [Documental]. Colombia: Lulo Films.
- Escallón, J. (Director). (2012). *Operación Sodoma* [Documental]. Estados Unidos - Colombia: Lulo Productions.
- Farocki, H. (Director). (1968). *Fuego inextinguible* [Película]. Alemania del Oeste (RFA): Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).
- Flaherty, R. (Director). (1922). *Nanook* [Documental]. Estados Unidos: Revillon.
- Flaherty, R. (Director). (1934). *Los hombres de Aran* [Documental]. Reino Unido: Gainsborough Pictures.
- Forgács, P. (Director). (1988-2002). *Private Hungary* [Serie]. Hungría.

- Gaitán, M. V. (Director). (1999). *Gaitán sí, otro no* [Documental]. Colombia - Francia: Ministerio de Cultura de Colombia, Instituto Colparticipar (Colombia), IO Production, Images Plus, Centro Nacional de Cinematografía de Francia (Francia).
- Gaitán, M. V. (Director). (2002). *9 de abril de 1948* [Documental]. Colombia - Francia: Instituto Colombiano de la Participación Jorge Eliécer Gaitán - COLPARTICIPAR, Gobernación de Cundinamarca de Colombia, Ministerio de Cultura de Colombia, Cityzen Televisión (Francia), con la participación de Congo Films de Colombia y Centro Nacional de Cinematografía de Francia.
- Gámez, R. (Director). (1965). *La fórmula secreta* [Película]. México.
- García, A. (Director). (2008). *Operación Jaque* [Documental]. Estados Unidos - Colombia: National Geographic.
- García, C. (Director). (2003). *Comunidades de paz* [Documental]. Colombia: Citurna Producciones y Fundación Imaginario.
- Gaviria, V. (Director). (1987). *Rodrigo D. no futuro* [Película]. Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico - FOCINE, Producciones Tiempos Modernos LTDA, Fotoclub 76.
- Gaviria, V. (Director). (1998). *La vendedora de rosas* [Película]. Colombia: Producciones Filmamento.
- Geo Documental. (Director). (2006). *¿Por qué lloró el general?* [Documental]. Colombia: Hernán Darío Ruíz.
- Gianikian, Y. y Ricci, A. (Directores). (2004). *Oh Uomo* [Documental]. Italia: Museo Storico di Trento.
- Giraldo, D. (Director). (1972). *Cali, Ciudad de América* [Documental]. Colombia: Comité Ejecutivo de los Sextos Juegos Panamericanos.
- Giraldo, J. A. (Director). (2017). *9 disparos* [Documental]. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Gómez, L. (Director). (2016). *Mujeres al frente: la ley de las más nobles* [Documental]. Colombia - España: Oxfam Intermón y Onu Mujeres.
- Greenaway, P. y Phillips, T. (Directores). (1990). *TV Dante* [Serie TV]. Reino Unido - Netherland: Artifax, CAL Videographics Ltd. y Channel 4 Television Corporation.
- Guerrero, F. (Director). (2006). *Paraíso* [Documental]. Colombia. Felipe Guerrero.
- Guerrero, P. (Director). (1980). *El lado oscuro del nevado* [Película]. Colombia: Tacueyó Films.
- Guerrero, P. (Director). (1982). *Tacones* [Película]. Colombia: IPCO Films.

Gutiérrez, B. L. y Romero, J. G. (Directores). (2002). *Caicedo o la persistencia del olvido* [Documental]. Colombia: Canal U de la Universidad de Antioquia, Teleantioquia.

Hernández, S. (Director). (2016). *Pizarro* [Documental]. Colombia: Producciones La Popular y Tribeca Film Institute.

Hill, J. (Director). (1972). *Family Portrait* [Documental]. Estados Unidos.

Hoyos, S. M. (Director). (2005). *La nueva casa de Hilda* [Documental]. Colombia: Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

Hoyos, S. M. y Franco, A. (Directores). (2003). *Egoró* [Documental]. Colombia.

Hoyos, S. M. y Franco, A. (Directores). (2009). *Severá* [Documental]. Colombia.

Ivens, J. y Franken, M. (Directores). (1929). *Lluvia* [Documental]. Países Bajos (Holanda): Capi-Holland.

Kuéllar, D. y Galindo, J. (Directores). (2007). *Tejedoras de paz* [Documental]. Colombia - España: Making Docs, Punto DOC y Rob Brouwer.

Kuéllar, D. (Director). (2010). *Mamá Chocó* [Documental]. Colombia: Making Docs.

Kuzmanich, D. (Director). (1981). *Canaguaro* [Película]. Colombia: Producciones Alberto Jiménez y Corporación Financiera Popular FONADE.

Jackson, P. (Director). (2018). *They Shall Not Grow Old* [Documental]. UK - New Zealand: House Productions, Trustees of the Imperial War Museum, London y WingNut Films.

Jambrina, P. P. (Director). (1926). *Garras de oro: the dawn of justice* [Película]. Colombia: Cali Films.

Jennings, H. y Mcallister, S. (Directores). (1942). *Listen to Britain* [Documental]. Reino Unido: Crown Film Unit.

Laverde, F. (Director). (1972). *En el país de la Bellaflor* [Documental]. Colombia.

López, K. (Director). (2009). *Run or die* [Documental]. Colombia.

López, M. (Director). (1962). *El hermano Caín* [Película]. Colombia.

López Aretche, L. (Director). (1968). *El grito* [Documental]. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Losznitsa, S. (Director). (2006). *Blokada* [Documental]. Rusia: St. Petersburg Studio of Documentary Films.

Losznitsa, S. (Director). (2006). *Revue* [Documental]. Rusia - Alemania - Ucrania: St. Petersburg Studio of Documentary Films / Ma.Ja.De Filmproduktion.

Lozano, J.J. y Morris, H. (Directores). (2010). *Impunity* [Documental]. Colombia-Suiza: Arte, Dolce Vita Films, Intermezzo Films S.A., Radio Télévision Suisse (RTS), y SRG SSR idée suisse.

- Luzardo, J. (Director). (1965). *El río de las tumbas* [Película]. Colombia: Cine Colombia.
- Nadeau, M. (1997). *Geschichte des Surrealismus*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Martel, L. (Director). (2010). *Nueva Argirópolis* [Película]. Argentina: Magma Cine / Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).
- McBride, J. (Director). (1968). *David Holzman's Diary* [Película]. Estados Unidos: Lorber Films.
- McElwee, R. (Director). (1986). *Sherman's March* [Documental]. Estados Unidos: First Run Features / Public Broadcasting Service (PBS).
- Marker, C. (Director). (1957). *Lettre de Sibérie* [Documental]. Francia: Argos-Films Procinex.
- Martínez, M. (Director). (2017). *La negociación* [Documental]. Colombia: La Retratista.
- Mayolo, C. (Director). (1975). *Contaminación es...* [Documental]. Colombia.
- Mayolo, C. (Director). (1975). *Sin telón* [Documental]. Colombia.
- Mayolo, C. (Director). (1975). *La Hamaca* [Película]. Colombia.
- Mayolo, C. (Director). (1975). *Rodillanegra* [Película]. Colombia.
- Mayolo, C. (Director). (1983). *Carne de tu carne* [Película]. Colombia: Producciones visuales, Compañía de Fomento Cinematográfico - FOCINE.
- Mayolo, C. (Director). (1984). *La Madremonte* [Película]. Canadá.
- Mayolo, C. (Director). (1984). *En busca de El Dorado* [Película]. Canadá.
- Mayolo, C. (Director). (1985). *Cali, cálido calidoscopio* [Documental]. Colombia.
- Mayolo, C. (Director). (1985). *Aquel 19* [Película]. Colombia.
- Mayolo, C. (Director). (1986). *La mansión de Araucaima* [Película]. Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico - FOCINE, y Rodaje Limitada.
- Mayolo, C. (Director). (1989). *Tatínez y Matachín* [Documental]. Colombia.
- Mayolo, C. (Director). (1989). *La palabra del diablo* [Película]. Colombia.
- Mayolo, C. y Mejía, M. (Directores). (1978). *Bienvenida a Londres* [Documental]. Colombia: Producciones Abacus.
- Mejía, J. (Director). (1991). *Apocalipsur* [Película]. Colombia: Perro a Cuadros Producciones.
- Mejía, S. (Director). (2004). *Entre el río y el olvido* [Documental]. Colombia: Liliana Rincón - PCS (Consejería en Proyectos).
- Mekas, J. (Director). (1969). *Walden: Diaries, Notes and Sketches* [Documental]. Estados Unidos: Filmmakers Distribution Center.
- Mesa, J.S. (Director). (2016). *Los nadie* [Película]. Colombia: Monociclo Cine.
- Monroy, A.C. (Director). (2005). *Mujeres no contadas* [Documental]. Colombia.

- Moreno, C. (Director). (2008). *Perro come perro* [Película]. Colombia: Antorcha Films, Pato Feo Films en asocio con Dynamo Capital.
- Moreno, C. (Director). (2011). *Todos tus muertos* [Película]. Colombia: 64-A Films en asocio con Caracol TV, Dago García Producciones y la participación de SIDOC, AF Producciones, Antorcha Films y Hangar Films.
- Moreno, C. (Director). (2012). *El cartel de los sapos* [Película]. Colombia: 11:11 Films.
- Moreno, C. (Director). (2015). *¡Qué viva la música!* [Película]. Colombia - México: Dynamo.
- Muñoz, H. (Director). (2001). *Un viaje por la paz* [Documental]. Colombia.
- National Geographic. (Director). (2013). *Inventos de guerra* [Serie documental]. Estados Unidos - Colombia: National Geographic.
- Navas, J. (Director). (1997). *Calicalabozo* [Película]. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura a través del Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura del Valle del Cauca, Universidad del Valle Televisión UV-TV y El Ojo Tachado.
- Navas, J. (Director). (1999). *Alguien mató algo* [Película]. Colombia.
- Navas, J. (Director). (2009). *La sangre y la lluvia* [Película]. Colombia: Patofeo Films, RCN Cine, Efe -X Cine y Lagarto Cine.
- Navas, J. (Director). (2018). *Somos calentura* [Película]. Colombia - Argentina: Mon Amour Producciones.
- Norden, F. (Director). (1974). *Camilo, el cura guerrillero* [Documental]. Colombia: Procinor.
- Norden, F. (Director). (1983). *Cóndores no entierran todos los días* [Película]. Colombia: Procinor Ltda.
- Omar, A. (Director). (1977). *Tesouro da Juventude* [Documental]. Brasil: Melopéia Cinematográfica.
- Omar, A. (Director). (1979). *Vocês* [Videoarte]. Brasil.
- Omar, A. (Director). (1984). *O Som: ou Tratado de Harmonia* [Documental]. Brasil: Melopéia Cinematográfica.
- Omar, A. (Director). (1987). *Nervo de Prata* [Documental]. Brasil: Melopéia Cinematográfica.
- Omar, A. (Director). (1993). *A Coroação de uma Rainha* [Documental]. Brasil: Melopéia Cinematográfica.
- Omar, A. (Director). (1994). *As Férias do Investigador* [Documental]. Brasil: Melopéia Cinematográfica.
- Omar, A. (Director). (1997). *Derrapagem no Éden*. [Documental]. Brasil: Melopéia Cinematográfica.

- Omar, A. (Director). (1997). *A Última sereia* [Documental]. Brasil: Melopéia Cinematográfica.
- Omar, A. (Director). (1998). *Pânico Sutil e Lógica do Êxtase* [Documental]. Brasil: Melopéia Cinematográfica.
- Osorio, J. (Director). (1990). *Confesión a Laura* [Película]. Colombia: Coproducción Colombia - Cuba - España; Méliès Producciones, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), TVE.
- Osorio, A. y Lozano, S. (Directores). (2016). *Siembra* [Película]. Colombia - Alemania: Contravía Films, Bárbara Films y Autentika Films.
- Ospina, I. (Director). (2008). *Il y aura tout le monde* [Documental]: Colombia - Francia: Petit A Petit Productions.
- Ospina, I. (Director). (2014). *Hecho en Villapaz* [Documental]: Colombia: Fosfenos Media.
- Ospina, L. (Director). (1982). *Pura sangre* [Película]. Colombia: Producciones Luis Ospina, Rodrigo Castaño, Compañía de Fomento Cinematográfico - FOCINE.
- Ospina, L. (Director). (1986). *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos* [Documental]. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura - COLCULTURA, y Compañía de Fomento Cinematográfico - FOCINE.
- Ospina, L. (Director). (1988). *Ojo y vista, peligra la vida del artista* [Documental]. Colombia: Luis Ospina.
- Ospina, L. (Director). (1988). *Cali plano por plano: Viaje al centro de la ciudad* [Documental]. Colombia: La Corporación para la Cultura y UVTV.
- Ospina, L. (Director). (1988). *Adiós a Cali - Ah, Diosa Kali* [Documental]. Colombia: La Corporación para la Cultura y UVTV.
- Ospina, L. (Director). (1999). *Soplo de vida* [Película]. Colombia - Francia: Centro Nacional de Cinematografía, EGM Producciones, Fonds Sud Cinéma.
- Ospina, L. (Director). (2008). *Un tigre de papel* [Documental]. Colombia: Producciones Luis Ospina, Congo Films y Efe-X.
- Ospina, L. (Director). (2016). *Todo comenzó por el fin* [Documental]. Colombia: Producciones Luis Ospina.
- Ospina, L. y Mayolo, C. (Directores). (1971). *Oíga, Vea* [Documental]. Colombia: Luis Ospina, Carlos Mayolo y Ciudad Solar.
- Ospina, L. y Mayolo, C. (Directores). (1973). *Cali de película* [Documental]. Colombia: Cine al ojo y Cinesistema

- Ospina, L. y Mayolo, C. (Directores). (1975). *Asunción* [Película]. Colombia: Producciones Caligari.
- Ospina, L. y Mayolo, C. (Directores). (1978). *Agarrando pueblo: Los vampiros de la miseria* [Película]. Colombia: Luis Ospina y Carlos Mayolo.
- Ospina, L. y Nieto, J. (Directores). (1985). *En busca de "María"* [Documental]. Colombia: Nueva Era Producciones.
- Orozco, N. (Director). (2017). *El silencio de los fusiles* [Documental]. Colombia - Francia: Alegria Productions, Arte Televisión, Pulso Mundo Films, y RCN Televisión.
- Padilla, P. (Director). (2001). *Filigranas de paz por Colombia* [Documental]. Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia e Instituto Nacional de Radio y Televisión - INRAVISIÓN.
- Padilla, P. (Director). (2006). *Los huéspedes de la guerra* [Documental]. Colombia: Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.
- Panh, R. (Director). (2003). *S-21, la machine de mort Khmère Rouge* [Documental].
Camboya: Coproducción Camboya-Francia; Institut National de l'Audiovisuel (INA).
- Palau, C. (Director). (1986). *A la salida nos vemos* [Película]. Colombia - Venezuela: Producciones Solsticio, Hangar Films, Compañía de Fomento Cinematográfico - FOCINE, Cinematográficas Macuto C.A.
- Paounov, A. (Director). (2007). *The Mosquito Problem and Other Stories* [Documental].
Bulgaria: Martichka Bozhilova.
- Paz, F. (Director). (2001). *El silencio roto* [Documental]. Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia e Instituto Nacional de Radio y Televisión - INRAVISIÓN.
- Peña, J. M. (Director). (2007). *Retorno a la esperanza* [Documental]. Colombia: Fundación Chasquis.
- Peña, N. (Director). (2002). *Bajo una luna diferente* [Documental]. Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia e Instituto Nacional de Radio y Televisión - INRAVISIÓN.
- Pérez, C. (Director). (2015). *Rostros de la memoria* [Documental]. Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Perlov, D. (Director). (1983). *Diary* [Documental]. Israel: Channel 4.
- Piasechi Poulsen, F. (Director). (2005). *Guerrilla Girl* [Documental]. Dinamarca: Zentropa Real ApS.
- Pinzón, L. (Director). (1986). *Pisingaña* [Película]. Colombia: FOCINE.

- Pulido, G. y Vargas, F. (Directores). (2004). *Trujillo, Desafío de resistencia por la vida y contra la impunidad* [Documental]. Colombia: UNEB, ACOTV, Comisión Intereclesial de Justicia y Paz.
- Quintero, W. (Director). (2000). *Yo tuve una casa* [Documental]. Colombia - Francia: Proimágenes en Movimiento y Ateliers Varan París.
- Quiroga, M. P. (Director). (1997). *Peligroso que se muera, dijo Ramiro* [Documental]. Colombia.
- Quiroz, D. (Director). (2016). *Ciudad Invisible* [Documental]. Colombia: Museo Casa de la Memoria y Fundación Universitaria Bellas Artes.
- Quiroz, D. (Director). (2017). *Sembradora* [Documental]. Colombia: Árbol Visual.
- Resnais, A. (Director). (1955). *Noche y niebla* [Documental]. Francia: Cocinor, Cosmo-Films, Argos Films.
- Restrepo, C. (Director). (2011). *Tropic Pocket* [Documental]. Colombia.
- Restrepo, C. (2013). *Como crece la sombra cuando el sol declina* [Documental]. Colombia - Francia: 529 Dragons.
- Restrepo, C. (Director). (2015). *La impresión de una guerra* [Documental]. Colombia - Francia: 529 Dragons.
- Restrepo, C. (Director). (2016). *Cilaos* [Película]. Francia: G.R.E.C.
- Restrepo, C. (Director). (2017). *La bouche* [Película]. Colombia - Francia: 5à7 Films, y L'Abominable.
- Restrepo, R. (Director). (2013). *Cesó la horrible noche* [Documental]. Colombia: Pathos audiovisual.
- Ribón, G. (Director). (1955). *La gran obsesión* [Película]. Colombia: Arquero del alba filmes de Colombia.
- Richat, N. y Muzza, N. (Directores). (2016). *Frontera invisible* [Documental]. Bélgica - Argentina: Transport & Environment y GANCHO.
- Rincón Guille, N. (Director). (2007). *En lo escondido* [Documental]. Colombia - Bélgica: Voa Asbl et Céntré de L'Audiovisuel á Bruxelles.
- Rincón Guille, N. (Director). (2010). *Los abrazos del río* [Documental]. Colombia - Bélgica: VOA Films.
- Rincón Guille, N. (Director). (2014). *Noche herida* [Documental]. Colombia - Bélgica: VOA Films, CBA, FWB, RTBF, SCAM.

- Rocha, G. (1964). *Dios y el diablo en la tierra del sol* [Película]. Brasil: Banco Nacional de Minas Gerais, Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas.
- Rocha, G. (1967). *Tierra en trance* [Película]. Brasil: Mapa Filmes.
- Rodríguez, C. (Director). (2012). *Anahí* [Película]. Colombia: HEKA Films.
- Rodríguez, C. (Director). (2016). *Atentamente* [Documental]. Colombia: HEKA Films.
- Rodríguez, C. (Director). (2018). *Interior* [Película]. Colombia: HEKA Films.
- Rodríguez, M. (Director). (1987). *Nacer de nuevo* [Documental]. Colombia.
- Rodríguez, M. (Director). (1993). *Memoria Viva* [Documental]. Colombia.
- Rodríguez, M. (Director). (2001). *La hoja sagrada* [Documental]. Colombia: Instituto Nacional de Radio y Televisión - INRAVISIÓN y Ministerio de Cultura de Colombia.
- Rodríguez, M. (Director). (2015). *La toma del milenio* [Documental]. Colombia: Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, M. (Director). (2018). *La sinfónica de los Andes* [Documental]. Colombia - Bolivia: Hollywoodoo Films.
- Rodríguez, M. y Restrepo, F. (Director). (2001). *Nunca más* [Documental]. Colombia: Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, M. y Restrepo, F. (Director). (2004). *Una casa sola se vence* [Documental]. Colombia: Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, M. y Restrepo, F. (Director). (2006). *Soraya: Amor no es olvido* [Documental]. Colombia: Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.
- Rodríguez, M. y Silva, J. (Directores) (1971). *Planas: testimonio de un etnocidio* [Documental]. Colombia: Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, M. y Silva, J. (Directores). (1972). *Chircales* [Documental]. Colombia: Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, M. y Silva, J. (Directores). (1975). *Campesinos* [Documental]. Colombia: Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, M. y Silva, J. (Directores). (1999). *Los hijos del trueno* [Documental]. Colombia - Francia: Fundación Cine Documental (Colombia), Centre National de la Cinematographie - CNC, Ministère de la Culture et de la Communication, La Huit, Cités Télévision Villeurbanne (Francia).
- Rozo, L. A. (Director). (2000). *Buenas noches Colombia* [Documental]. Colombia - Francia: Proimágenes en Movimiento, Ateliers Varan París.

- Ruíz, Ó. (Director). (2010). *El vuelco del cangrejo* [Película]. Colombia - Francia: Contravía Films y Arizona Films.
- Ruíz, Ó. (Director). (2014). *Los hongos* [Película]. Colombia: Contravía Films.
- Ruíz, Ó. y Eborn, A. (Director). (2017). *Epifanía* [Película]. Colombia - Suecia: Contravía Films y Platform Produktion.
- Salamanca, C. (Directora). (2002). *Ofelia al revés* [Videoarte]. Colombia.
- Salamanca, C. (Directora). (2007). *30 Seconds* [Videoarte]. Colombia.
- Salamanca, C. (Directora). (2010). *Procedimiento* [Videoarte]. Colombia.
- Salamanca, C. (Directora). (2016). *Catástrofe del presente* [Videoarte]. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Salinas, M. (Director). (2003). *El rostro del secuestro* [Documental]. Colombia: Natibo.
- Samper, G. (Director). (1968). *El hombre de la sal* [Documental]. Colombia.
- Sánchez, L. A. (Director). (1974). *La patria boba* [Documental]. Colombia: Bolivariana Films.
- Sánchez, L. A. (Director). (1982). *La virgen y el fotógrafo* [Película]. Colombia: Compañía para el Fomento Cinematográfico - FOCINE, y La Iguana Ltd.
- Sanjinés, J. (Director). (1966). *Ukamau* [Película]. Bolivia: Sanjines.
- Sanjinés, J. (Director). (1969). *Yawar Mallku* (Sangre de cóndor) [Película]. Bolivia: Ukamau Group.
- Sica De, V. (Director). (1952). *Umberto D* [Película]. Italia: Rizzoli Film.
- Solanas, F. y Getino, O. (Directores). (1968). *La hora de los hornos. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* [Documental]. Grupo Cine Liberación / Solanas Productions.
- Soto, J. (Director). (2017). *Parábola del retorno* [Documental]. Colombia: Tardeo Temprano Films.
- Stagnaro, B. y Caetano, A. (Directores). (1989). *Pizza, birra, faso* [Película]. Argentina: Bruno Stagnaro.
- Triana, J. A. (Director). (1996). *Edipo Alcalde* [Película]. Colombia, México, España, Cuba, Francia: Grupo Colombia, Caracol Televisión (Colombia), Producciones Amaranta, Instituto Mexicano de Cinematografía - IMCINE, Tabasco Films, Estudios Churubusco Azteca (México), Sogetel (España), Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano - FNCL (Cuba), Fonds Sud, Ministère des Affaires Etrangères, Ministère de la Culture, Centre National de la Cinematographie, Albares Productions, Mima Fleurent (Francia).

- Uribe, J. (Director). (2004). *Galán, la lucha de un gigante* [Documental]. Colombia: Caracol TV y Televideo S.A.
- Vallejo, F. (Director). (1979). *Crónica Roja* [Película]. México: Conacite Dos.
- Vallejo, F. (Director). (1980). *En la tormenta* [Película]. México: Conacite Dos
- Van Der Keuken, J. (Director). (1974). *Filmmaker Vacation* [Documental]. Países Bajos: Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep (VPRO).
- Vásquez, A. F. (Director), (2014). *Gente de papel* [Documental]. Colombia: Marekule Media inc.
- Vega, W. (Director). (2012). *La sirga* [Película]. Colombia - Francia - México: Contravía Films, Ciné Sud Promotion, Film Tank y Puntoguiónpunto, productor asociado Laboratorios Black Velvet.
- Vega, W. (Director). (2018). *Sal* [Película]. Colombia - Francia: Contravía Films y Ciné Sud Promotion.
- Vélez, F. (Director). (1986). *Ella, el chulo y el atarván* [Película]. Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico - FOCINE, Guillermo Calle y Asociados.
- Vergara, M. (Director). (2000). *La María: relato de un secuestro* [Documental]. Colombia: Procívica Televisión (Universidad Autónoma de Occidente).
- Vertov, D. (Director). (1929). *El hombre de la cámara*. [Documental]. Unión Soviética: VUFKU.
- Vertov, D. (Director). (1934). *Tres canciones a Lenin* [Documental]. Unión Soviética: Mezhrabpom film.
- Vice. (Director). (2013). *Colombia Hidden Killers* [Documental]. Estados Unidos: Vice.
- Villar, C. (Director). (1998). *Diarios de Medellín* [Documental]. Colombia - Francia: JBA Production.
- Von Hildebrand, A. (Director). (2012). *Pablo's Hippos* [Documental]. Colombia - UK: Amber Entertainment, Drive Thru Pictures, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, en colaboración con Leftwood Films y Miramas S.A.S.
- Warhol, A. (Director). (1963). *Antifilm* [Documental]. Estados Unidos.
- Warhol, A. (Director). (1964). *Empire* [Documental]. Estados Unidos: Jonas Mekas (B&W).

Ilustraciones de las portadas

- Serie de cuatro dibujos: *"La Locura Pronto Toma Control" / for madness soon sets in* 2016. Dibujo a mano sobre papel usando marcadores de punta fina
- *"Pequeña Alma Pálida y Vagabunda" / "Animula Vagula Blandula"* 2016. Dibujo a mano sobre papel usando marcadores de punta fina.
- *"Ten En Cuenta Tus Orígenes (Mi Mano Izquierda)" / "Consider Your Origins (My Left Hand)"* 2016. Dibujo a mano sobre papel usando marcadores de punta fina.
- *"Y Somos Los Soñadores De Sueños (Mi Mano Derecha)" / "And We Are the Dreamers of Dreams (My Right Hand)"* 2016. Dibujo a mano sobre papel usando marcadores de punta fina.

Autor: Eduardo Gutiérrez (erre)

Fichas técnicas del corpus

Campo, O. (Director). (1999). *El proyecto del diablo*

Sinopsis: Desde joven, nuestro único y principal personaje, se reconoce como un hombre sin cabida en la moralidad rutinaria de la ciudad de Cali, situación que le lleva a la experimentación como fórmula para evadir el letargo. Marxismo, anarquismo, literatura, peleas callejeras, rock and roll, el mundo de las drogas, el asesinato y la militancia en alguna secta satánica inspirada en la novela Las Ciudades de La Noche Roja de William S Burroughs. Una vida de excesos que, al final, se ve recompensada con el descenso a su infierno particular, donde vaga su espíritu entre el cochambre industrial, el óxido, el abandono, la soledad y la putrefacción.

Título: *El proyecto del diablo*

País: Colombia

Año: 1999

Color: color y B/N

Formato: VHS

Duración: 25 minutos.

Realización: Óscar Campo (Colombia)

Guion: Fercho “La Larva” Córdoba y Óscar Campo

Asistente de dirección: Jhovanna Prado

Director asistente: Carlos Moreno

Fotografía: Juan Manuel Acuña

Cámara: Andrés Felipe Gutiérrez

Asistentes de fotografía: Carolina Navas y Leonardo Villegas

Dirección artística: Jorge Reyes

Asistente: Andrés Santacruz

Maquillaje y vestuario: Héctor Quintero

Edición: Mauricio Vergara y Carlos Moreno

Sonido: Harold López

Música original: Julián Villegas

Diseño Gráfico: Néstor Ruíz

Producción: Catherine Arteaga y Christian Maiguel

Secretaria de Producción: María Eugenia Martínez

Jefe de Producción: Julián Alzate

Editor General: Diego Gómez

Actuación: Leonardo Caicedo, Francisco Cucalón, Iván Marcelo Cataño, Alejandra Barreto, Claudia García, Luis Miranda, Ernesto Escobar, y Melina González.

Coordinación general TV: Nhora Rodríguez

Producción General: Esperanza Martínez

Producción Ejecutiva: Sandra Peña

Fotografía en Papel: Mónica Bravo y Álvaro Girón

Productores: Ministerio de Cultura y Universidad del Valle Televisión

Salamanca, C. (Directora). (2007). *30 seconds*

Sinopsis: *30 seconds* es la primera pieza de un proyecto mucho más amplio llamado Tiempo de Muerte. La intención de la artista es la de explorar la muerte como experiencia irrepetible e imposible de compartir, buscando entradas a la muerte del Otro. Dentro de la misma imposibilidad que anticipa este proyecto, intenta construir modos de relación que la lleven a la experiencia de oír.

El 1 de Febrero de 2003, Eudaldo Díaz Salgado, Tito, el alcalde suspendido de un pequeño pueblo en Sucre llamado El Roble, tomó el micrófono en el Consejo Comunitario que se llevaba a cabo en Corozal con la presencia del Presidente de Colombia Álvaro Uribe. Con el pretexto de hablar sobre educación, Tito decide dar discurso donde describe las condiciones de su propia muerte. Eduardo Díaz denunció los poderes regionales del departamento de Sucre, revelando nombre y estableciendo un primer esquema de lo que hoy en Colombia se conoce como la para-política. Tito denunció a la procuraduría regional, al DAS y su director, a senadores y al gobernador de Sucre en ese momento Salvador Arana. En su discurso, oímos que Tito dice, -Me van a matar. Y lo oímos más de una vez. En este video yo comparo esta anticipación del tiempo de muerte, con mi dolor personal en la enfermedad de mi madre. Con lo que es personal busco en lo público, lo político de los dos momentos. Así a través de mi dolor, puedo oír el dolor de Tito.

Título: *30 seconds*

País: Colombia

Año: 2007

Color: Color y B/N

Formato: film/video

Duración: 8 minutos

Realización, guion y montaje: Claudia Salamanca

Agradecimientos especiales: Malcolm Smith y Kaja Silverman

Restrepo, C. (Director). (2015). *La impresión de una guerra*. Colombia - Francia: 529 Dragons.

Sinopsis: Colombia se enfrenta desde hace más de 70 años a un conflicto armado interno, cuyos contornos han perdido con el tiempo nitidez. Progresivamente se ha instalado un clima de violencia generalizada a la escala de la sociedad. La violencia y la barbarie han impregnado todos los aspectos de la vida cotidiana, dejando en las calles sus marcas tenues. Es quizá por una multitud de esas marcas que el relato de esta guerra difusa se encarnaría por fin. “*La impresión de una guerra*” muestra algunas de estas marcas, voluntarias o accidentales, ostensibles, fugaces o disimuladas. A menudo signos de lucha contra el olvido, la indiferencia y la impunidad.

English title: Impression of a War

Título en español: Impresiones de una guerra

Año: 2015

Color: Color

Formato: 16mm film

Duración: 26 min

Realización: Camilo Restrepo

Co-escrita: Sophie Zuber

Fotografía: Camilo Restrepo

Productora: Laurence Rebouillon

Edición: Bénédicte Cazauran y Camilo Restrepo

Edición sonido: Josefina Rodríguez y Camilo Restrepo

Corrección color: Magali Marc

Mezcla sonido: Mathieu Farnarier

Revelado y trabajos de laboratorio: L'Abominable

Asistencia técnica en laboratorio: Stefano Canapa, Guillaume Mazloum y Nicolás Rey

Estudio de corrección color digital: Synaps Collectif Audiovisuel

Estudio sonido: La puce à l'oreille

Música: Unos Vagabundos y Fétil Miseria

Con: El Gato y Los empleados del taller Maza

Los integrantes de las bandas Fétil Miseria y Unos Vagabundos: Vicky Castro, Edwin Cortez, Carlos Durango, Felipe Grajales, Juan José Muñoz, Pastora Mira.

Distribution format: DCP with French subtitles / DCP with English subtitles / DCP original version without subtitles / H.264 format

Países productores: Colombia – France

Compañía productora: 529 Dragons

Películas en segundo nivel

Fichas técnicas otras películas

CAMPO, O. (Director). (1992). Un ángel subterráneo [Documental]. Colombia.

Sinopsis: Documental protagonizado por Álvaro Álvarez, un esquizofrénico al que le hablaban muchas voces interiores, y quien desde hace más de dos décadas vive recluido en los hospitales para enfermos mentales.

Título: *El proyecto del diablo*

País: Colombia

Año: 1992

Color: B/N

Duración: 250 minutos.

Realización: Óscar Campo (Colombia)

Compañía productora: Colcultura y Universidad del Valle Televisión UV-TV.

CAMPO, O. (Director). (1997). Un ángel del pantano [Documental]. Colombia: Universidad del Valle Televisión UV-TV.

Sinopsis: Andrés Caicedo, el fallecido escritor caleño, genera toda una reacción dentro de las pandillas del barrio San Fernando en Cali, el protagonista Guillermo Lemos (como el ángel del pantano) es uno de ellos y desde entonces escribe sus memorias sobre las cuales se narra esta historia marcada por la violencia y las drogas.

Título: Un ángel del pantano

País: Colombia

Año: 1997

Color: Color y B/N

Duración: 50 minutos.

Realización: Óscar Campo (Colombia)

Guion: Guillermo Lemos y Óscar Campo

Asistente de dirección: Olga Gutiérrez

Cámara y fotografía: Diego Jiménez

Fotografía: Luis Hernández

Sonido: Fabricio Pérez y Mauricio Orozco

Sonido en estudio: Jesús Becerra

Edición: Daniel Iarussi

Producción: Paula Trujillo y María Cristina Díaz

Jefe de Producción: Ximena Franco

Sec. de Producción: Mónica Garzón

Compañía productora: Universidad del Valle Televisión UV-TV.

CAMPO, O. (Director). (2010). *Cuerpos frágiles* [Documental]. Colombia: Vicerrectoría de investigaciones de la Universidad del Valle.

Sinopsis: La exhibición en los noticieros del cuerpo asesinado en Ecuador del guerrillero colombiano Raúl Reyes provoca una sucesión de preguntas y reflexiones en torno a las noticias de guerra. ¿Por qué deberíamos sentirnos felices al ver un cuerpo destrozado por las bombas? ¿Quién nos habla desde el otro lado de la pantalla? Reflexiones acerca del discurso mediático de guerra. Guerra global que inunda nuestras pantallas. Imágenes de terror que irrumpen en nuestros medios, en nuestros miedos y en nuestros *Cuerpos frágiles*.

Título: *Cuerpos frágiles*

País: Colombia

Año: 2010

Color: Color

Duración: 52 minutos

Guion y Dirección: Óscar Campo

Asistente de Investigación: Camila Rodríguez Triana

Montaje: Óscar Campo y Rodrigo Ramos Estrada

Postproducción de sonido: Eduardo Serrano

Grabación en estudio: Jesús Becerra, Mauricio Prieto y Camilo Martínez

Productora: Vicerrectoría de investigaciones Universidad del Valle

Salamanca, C. (Directora). (2002). *Ofelia al revés* [Videoarte]. Colombia.

Sinopsis: Una mujer flota en un río, se hunde y sale a la superficie del agua en un pulso entre la fuerza de la naturaleza y los instintos, los que no permiten que se ahogue. Su cuerpo se resiste a morir. Esta Ofelia estudia cómo se puede presentar la muerte en una imagen y encarna un cuerpo que está en el límite de la vida. Claudia Salamanca hace esta obra en un

contexto particular: Colombia, donde los ríos son testigos del conflicto y han servido como cementerios y lugares para la desaparición de cuerpos.

Título: Ofelia al revés

País: Colombia

Año: 2002

Color: Color

Duración: 17 minutos

Realización y montaje: Claudia Salamanca

Salamanca, C. (Directora). (2010). Procedimiento [Videoarte]. Colombia.

Procedimiento de oficial del CTI al encontrar una mano lacerada.

Título: Procedimiento

País: Colombia

Año: 2010

Color: Color

Duración: 3 minutos

Realización, guion y montaje: Claudia Salamanca

Salamanca, C. (Directora). (2016). Catástrofe del presente [Videoarte]. Colombia: Ministerio de Cultura.

Sinopsis: La Catástrofe del Presente es un video-ensayo que interroga la imagen de la catástrofe y la mirada que se impone ante esta imagen. Específicamente este trabajo aborda tres eventos catastróficos diferentes y sus imágenes: el desierto de Mojave con sus bases militares y su zona de ejercicios nucleares (Presente), la toma del Palacio de Justicia (1985), la avalancha de Armero (1985) y la masacre de Chengue (2001). Estos eventos y sus imágenes forman reflejos y ejercicios de la mirada que son discutidos a través de imágenes de archivo, películas, fabricaciones y entrevistas a los camarógrafos que registraron las imágenes de dichos desastres. El video es resultado del proyecto de investigación-creación del mismo título.

Título: Procedimiento

País: Colombia

Año: 2016

Color: Color

Duración: 53 minutos

Realización y guion: Claudia Salamanca

Cámara: Santiago Forero, Claudia Salamanca, Andrés Jurado y Yesid Ochoa
Cámara drone: Claudia Salamanca y Andrés Jurado
Captura sonido: Nathali Buenaventura y Andrés Jurado
Apropiación y composición musical de Psycho: Catherine Dousdebes Angie Ávila
Intérpretes: Nicole Ávila (Violín) y Laura Mendoza (Violoncelo).
Grabación y mezcla de Psycho: Sergio Rusinque
Diseño sonoro: Carolina Lucio
Animaciones: Claudia Salamanca, Carolina Luján y Luis Morán
Montaje: Claudia Salamanca

Restrepo, C. (Director). (2011). *Tropic Pocket* [Documental]. Colombia.

Sinopsis: En el Chocó conviven, en un ir y venir constante, proyectos religioso, militares y turísticos, al mismo tiempo que se ignoran unos a otros. Sin juicio ni narración, *Tropic Pocket* lanza una mirada sobre imágenes que justifican y reflejan estas acciones, aliviando por sí mismas el canal de su fuerza argumentativa. El espectador decidirá cuáles de entre estas imágenes, de realidad y mistificación, son las más engañosas.

Título: *Tropic Pocket*

País: Colombia

Año: 2011

Color: Color y B/N

Duración: 9 minutos

Formato: Super 8 film & Videos downloaded from Internet

Formato de Distribución: DVD / H.246 / QuickTime file

Dirección y montaje: Camilo Restrepo

Restrepo, C. (2013). *Como crece la sombra cuando el sol declina* [Documental]. Colombia - Francia: 529 Dragons.

Sinopsis: Medellín. Circulación incansable de vehículos. Al margen de una sociedad que va a toda velocidad, unos pocos acechan los motores detenidos para ganarse la vida: malabaristas en los cruces de vías, empleados ocasionales, cuyo oficio preciso y repetitivo marca el discurrir de un tiempo que siempre vuelve a empezar.

Título: *Como crece la sombra cuando el sol declina*

País: Colombia y Francia

Año: 2013

Color: Color y B/N

Duración: 11 minutos

Formato: 16 mm

Formato de distribución: 16 mm print copy with French & English / DCP with French & English / H.264 format with French & English

Dirección: Camilo Restrepo

Productora delegada: Laurence Rebouillon

Voces off: Camilo Restrepo

Ingeniero de sonido: Camilo Restrepo

Directora de producción: Laurence Rebouillon

Montador de sonido: Camilo Restrepo

Guionista: Camilo Restrepo

Director de fotografía/imagen: Camilo Restrepo

Camarógrafo: Camilo Restrepo

Montador: Camilo Restrepo

Participantes: Luis F. Lozano, Victoria Restrepo, Cecilia Romero, Alonso Solano, Daniel Lara, Cristina Patiño

Compañía productora: 529 Dragons

Restrepo, C. (Director). (2015). *La impresión de una guerra* [Documental]. Colombia - Francia: 529 Dragons.

Sinopsis: Colombia se enfrenta desde hace más de 70 años a un conflicto armado interno, cuyos contornos han perdido con el tiempo nitidez. Progresivamente se ha instalado un clima de violencia generalizada a la escala de la sociedad. La violencia y la barbarie han impregnado todos los aspectos de la vida cotidiana, dejando en las calles sus marcas tenues. Es quizá por una multitud de esas marcas que el relato de esta guerra difusa se encarnaría por fin. “*La impresión de una guerra*” muestra algunas de estas marcas, voluntarias o accidentales, ostensibles, fugaces o disimuladas. A menudo signos de lucha contra el olvido, la indiferencia y la impunidad.

Título: *La impresión de una guerra*

País: Colombia y Francia

Año: 2015

Color: Color y B/N

Duración: 26 minutos

Formato: 16 mm

Formato de Distribución: DCP with French subtitles / DCP with English subtitles / DCP original version without subtitles / H.264 format

Dirección: Camilo Restrepo

Co-escrito con: Sophie Zuber

Con la participación de: Pastora Mira, El Gato, The workers of Taller Maza, Fétil Miseria & Unos Vagabundos: Vicky Castro, Edwin Cortez, Carlos Durango, Felipe Grajales, Juan José Muñoz.

Montaje: Bénédicte Cazauran y & Camilo Restrepo

Edición de sonido: Josefina Rodríguez & Camilo Restrepo

Corrección de color: Magali Marc

Mezcla de sonido: Mathieu Farnarier

Asistencia técnica en Medellín: Luis Felipe « Pinky » Lozano

Film developing: L'Abominable

Compañía productora: 529 Dragons

Restrepo, C. (Director). (2016). Cilaos [Película]. Francia: G.R.E.C.

Sinopsis: Para mantener la promesa hecha a su madre muriente, una joven parte en busca de su padre, que nunca conoció. En el camino rápidamente se entera de que el hombre ya está muerto. Su plan no cambia sin embargo, ella debe encontrar a su padre. Llevado por el ritmo embriagador del maloya, canto ritual reuniónés, Cilaos explora los lazos profundos y turbios que unen a los muertos y a los vivos.

Título: Cilaos

País: Francia

Año: 2016

Color: Color

Duración: 12 minutos

Con: Christine Salem, David Abrousse y Harry Pérignon

Dirección y guion: Camilo Restrepo

Productoras: Joanna Sitkowska and Anne Luthaud

Colaboración artística: Arthur B. Gillette

DoP / Cámara: Guillaume Mazloum, Camilo Restrepo

Sonido directo: Mathieu Farnarier

Montaje: Bénédicte Cazauran, Camilo Restrepo

Color: Magali Marc

Edición de sonido: Josefina Rodríguez

Re-recording mixer: Mathieu Farnarier

Diálogos y textos: Sophie Zuber, Christine Salem, Camilo Restrepo

Asesor artístico: Kiro Russo

Música: Christine Salem, David Abrousse, Harry Périgone

Subtítulos al inglés: Regan Kramer

Compañía productora: G.R.E.C.

Anexo 1 - Medios de comunicación y períodos que enmarca el *corpus*

Narcotráfico: Medellín y Cali, capitales de la guerra del narcotráfico

El narcotráfico, como fenómeno definitivo en la historia del conflicto y la violencia en Colombia, ha estado expuesto constantemente en las narrativas mediáticas. Narcotraficantes y sus organizaciones criminales, dedicados principalmente al comercio ilegal de drogas, se han transformado en terroristas reconocidos por practicar secuestros y asesinatos, tanto selectivos como indiscriminados. Entre estos actores resalta el cartel de Medellín en cabeza de Pablo Escobar. Este cartel, en el momento de mayor apogeo, logró monopolizar el negocio de la cocaína, desde su producción hasta su consumo. Consolidó un imperio criminal que convirtió a Escobar en el hombre más poderoso de la mafia colombiana y, durante siete años, uno de los hombres más ricos del mundo.

Junto a la persecución del Estado, el cartel de Medellín estuvo inmerso en una lucha contra el Estado y sus instituciones, al mismo tiempo que mantuvo guerras paralelas con otras asociaciones delictivas y paramilitares. Como consecuencia, entre los años ochenta y principios de los noventa, vivió una época particularmente teñida de rojo. Los cuerpos baleados, los hierros retorcidos de carros y edificios destruidos por el estallido de las bombas, las descargas repentinas de armas de fuego y el sonido de las motos a toda velocidad sumieron a los colombianos en el miedo y la zozobra.

En 1991, el periódico El Tiempo hizo el primer “inventario” de los múltiples crímenes por los que se señalaba a Escobar, de forma directa o indirecta, como uno de los principales actores de la violencia, advirtiendo que:

el prontuario criminal del que se sindicó a Pablo Escobar Gaviria no tiene parangón alguno en la historia de los capos de las mafias en el mundo entero. [...] Sin embargo, pese a las muchas acusaciones, hoy tiene tres cargos pendientes: Llamado a juicio por el Juzgado 29 Superior en el proceso por el asesinato del director de El Espectador, Guillermo Cano Isaza; vinculado en las investigaciones por el asesinato de Luis Carlos Galán Sarmiento e investigado por el atentado al general Miguel Maza Márquez, según providencia del Juzgado Octavo de Orden Público de Bogotá (El Tiempo, 1991).

Dos décadas después, en 2013, además de una lista de hechos, nombres y fechas, la revista *Semana* cuantificaría los muertos, las bombas y los heridos que dejó la lucha contra el narcotráfico a lo largo de veinte años. En el artículo “Las cifras del mal” (Semana, 2013b), se estima que cerca de 15.000 personas murieron, según las cifras de las autoridades; 5.500 de ellas entre 1989 y 1993, durante el auge del cartel de Medellín. En específico, a este cartel se

le atribuyen 623 atentados que dejaron aproximadamente 402 civiles muertos y 1.710 lesionados. En una siniestra estrategia 550 policías fueron asesinados. Por estos homicidios se pagaron, en promedio, dos millones de pesos. Al cartel se le sindicó del estallido de cien bombas entre septiembre y diciembre de 1989 y 85 entre enero y mayo de 1990 (diez solo en diciembre de 1992 y otras veinte en 1993) que estremecieron Medellín, Bogotá, Cali y Pereira. En 1989, 700 heridos y setenta personas muertas en el atentado contra la sede del DAS en Bogotá. En ese trágico año, 111 pasajeros murieron por la bomba que detonó el cartel en un avión comercial de Avianca.

A finales de 1970, Escobar trabajó por construir la imagen de un hombre respetable. En 1983, la revista *Semana* fue el primer medio que publicó un reportaje sobre Pablo Escobar. “Un Robin Hood paisa” (*Semana*, 1983) fue el título de este reportaje, y es el calificativo que aún hoy se emplea en muchos sectores para dar cuenta de las obras que realizó en los sectores más humildes de Medellín. La construcción de sesenta campos de fútbol y un barrio entero llamado Medellín sin Tugurios son algunas de las obras que se destacan. Con la distancia del tiempo y, pese a todo lo cuestionable, este artículo se convierte en un documento histórico que revela la habilidad que tuvo Escobar para entender que los medios hegemónicos de comunicación le podrían servir como una tribuna para darse a conocer e impulsar sus aspiraciones políticas.

Estos movimientos mediáticos iniciales se articularon con una breve incursión en la política. En 1982, logró ocupar un escaño como representante a la cámara en el Congreso Nacional. Justamente, el artículo de *Semana* (1983) también retrata a un político con vocación de negociante.

Aunque a nivel departamental no es más que el suplente de Jaime Ortega en la Cámara de Representantes, a nivel nacional es el principal impulsor del Santofimismo. El carisma del político Alberto Santofimio Botero, respaldado por el dinero de Escobar, están transformando las costumbres políticas del país (*Semana*, 1983).

De acuerdo con el artículo, ese dinero sirvió para financiar giras en aviones y helicópteros, tarimas de madera con cordones de seguridad, compra de espacios radiales para la difusión de intervenciones políticas y veladas multitudinarias con reconocidas personalidades. También sirvió para organizar foros contra la extradición en los que Escobar repetiría que ese tratado con los Estados Unidos constituía “una violación de la soberanía nacional”. Se supone, también, que el dinero y poder de Escobar presionarían a clase política colombiana para consumir en la Asamblea Nacional Constituyente en 1991 la abolición de la extradición de colombianos hacia el exterior.

En 1983, cuando el director del periódico El Espectador, Guillermo Cano Isaza, publicó una serie de notas editoriales en las que se denunciaba la intromisión de la mafia en el Estado colombiano, la construcción mediática y política de Escobar empezó a derrumbarse. Además, presentaba pruebas que le servirían a un juez de Medellín para vincular a Pablo Escobar con el tráfico de drogas y con el soborno. Dos agentes del DAS fueron sobornados por Escobar para evitar que un cargamento de droga fuera incautado. Como respuesta:

En una racha sangrienta fueron asesinados el director de El Espectador, Guillermo Cano Isaza; el abogado y periodista del mismo diario, Héctor Giraldo Gálvez; el periodista Roberto Camacho Prada, los gerentes administrativos y de circulación de El Espectador en Medellín, Martha Luz López y Miguel Soler y el director del noticiero de televisión, Mundo Visión, Jorge Enrique Pulido (El Espectador, 2013).

El 20 de octubre de 1983, la Cámara de Representantes, que en un principio mostró una actitud vacilante, le levantó la inmunidad parlamentaria al capo y despejó cualquier traba jurídica que impidiera la persecución de las autoridades. “Escobar tuvo que dar un paso al costado y renunciar a su cargo” (El Espectador, 2013). Por su parte, el Ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla lideró una investigación contra Escobar al comprobarse la presencia de dinero de dudosa procedencia en la política y en los equipos de fútbol nacionales. Sin dudarlo, Escobar cobró nuevamente venganza. En Bogotá, el 30 de abril de 1984, cayó asesinado por sicarios el ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla.

Por si fuera poco, en 1989, año en el que se registraron los peores ataques por parte del narcotráfico, un camión cargado con 60 kilos de dinamita explotó junto a la sede del periódico El Espectador, dejando un saldo de 73 personas heridas.

La situación se tornó tan difícil que la campaña presidencial de 1990, se desarrolló en medio de una crisis sin precedentes. [...] Los socios y sicarios de Pablo Escobar dejaron un largo rastro de dolor y sangre. No solo acabaron con una generación de líderes ilustres, sino que le arrebataron la vida a centenares de ciudadanos inocentes que tuvieron el infortunio de estar en el lugar donde detonó alguno de los carros bomba (El Espectador, 2013).

En esta guerra contra el denominado “narcoterrorismo”, el Presidente Belisario Betancur, antes opuesto a la extradición de colombianos, decide autorizarla y desencadena una serie de operativos por parte de la policía para capturar a los miembros del cartel de Medellín. A su vez, Pablo Escobar, líder del grupo de Los extraditables, reactiva la ofensiva.

2. La caída de Escobar, el cuerpo como mensaje

El jueves 2 de diciembre de 1993 es una fecha imborrable en la historia reciente de Colombia. Ese día los medios de comunicación reprodujeron una y otra vez una sucesión de imágenes

que, desde diversos ángulos, mostraban el cadáver de Pablo Escobar Gaviria baleado, sobre un tejado, cuando desesperadamente intentaba huir. Hombres del Bloque de Búsqueda, curtidos oficiales quienes en 1989 integraron la jerarquía del Cuerpo Élite de la Policía, encabezaron las pesquisas y allanamientos en el Magdalena Medio y en el Valle de Aburrá en busca de Pablo Escobar y otros traficantes de la organización criminal más poderosa del último cuarto de siglo. Ningún otro oficial del antiguo DAS (Departamento Administrativo de Seguridad), del Ejército o la Policía conocía más ni mejor la estructura del cartel, su aparato terrorista o los enlaces entre dirigentes políticos y agentes financieros que este cuerpo élite. El discurso mediático fue contundente: no podía quedar ninguna duda de la muerte del ‘capo’ ni de la efectividad de la fuerza pública. La exhibición desmedida de su cuerpo como un trofeo puede leerse como una forma de dejar en claro quiénes “ganaron” al final de la confrontación, y como un mensaje de advertencia para todos aquellos que soñaban con ser “el nuevo Escobar”.

Como si se tratara de un relato coral, las páginas de los periódicos, los espacios radiales y las pantallas de los noticieros de televisión, tanto nacionales como internacionales, se llenaron con los pormenores del operativo en el que cayó el hombre más buscado del mundo, pero, sobre todo, con la imagen de su rostro ensangrentado, de su cuerpo sin vida sobre una camilla metálica.

En el artículo de El Tiempo “¡Al fin cayó!” (2003), se resalta la idea de alivio ante la muerte de Escobar y exalta la labor de la fuerza pública, al indicar que:

por fin cayó Pablo Escobar Gaviria. Esta vez en forma definitiva. En un operativo a las 2:51 de la tarde, 17 integrantes del Bloque de Búsqueda le dieron de baja, junto con su guardaespaldas, apodado El Limón. [...] No hubo informantes. Nadie obtuvo los 5.000 millones de pesos de recompensa. Solo operaciones de inteligencia.

Por su parte, El Espectador, el medio de comunicación más golpeado por el aparato criminal de Escobar y cuyo director, Guillermo Cano, pagó con su vida las denuncias que hizo contra el narcotraficante, llenó su primera página con diversas noticias relacionadas con el hecho, y optó por un titular escueto que podría leerse como una señal del agotamiento frente a tantos años de violencia “...Y cayó Escobar”.

Con el júbilo por la caída del jefe del Cartel de Medellín, los organismos de seguridad se concentraron en darles cacería a los jefes del Cartel de Cali. En efecto, tras el escándalo del Proceso 8.000¹⁰⁵, los hermanos Gilberto y Miguel Rodríguez Orejuela fueron capturados y

¹⁰⁵ Proceso judicial en contra del entonces Presidente de Colombia, Ernesto Samper, bajo la acusación de recibir financiación del narcotráfico para su campaña presidencial.

tras ellos otros narcotraficantes del norte del Valle, quienes “optaron por entregarse a la justicia y negociar una laxa condena que les permitió seguir manejando sus negocios ilícitos desde las cárceles” (El Espectador, 2008c). Aparentemente, todas las condiciones estaban dadas para que la época de terror por fin terminara y, aunque en efecto se silenció el estallido de las bombas, los medios tuvieron que seguir registrando los muertos y los nombres de otros narcotraficantes dispuestos a conquistar a bala y sangre el lugar que dejó Escobar.

El Espectador (2008c) le pondría nombre propio al sucesor:

El 2 de diciembre de 1993 se creía concluido el capítulo del narcotráfico. Pero sólo habían cambiado sus rostros. Mientras el país asistía al derrumbe del Cartel de Cali, los antiguos socios de Escobar reestructuraron el negocio. Tras la muerte del capo, ‘Don Berna’ se convirtió en el heredero del cartel de Medellín.

3. Guerrilla, violencia subversiva

Además del narcotráfico, otro actor del conflicto armado colombiano es la guerrilla. La historia de las guerrillas en Colombia arranca en los años cincuenta, en el momento histórico denominado como La violencia. Sin embargo, es de especial interés, la transformación de la guerrilla de enemigo político a enemigo absoluto, entendiendo lo último como aquel enemigo despojado de toda humanidad, sin posibilidad de encuentro, y que, por tanto, debe ser eliminado. Esta fluctuación inicial de enemigo político a enemigo absoluto inicia tras el fracaso de la presidencia de Andrés Pastrana al no haber podido concretar el acuerdo de paz con las FARC, proceso adelantado entre 1999 y 2002. La figura de enemigo total se profundiza con la entrada del primer gobierno del Presidente Álvaro Uribe (2002-2006) y la implementación de su política de Seguridad Ciudadana y la estrategia Plan Colombia, con el apoyo y financiación de Estados Unidos. En el primer estadio como enemigo político, se considera que

si hay un conflicto político, las partes enfrentadas son enemigos políticos y una manera de darle salida a dicho conflicto es a través del diálogo y la negociación, con la pretensión por parte del Estado de lograr el sometimiento de la insurgencia a las reglas establecidas por la institucionalidad estatal (VV.AA., 2016, p. 59).

Es desde esta perspectiva que las FARC fueron reconocidas políticamente, en un llamado a la unidad y la construcción de la paz. Sin embargo, para el 20 de febrero de 2002, el Gobierno Nacional rompió los diálogos con las FARC, tensiones y desconfianzas derivadas de la agudización de las confrontaciones armadas. Las FARC empezaron a ser calificadas de terroristas; una etiqueta que sirve para caracterizar al enemigo como no-humano, no-persona, que no merece ser tratado con los instrumentos del derecho. Se pasó, además, de la

designación discursiva de “nosotros” a “ellos”, de “ellos” a “eso”, que antes era la parte con la que se dialogaba y negociaba.

Con esta ruptura por parte del Gobierno se dio un giro en el lenguaje y en el tratamiento de los insurgentes. Se inició la configuración de un campo semántico de confrontación, que más adelante, durante el Gobierno de Álvaro Uribe Vélez, se convirtió gradualmente en una red de estrategias y mecanismos de poder que llevaron a considerar a las FARC como delincuentes, bandidos o bandoleros, terroristas, no humanos, y, en tal sentido, excluidos de todos los derechos (VV.AA., 2016, p. 78).

En definitiva, la enemistad política presupone la posibilidad del diálogo, de llegar a acuerdo, tramitar discrepancias buscando ganar la guerra y someter al otro, pero sin eliminarlo ni aniquilarlo en su condición de actor válido. Pero la enemistad absoluta relegitima el accionar bélico al cual se retorna casi ineluctablemente en la historia reciente del conflicto colombiano, “ya no se trata de enfrentar a un contrincante sino a un ‘enemigo de toda la humanidad’, representante del mal, el desorden y la decadencia social, razón por la cual no merece vivir” (VV.AA., 2016, p. 263).

Esta transformación del enemigo, sumado entre otras cosas a la presión internacional, da como resultado que Colombia se alinee con las políticas antiterroristas de Estados Unidos. Terrorismo y narcotráfico se consolidan en un mismo imaginario, y de allí se derivaron fuertes cambios e inversiones en materia de guerra.

Estas transformaciones discursivas son analizadas por Bonilla y Tamayo (2007), quienes afirman que el conflicto en Colombia ha tenido unos regímenes de visibilidad mediática que han cambiado a lo largo del tiempo:

En primer lugar, se da la fascinación por la guerrilla del Movimiento 19 de Abril (M-19), gracias a las estrategias publicitarias de su campaña de lanzamiento y al discurso seductor de sus miembros en los años ochenta. En segundo término, el énfasis se pone en el lado cruel de la guerrilla, mientras se percibe fascinación por personajes antagonistas como Carlos Castaño en el año 2000. En tercera instancia, la opción es la espectacularidad en la presentación de delitos y actos de guerra que se convierten en acciones casi cinematográficas a finales de la década de los dos mil. Finalmente, se impone el protagonismo de las víctimas en 2006.

En esta misma línea, encontramos nuevamente una oscilación hacia el concepto de enemigo político con el inicio del Proceso de Paz entre las FARC y el gobierno de Juan Manuel Santos, entre 2012 y 2016. En este panorama, los analistas vieron una oportunidad de oro para dilucidar cuál podría ser el papel de los medios de comunicación y las redes sociales a lo largo de este trascendental proceso político y durante su implementación. Y no se

equivocaron, pues el resultado del plebiscito demostró no solo la posición de los colombianos frente al Proceso de Paz, sino el papel trascendental que desempeñó la información de medios y redes —y, por qué no, la desinformación— en la toma de decisiones. “Finalmente, las redes fueron las que tuvieron resultados más sorprendentes. Cadenas con información falsa que hicieron las veces de voz a voz entre familias y vecinos «confiables» desempeñaron un papel determinante en la decisión de muchos ciudadanos” (Pacifista, 2017).

En este sentido, González (2018) expone que en el 2012 cuando se dio a conocer el inicio del proceso de paz entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el gobierno de Santos Calderón (2010-2014), los medios iniciaban otro ciclo más de los tantos ya vividos. Con el anuncio de un nuevo intento, esta vez en Oslo, medios y periodistas veteranos en conflictos estaban prestos nuevamente a viajar para entrevistar a las partes como tantas veces lo habían hecho. Partían con pocas expectativas y con un gran acumulado de experiencia en el tema, pero más que eso, partían confiando en su método estudiado, aprendido, aplicado y comprobado para abordar la información y presentarla desde unos marcos de interpretación rígidos y alimentados a partir de prejuicios y polarizaciones. En la última etapa del proceso de paz, a finales de julio de 2016 el Presidente Santos Calderón anunció la convocatoria para un referendo que ratificaría lo acordado en La Habana. A partir de este anuncio, medios y redes establecieron como prioridad el cubrimiento de las campañas a favor de aprobar o no aprobar el proceso.

El enemigo único

Esta exploración conceptual entre enemigo político y enemigo absoluto, también se ha derivado en la construcción de un relato donde los medios de comunicación, apoyados en la información oficial del gobierno de turno, presentan ante la sociedad un *enemigo común*. Una estrategia mediática por excelencia que consiste en dividir el espectro político en una derecha asociada a la institucionalidad y el progreso, contra una izquierda que representa el caos y el retroceso. Frente a ese enemigo único y común a todos, surge siempre un “salvador”. Este papel es representado por un político carismático, un hombre o mujer con poder y aceptación de los medios, que promete liberar a la sociedad del flagelo ocasionado por dicho enemigo y traer la paz, seguridad y prosperidad que requiere el país.

Sumado a esto, y quizás con una mayor relevancia con el paso de los años, los colombianos y los diferentes sectores que han ostentado el poder (económico, político, social) tuvieron ese *enemigo único* (la guerrilla, los paramilitares o los actores del conflicto armado, según el momento que viva el país) contra el cual se debía luchar. El objetivo era abatirlos, pues, de

cierta forma, era el culpable de todos los males que aquejaban a la sociedad: violencia, corrupción, desigualdad, inseguridad, falta de oportunidades, decrecimiento económico, mala imagen internacional, etc.

Bajo este principio, que es la base de la acusación de varios sectores políticos sobre el accionar del uribismo y del Centro Democrático, partido dirigido por el ex Presidente Álvaro Uribe Vélez, que más adelante se retomará en uno de los subcapítulos de este apartado, la guerrilla de las FARC se convirtió en el enemigo a combatir. Las FARC era la antagonista principal del país, según el relato de las noticias. Según este relato, las acciones terroristas de las FARC habían puesto al país al borde de su desaparición como Estado democrático, y si bien el peligro persistía, la nueva política de mano dura y de “llamar las cosas por su nombre”, sumado a la valentía y apoyo total a los miembros de las fuerzas armadas, se lograría el triunfo final y la salvación de la institucionalidad. Tal discurso oficialista, al que se plegaron y amplificaron la gran mayoría de medios de comunicación, suscitó pasiones, y un respaldo casi generalizado en la población.

Sin embargo, al hablar del consenso en los medios, se deja por fuera a aquellos que transmiten las voces “no oficiales”, es decir, las de aquellos actores que no tienen poder, influencias, e incluso no gozan de la popularidad ante el público para ser consideradas como voces importantes que merezcan ser dadas a conocer a las diferentes audiencias.

Sobre este tema, Ana María Miralles en su libro *El miedo al disenso (2011)*, expresa:

El consenso con “Los sectores interesados” acaba, en la realidad, sentando a la mesa a unos pocos, en rigor muy pocos “interesados” siempre sujetos sospechosos por sus privilegios: Los que gozan de mayor influencia social, quienes más capacidad tienen para alterar el orden público o cuentan con más posibilidades de acceso a los medios de comunicación, o simplemente los más entrenados en el arte de enredar. Estas formas de consenso le quitan transparencia o visibilidad al interés público. El consenso así entendido, en la mayoría de las ocasiones está llamado a tener una especie de eficacia simbólica, pues permite que se apliquen paliativos en situaciones de conflicto, sin que nadie cambie (p. 25).

En este miedo al disenso encontramos las políticas de gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010), con estrategias populistas y el apoyo de los medios de comunicación logra polarizar y aterrorizar al país. Los dueños de los medios de comunicación en consenso con la iglesia, las instituciones estatales y los voceros de los grupos políticos tradicionales estructuraron una opinión y una subjetividad con respecto al conflicto, en la que pública y diariamente se le recuerda a la sociedad colombiana que está en una situación de permanente peligro.

Diariamente se presenta el cuadro oscuro de un país dominado por fuerzas terribles convertidas en enemigo común. Resulta clara la existencia de unos “buenos” que deben acabar con otros “malos”. En algunos discursos mediáticos se adjudicaban estos extremos lugares morales al ejército y paramilitares, por un lado, y a la guerrilla, por otro. Es en esta guerra con bandos definidos y con la búsqueda continua de reforzar la imagen del enemigo único que se presentan los casos mal llamados “falsos positivos”. Estos casos son entendidos como el involucramiento de miembros del Ejército de Colombia en el asesinato de civiles inocentes, haciéndolos pasar como guerrilleros muertos en combate.

La Misión Internacional de Observaciones sobre Ejecuciones, Impunidad en Colombia investiga 955 casos de ejecuciones FF.AA., y la Procuraduría General de la Nación ha abierto investigación por el mismo delito a 670 militares; y el CINEP ha documentado 90 casos de falsos positivos en 2007 (Molano, 2008).

Para el 2010, se presentaron cifras cercanas a 40 mil capturas, a 17 mil desmovilizaciones individuales, y a 8 millones de unidades de munición incautadas a las diferentes guerrillas. Para la oficialidad estas cifras sustentan una victoria cuantitativa sobre el enemigo. Según el ex senador Rodrigo Rivera, “con Uribe el país recobró la esperanza y se llenó de confianza para no seguir con las políticas claudicantes de gobiernos anteriores frente a las guerrillas” (El Universal, 2010). Los titulares empleados por los medios de comunicación refuerzan este imaginario, además, demuestran cómo la exhibición del cuerpo del enemigo común, construido desde el discurso oficial, es una muestra del poder del gobierno de turno y el fortalecimiento de la institucionalidad. No hubo consideraciones éticas para poner en portada los cuerpos descompuestos o carbonizados de los enemigos dados de baja, lo importante era exhibir el trofeo de guerra, así se saturará a las audiencias con estas imágenes.

Una selección de dichos titulares se presenta al final del capítulo como ejemplo de cómo los medios de comunicación hegemónicos inducen ciertas impresiones en los colombianos, tanto de las características de los actores del conflicto como del papel que juegan en el mismo.

La Seguridad Democrática

En el 2003, durante el primer mandato presidencial de Álvaro Uribe Vélez, se presentó la política de seguridad democrática, que sería su principal línea de trabajo durante los ocho años de su gobierno (2002-2010). Esta política gubernamental propone un papel más activo de la sociedad colombiana en la lucha del Estado y sus órganos de seguridad frente a la amenaza de grupos insurgentes y otros grupos armados ilegales. Esta política permitiría recuperar el orden y garantizar las libertades y los derechos humanos de los ciudadanos. Se postuló la seguridad como el bien común por excelencia, y este no sólo dependía de la

capacidad de la fuerza pública sino también del poder judicial. Esta política nace justamente en el escenario de frustración y caos por el fracaso de los diálogos de paz entre el ex Presidente Andrés Pastrana con las FARC, los residuos de la guerra contra el narcotráfico, y un ascenso en las cifras de secuestros. Este sombrío panorama aseguró el triunfo de un discurso basado en la promesa de recuperar la seguridad.

Esta política fue acompañada con una serie de narrativas y estrategias comunicativas que permitieron posicionar un discurso particular de seguridad y mantener el poder del gobierno. Según Claudia Gordillo (2013), durante los períodos presidenciales de Uribe se registró una “sobreprducción mediática de la presencia de Uribe como gobernante y de las PSD como política, que excedió los escenarios mediáticos para convertirse en referentes casi obligados de los noticieros” (p. 46). Además, el gobierno estableció una agenda mediática clara, donde el papel de los medios de comunicación fue ser replicadores, no informadores, y lejanamente críticos. Los medios se prestaron para la consolidación de la hegemonía Uribista... Así los medios de comunicación reprodujeron la retórica que el gobierno deseaba consolidar con la guerra” (Gordillo, 2013, p. 48).

Este régimen comunicativo de seguridad mediática, se refleja en publicaciones que narran como:

gracias a la política de Seguridad Democrática, la presencia estatal en el territorio nacional fue un hecho real, con beneficios tangibles para todos los colombianos. Los índices de violencia y de secuestros se redujeron sustancialmente. Algunas ciudades colombianas dejaron de ser las capitales mundiales del crimen y se convirtieron en urbes dinámicas, con problemas, pero con futuro y esperanza. Las FARC se encuentran diezmadas. Han perdido su iniciativa y unidad (El Espectador, 2008a).

Para el cierre de los ocho años de gobierno de Álvaro Uribe, el periódico El Tiempo (2010) publicó un breve artículo titulado “Uribe, 8 años en el poder. 2002-2010”. Desde la entradilla, se le muestra cómo un hombre que, pese a los obstáculos, y con un amplio conocimiento de la realidad del país, logró llegar a la presidencia.

Álvaro Uribe Vélez hizo una campaña política que lo puso en la delantera en las encuestas cuando pocos auguraban su triunfo. Recorriendo el país palmo a palmo logró llegar al poder con la propuesta de la Seguridad Democrática, su política para acabar con las FARC (El Tiempo, 2010).

El enfoque del artículo está puesto en su lucha armada contra las FARC y el amplio apoyo popular que esto le representó:

Uribe abonó en terreno fértil y se convirtió en uno de los mandatarios más populares en la historia de Colombia, tanto que, a tres meses de terminar su mandato, las encuestas arrojaban una imagen positiva del 68 por ciento. Después de la ‘Operación Jaque’, en la que se liberó a Ingrid Betancourt Pulecio, llegó a tener el 91,4 por ciento de aceptación (...) Pasará a la historia como el hombre que acorraló a las FARC. Sus otras dos políticas fundamentales fueron la cohesión social y la confianza inversionista. Con esta logró aumentar la inversión extranjera y mejorar la credibilidad en la economía nacional (El Tiempo, 2010).

El artículo es reiterativo en el legado y en la recordación a futuro del Presidente. Al igual que en el artículo de El Espectador (2008a), la argumentación y contextualización son nulas. Las afirmaciones del medio se presentan como información incontrovertible. Y en esta misma línea, se encuentran gran cantidad de publicaciones de medios hegemónicos que indiscutiblemente se convierten en portavoces del discurso oficial; actores dentro del conflicto en la medida que fomentan el miedo y la polarización. Estos medios generan una sobresaturación de información y de imágenes de la barbarie, que terminan naturalizando, justificando y aceptando la violencia.

El fenómeno de Uribe

Según Claudia Gordillo (2013), la política de seguridad democrática de Uribe desarrolló sus narrativas en tres puntos principales: el primero es la presentación directa de un país en guerra contra un enemigo claramente identificado. Inicialmente, Uribe se refería a las guerrillas con términos como “grupos irregulares”, “actores irregulares armados”, “grupos violentos”, para luego empezar a endurecer su discurso con la denominación de “terroristas”. En su discurso de identifica un enemigo común, aquel que es motivo de su seguridad democrática y, por otro, "maleza" que se debía extirpar. En segundo lugar, ese país en guerra necesitaba de un mesías, “alguien que ritualice el ejercicio de salvación mediante el poder, cobre presencia el héroe como salvador y éste viene equipado con tecnología militar que se exhibe de forma directa en las imágenes” (Gordillo, 2013, p. 79). Finalmente, la propaganda de esta política apostó por un componente de interpelación que pone a ese héroe en conversación directa con el televidente. Un mesías cercano a la realidad que viven todos los colombianos.

Esta “construcción del mesías” se articula con el gran fenómeno político en que se ha convertido Uribe, y que se traslada continuamente a los medios de comunicación. Por ejemplo, tras su elección como Presidente en el 2002, la revista Semana (2002) publicó un extenso y elogioso artículo titulado “El triunfo de la tenacidad”, en el que resalta que Álvaro Uribe Vélez, pese a tener todo el panorama político en contra al inicio de su campaña, logró llegar a la Presidencia gracias a “su terquedad, su seguridad en sí mismo y su capacidad de

trabajo [que] le habían demostrado en el pasado que podía romper moldes [...] Es un triunfo personal sin antecedentes en la historia de Colombia” (Semana, 2002).

Además, haciendo eco de su lema de campaña, “Mano firme, Corazón grande”, el medio aseguraba que:

Uribe nunca utilizó la palabra guerra durante su campaña. En su discurso de aceptación habló más bien de buscar mediación internacional desde ahora para restablecer un diálogo con los grupos subversivos bajo nuevas condiciones. No obstante la razón por la cual fue elegido no es tanto porque habla de autoridad sino porque la irradia (Semana, 2002).

La imagen de un Álvaro Uribe fuerte, positivo y carismático, mostrada por los medios de comunicación, logró calar en los colombianos, y lo convirtió en un líder indispensable, necesario, prácticamente el “único salvador” con el que podía contar Colombia para hacer frente a sus múltiples problemas. “Álvaro Uribe no es sólo el comandante de las Fuerzas Militares. Es la autoridad que el pueblo reclamaba después de cuatro años de frivolidad y otros cuatro de cinismo” (Gómez Buendía, 2002).

Según Ana Cristina Vélez (2010), en su artículo “Los soportes de la popularidad: cómo los columnistas refieren el caso del Presidente Álvaro Uribe Vélez (2010)”, el exPresidente, durante las elecciones, fue:

un político que sí logró entenderse con los colombianos a partir de un estilo diferente, que resume con la palabra "austeridad", en tanto alejamiento de las pompas del poder, en la disciplina de trabajo y en la estrategia más popular y que recogió de los tiempos en los que fue gobernador del departamento de Antioquia (1995-1997): *los consejos comunales*. Este programa semanal, transmitido en directo por televisión durante más de seis horas, reflejaba el claro entendimiento que tienen tanto el Presidente como sus colaboradores sobre cómo hacer política en los tiempos de hoy.

Esta imagen se ratifica en la actualidad por los medios de comunicación. Por ejemplo, publicaciones que exponen que:

Álvaro Uribe Vélez, a sus 65 años, es el mayor elector de Colombia. Desde el 2002, cuando se impuso en las elecciones presidenciales en primera vuelta, no ha soltado este rótulo y el domingo, con la victoria de Iván Duque, lo ratificó: 16 años seguidos rompiendo paradigmas electorales (El Tiempo, 2018).

4.1 Un líder mediático por excelencia

La narrativa mesiánica y la apuesta por un tipo particular de diálogo con el público también son exploradas por Marta Fierro (2014). Esta autora logra relacionar los modos y las acciones de Álvaro Uribe Vélez con diferentes definiciones de populismo:

Un líder carismático y autoritario con grandes habilidades comunicativas.

Manejo de un discurso político sencillo, directo, corriente, popular, moralista y maniqueo.

Encarnación de la voluntad del pueblo que lucha contra su enemigo. La política es asumida como una lucha moral y frontal contra un enemigo. No se acepta el diálogo y la negociación de conceptos fundamentales de la democracia liberal.

Relación directa con la población, especialmente con la gente de menos recursos económicos a través especialmente de los Consejos Comunitarios realizados en todo el país.

Un líder autoritario que concentra el poder durante su gobierno.

Manejo de un discurso nacionalista.

Igual que en el populismo, se polariza la sociedad, los que apoyan su gobierno y los que están en su contra.

Durante su mandato como Presidente de Colombia, Álvaro Uribe Vélez usó constantemente metáforas que fueran fácilmente entendibles. Por ejemplo, habló de los “tres huevitos de su gobierno: la seguridad, la confianza inversionista y la cohesión social, que luego denominó inversión social” (Fierro, 2014, p. 30). De igual forma, con su discurso, manifiestamente maniqueo y moralista, Uribe divide a los colombianos entre patriotas y terroristas, o simpatizantes de los últimos. Esta forma de polarizar y manipular las emociones de la población es una característica típica de los líderes autoritarios. Ellos no permiten ni la disidencia ni la crítica, solo la unanimidad es válida. Sobre una idea de amor a la patria, cuyo contenido es arbitrario, logran definir tajantemente quienes son los adversarios.

La voz de Uribe como la encarnación de la voluntad del pueblo recibe de forma indiscutible un respaldo mediático, que manifestó en su momento la revista Semana, y que no fue un simple deslumbramiento tras una contundente victoria. El apoyo mediático continuó, y, años más tarde, el periódico El Espectador titularía una de sus editoriales “Álvaro Uribe: seis años en el poder” (2008a). Allí hace un balance del primer gobierno del mandatario, sumado a los primeros dos años tras su reelección. Aunque la estructura del artículo intenta dar una idea de equilibrio, presentando las “luces y sombras” de su administración, al analizar el discurso en su totalidad es evidente que la balanza se inclina a favor del entonces Presidente.

El desempleo, la informalidad laboral, el rezago vial, el déficit fiscal, el manejo errático de las relaciones exteriores y el debilitamiento de la división de poderes aparecen como esas sombras de este periodo. Sin embargo, llama la atención que, pese a que se reconoce que buena parte de la bancada de gobierno está investigada o en la cárcel, no se hace referencia explícita a que la mayoría de esas investigaciones vinculan a congresistas, alcaldes, gobernadores, diputados, concejales, miembros de la fuerza pública y funcionarios de la

Fiscalía y el DA que, en su gran mayoría, pertenecen a la coalición uribista. Incluso, se minimiza, en cierta forma, la relación de estos investigados con grupos paramilitares. Gracias a estas alianzas *non-sanctas*, estos políticos recibieron recursos de todo tipo, y con los que se propusieron “refundar la patria” a través del asesinato, el desplazamiento, la tortura, el secuestro y los ataques contra la población civil.

Rubén Darío Zapata (2010), explica que la bomba de los falsos positivos ocurridos durante el gobierno Uribe no la destaparon los medios colombianos, fueron las organizaciones defensoras de derechos humanos en colaboración con organizaciones internacionales. Y, sin embargo, también en esta ocasión cubrieron las espaldas del entonces Presidente.

Transmitieron la idea de que se trataba de casos aislados, cuando, en realidad, los falsos positivos fueron la consecuencia de las presiones de la política de seguridad democrática sobre la efectividad de las operaciones de la fuerza pública.

Sobre los aspectos a cuestionar de su administración, se habla de los vicios en el proceso de su reelección, pero no como algo que en lo que él mismo Uribe hubiese participado, sino como un hecho fraguado a sus espaldas. Aquellos medios que disientían del discurso oficial se exponían a la estigmatización por parte del gobierno. Muchos medios se autocensuraron, y los señalamientos en contra del Presidente fueron adecuados para no estropear la imagen del mandatario. Por ejemplo, términos populares como ‘paras’ y ‘chuzadas’ se matizaron en el discurso de los medios, y para referirse al Presidente se acudía a adjetivos como ‘polémico’, ‘guerrero’ y ‘peleador’.

Líderes sociales, sindicalistas y defensores de derechos humanos

En los dos períodos presidenciales de Álvaro Uribe, los medios de comunicación analizados olvidaron mencionar la persecución y asesinato sistemático de líderes sociales, sindicalistas y defensores de derechos humanos que, como Eudaldo Díaz —un alcalde que denunció ante el Presidente Álvaro Uribe, en un consejo comunitario televisado a todo el país, que lo iban a matar por denunciar el maridaje de ‘paras’ y políticos en su departamento, y dos meses después fue asesinado— lo interpelaron directamente o cuestionaron su accionar y el de sus aliados políticos.

Lo contradictorio es que esos mismos medios reportaron estos casos desde el comienzo de su mandato. Por ejemplo, La W Radio y El Tiempo informaron sobre los cuestionamientos del Presidente a integrantes de organizaciones no gubernamentales que criticaron su política de seguridad democrática. Por ejemplo, W Radio (2003), mediante citas indirectas, da cuenta de la postura del mandatario.

De politiqueros de derechos humanos a favor de los terroristas fueron calificados por el Presidente de la República Álvaro Uribe Vélez los miembros de algunas organizaciones no gubernamentales que criticaron la política de Seguridad Democrática del Gobierno. Según el jefe de Estado, muchas de las críticas contra su administración no tienen fuentes serias y, por el contrario, son sacadas de las páginas de Internet de las guerrillas.

Por su parte, el periódico El Tiempo (2003b) es más cauto en la forma en que presenta las reacciones del Presidente.

Haciendo expresa mención a la Semana por los Derechos Humanos, el Presidente Álvaro Uribe replicó enérgicamente a las ONG, a los analistas críticos de su gestión y defendió con vehemencia su estrategia de seguridad, la acción de la Fuerza Pública y el Estatuto Antiterrorista. Sin embargo, la posición de Uribe es clara: “Cada vez que en Colombia aparece una política de seguridad para derrotar el terrorismo, cuando los terroristas empiezan a sentirse débiles, inmediatamente envían a sus voceros a que hablen de derechos humanos. Posteriormente, la revista Semana advertiría en su artículo “Colombia vuelve al vergonzoso título de ser el país más peligroso del mundo para la actividad sindical” (2007b) que en el 2006 fueron asesinados 78 sindicalistas, de acuerdo con un informe divulgado por de la Confederación Sindical Internacional. Citando este informe, el medio informa que “casi todos los asesinatos en Colombia fueron perpetrados con impunidad por escuadrones de la muerte, paramilitares vinculados al gobierno o contratados por patronos” (Semana, 2007b).

Finalmente, el periódico El Espectador (2008b) comparó la política de seguridad democrática con el estatuto de seguridad, implementado entre 1978 y 1982 por el Presidente Julio César Turbay Ayala bajo el estado de sitio. Este concedió facultades especiales, de policía judicial a las fuerzas militares, con el objetivo de contrarrestar el avance de los grupos guerrilleros en el país. Esta política se caracterizó por la polarización social, la crisis de derechos humanos, la confrontación armada y las denuncias ante la comunidad internacional.

En el proceso de entender los tiempos violentos que afrontaba Colombia, los medios hicieron eco tanto de quienes propiciaban la concertación, el diálogo, la reparación a las víctimas, la justicia sin impunidad, el perdón ante la barbarie como de aquellos líderes que seguían difundiendo un discurso guerrillero.

Paramilitarismo y autodefensas

Los paramilitares, también denominados autodefensas, son los grupos armados ilegales de extrema derecha. Desde su creación y desarrollo histórico, estos grupos han estado involucrados con agentes del Estado como policías y militares, e incluso llegaron a realizar operaciones conjuntas.

No es tan sencillo como parece a priori, entender el fenómeno del paramilitarismo en Colombia. Tampoco lo es comprender sus causas y las formas de su nacimiento. Suelen confundirse en el discurso público sus motivaciones y comportamientos y es habitual escuchar en el discurso común ideas que, sin ser falsas del todo, son incompletas, como que todos los “paras” son violentos sicarios del narcotráfico, que forman parte del brazo sucio e ilegal de las Fuerzas Armadas, que no son más que delincuentes comunes o que, por el contrario -se dice, más generosamente- son esforzados campesinos que tuvieron que alzarse en armas contra los desmanes de la guerrilla. Posiblemente sean todas esas cosas y ninguna a un tiempo. El fenómeno paramilitar, como todo en Colombia, es complicado (Rivas Nieto y García, 2008, p. 43). En este sentido, los autores Rivas Nieto y García (2008) continúan exponiendo que:

ya en el siglo XIX existían fórmulas de impartir justicia y de solucionar disputas de forma violenta al margen del Estado. Por extraño que resulte, no han sido pocos los países en los que esto ocurría si el poder público no tenía capacidad de imponerse en todo el territorio nacional” (p. 43).

Esta singularidad no lo es tanto si se compara a Colombia con otros países de Latinoamérica, o incluso de otras zonas del mundo. En este país, con una envidiable posición estratégica como entrada de América del Sur, dicen los autores, la violencia fue más acusada desde 1920 y los ejércitos privados que defendían el orden social la agravaron, denotando la ausencia del Estado para imponer orden, seguridad y justicia.

Esta defensa del orden social permite también encontrar un punto en común entre los discursos mediáticos dados por el Gobierno del Presidente Uribe y los proclamados por los paramilitares. Ambos convergen en la degradación del enemigo desde el discurso y hacen ver su exterminio como aceptable y necesario. “Para ello, se describió a las FARC como locos, irracionales, enfermos, animales, cosas, etcétera.... Dado que al desconocer al enemigo como humano y despojarlo de su capacidad de lenguaje se pierde toda posibilidad de encuentro” (VV.AA., 2016, p. 268). Ese enemigo único, político, absoluto, es también el enemigo público, que Uribe y paramilitares extraen del anonimato para masificarlo y respaldar sus acciones (Gordillo, 2013).

El inicio de los grupos paramilitares

Durante su historia, el Estado colombiano no ha logrado dar una solución integral que permita a las fuerzas armadas responder ante las necesidades de protección que exigen los ciudadanos en un territorio tan extenso. Es por esto que la alianza entre grupos al margen de la ley logra

estructurar un aparato armado y con acceso a recursos que, sin mayores problemas, impone su ley en diferentes zonas, muchas de ellas rurales.

Es así como, luego de ser abatido el narcotraficante Pablo Escobar Gaviria, Diego Murillo Bejarano, mejor conocido como ‘Don Berna’, se convertiría en el *nuevo capo*, dentro de un contexto en el que la violencia en Medellín iba más allá del accionar de los carteles de la droga y llegaba hasta la acción paramilitar. Tal y como lo advirtió la revista Semana (2017b), al decir que:

paralelo al crecimiento del Cartel de Medellín, crecían las milicias urbanas y los primeros grupos paramilitares, todos inmersos en casos de delincuencia, robos y secuestros. Fueron esos mismos grupos los que entraron a la primera década del siglo XXI en una gran confrontación que tuvo su fin en la Operación Orión, el punto máximo de violencia y lo que dejó a los paramilitares con gran hegemonía en el Valle de Aburrá (Semana, 2017b).

La dupla narcotráfico-paramilitarismo

Este fenómeno de narcotráfico-paramilitarismo se retrataría muy bien en el nuevo actuar del cartel de Medellín. Esta sociedad se instauraría en Antioquia y se diseminaría por Córdoba, Sucre, Magdalena, Cesar, Chocó, Bolívar y Santander, gracias a la alianza entre Don Berna y los hermanos Castaño.

Murillo Bejarano terminó sumándose al proyecto nacional que ya solidificaban sus antiguos socios, los hermanos Castaño. De esta manera, con la base de la banda de ‘La Terraza’ (y la Oficina de Cobro de Envigado, dedicada a dosificar los ajustes de cuentas en el negocio del narcotráfico), pero ya como una estructura política y militar, surgió el Bloque Cacique Nutibara de las Autodefensas (El Espectador, 2008c).

Por su parte, aunque también con Medellín como escenario:

Carlos Mauricio García Fernández, un ex militar experto en acciones antiguerrilleras que también había participado en el grupo de los ‘Pepes’ [acrónimo de Perseguidos por Pablo Escobar], le dio vida al Bloque Metro (de las Autodefensas), apoyado en las cooperativas de seguridad Convivir y en las bandas delincuenciales para complementar el control de las autodefensas en la ciudad y los municipios anexos. Detrás del poder de García, más conocido como Rodrigo Doble Cero, estaban los hermanos Castaño y obviamente Diego Murillo Bejarano, alias Don Berna (El Espectador, 2008c).

Con los años, los jefes paramilitares fueron asesinados. Don Berna fue extraditado a Estados Unidos, pero la violencia sigue marcando el día de día de Medellín. A pesar de los años de reducciones significativas en el número de muertos y celebradas por las administraciones municipales, nuevamente sus picos van en aumento. Este incremento se difunde por los

medios de comunicación con titulares como “Preocupante aumento de asesinatos en Medellín” (Caracol Radio, 2009); “Asesinato de menores aumenta 138% en Medellín por su ingreso a grupos armados” (W Radio, 2010); “La violencia que no se va de Medellín” (Semana, 2013a); “¿Por qué los homicidios en Medellín se incrementaron un 7,7 % en 2016?” (RCN Radio, 2016); “En Medellín se registra un 10% de homicidios más que el año pasado” (Noticias Caracol, 2016); “Aumento de homicidios en Medellín se debe a lucha de combos, intolerancia y operativos” (Caracol Radio, 2017); “Las autoridades se encuentran en alerta por el alto número de homicidios en Medellín” (Noticias RCN, 2017); “Homicidios, lo que más preocupa en este 2017 en Medellín” (El Tiempo, 2017b), entre otros.

Pero el terror paramilitar desbordaría las fronteras de Medellín y, en su disputa territorial con las FARC y el ELN, azotaría otros municipios como San Carlos, ubicado al oriente del departamento de Antioquia. Las masacres, los asesinatos, los desplazamientos forzados, las desapariciones, las minas antipersona y la violencia sexual, fueron los principales métodos usados por estos grupos armados en una guerra sin ninguna consideración contra esta población civil. A pesar de las desmovilizaciones, primero de los grupos paramilitares y después de la guerrilla de las FARC, grupos delincuenciales, en gran parte reestructurados a partir de combatientes que no se vincularon a los procesos, están actuando a lo largo y ancho del país. Genéricamente, el Estado los ha llamado Bandas criminales y su actuación presenta las mismas características de los antiguos paramilitares y guerrillas. El negocio del narcotráfico, la minería ilegal, el control de la tierra son sus actividades principales; sin embargo, el preocupante número de líderes sociales asesinados en los últimos años deja la pregunta abierta de si estas bandas criminales, o neo-paramilitares aún están vinculadas a un proyecto político contra-revolucionario, o sus acciones solamente responden a asuntos particulares.

Anexo 2 - Entrevista a Óscar Campo

Año de la entrevista: 2016

Diana Kuéllar- Para iniciar, hablemos sobre tu infancia y adolescencia

Óscar Campo- Nací en Cali, viví toda la infancia en San Fernando. Un barrio de clase media. En esa época era el sur de Cali, porque la ciudad llegaba hasta la Plaza de Caicedo. El norte era donde quedaban los barrios de los ricos, el barrio Granada, Santa Rita, Santa Teresita, Versalles. Los barrios del sur eran los barrios de clase media, de gente que no era de mucho dinero. Los pobres vivían en barrios como El Guabal o el barrio Obrero. Viví primero en el barrio Nueva Granada, después en El Lido y finalmente en San Fernando, donde actualmente vivo. Kinder y los primeros años de primaria los estudié en un colegio que se llama Francisco José de Caldas, después estudié en el San Luis Gonzaga. Tuve un intermedio de dos años en los que me fui a estudiar al Santa Librada, pero de ahí me salí porque a mí me gustaba el desorden y en esa época era un colegio donde tiraban piedras, y terminé peleando con muchachos de la clase que eran como peligrosos, muchachos armados. Me salí porque era una situación complicada. Entonces terminé mis estudios en el San Luis Gonzaga. Siempre he tenido como problemas de adaptación, he sido un desadaptado. Mi colegio era de la pequeña burguesía de esa época, era un colegio emblemático. Además del deporte y las matemáticas, en el colegio había una línea fuerte hacia la escritura y la filosofía. Algunos profesores marxistas, otros católicos de izquierda. A mí me gustaba mucho más la escritura y se suponía que tenía un coeficiente intelectual alto, entonces me cuidaban. Como a los 12 años empecé a ir al Teatro Experimental de Cali – TEC de Enrique Buenaventura, a oír las charlas a Enrique y hacer teatro. Leíamos a Bertolt Brecht. En ese entonces era un espacio donde se reunía la gente del partido comunista a hacer teatro militante y había muchos grupos de la Corporación Colombiana de Teatro. Después también empecé a ir al Cine Club de Cali. Es decir, empecé por el teatro y luego me interesé por el cine y el videoarte. El Cine Club quedaba en San Fernando, era parte del vecindario y yo iba con mis amigos del colegio. Con William González que hizo la película de la Sargento Matacho; Rodrigo Vidal, del Cineclub. También ahí nos encontrábamos con gente mayor como Ramiro Arbeláez, Andrés Caicedo, Charlie Pineda, eran los grandes. Era muy divertido ir allí, porque uno iba como a desfogarse. En cuarto de bachillerato uno no tiene nada que hacer, las chicas no le paran bolas a uno, todo está en crecimiento; pero también hay otra cosa y que es una época de prueba de la virilidad, entonces está el interés por la marihuana, por las pandillas del barrio. En esa época había varias pandillas en San Fernando, pandillas de esquinas con las que empecé a fumar marihuana. Después empecé a ir a rumbeaderos de salsa. En ese movimiento conocimos a

Andrés Caicedo. Yo me matriculé en un curso de cine de Andrés Caicedo. Era ver cine de manera más ordenada cada ocho días, en un sitio que se llamaba el Colegio Hemingway, que también quedaba en San Fernando. Era un sitio de unos canadienses, que después resultaron ser de la CIA. En esa época había mucho gringo en Cali, arrancó todo el narcotráfico con hippies que llegaron al país, con personas que llegaron huyendo de la Guerra de Vietnam. Entonces se trataba de ir al teatro con Enrique Buenaventura o ir al Cine Club y drogarse. Era una forma de vida completamente opuesta a la impuesta en los colegios, diferente a los niños que jugaban basquetbol y que eran muchachos de la burguesía. No los odiaba, pero también me imagino que había cierto rencor de clase. Estos muchachos llegaban a las fiestas con unos carros lindísimos, con unas novias bellísimas, con las mejores peladas de los colegios de la burguesía. Uno no conseguía novias en esos colegios. En ese ambiente con Andrés, también conocimos a Guillermo Lemos y a todo el grupo de chiquitos que andábamos con Andrés. Otro que también vivía en el sur y se volvió muy amigo de Andrés era Carlos Tofiño, en una película de Andrés donde aparecen unos niños drogadictos, él era uno de esos niños. Ellos eran mis amigos también. Tomábamos muchas drogas, festeábamos mucho y veíamos películas. Los viernes veíamos películas de conciertos de rock, como de los Rolling Stones. Mayolo y Luis Ospina no eran realmente mis amigos, eran de los grandes. Cuando uno tiene 12 o 13 años, una persona que tiene 20 es un viejo, es como un anciano. Era muy difícil que ellos fueran amigos de nosotros. Andrés sí, porque se convirtió en el papá y el maestro de nosotros. Pero Mayolo y Ospina era una gente que uno veía por allá. Nosotros por ejemplo nos dábamos cuenta de todos los amores, de Patricia que era la novia de Andrés y también era la novia de Mayolo, y ellos se pegaban a puños; y uno odiaba a Mayolo porque era amigo de Andrés. Odiaba a Luis Ospina porque era un señor gringo que venía y presentaba películas, aunque ni siquiera presentaba películas porque las presentaba Ramiro y Rodrigo Vidal, en lo que después se convirtió el Cine Club de Cali. Uno veía que Poncho llegaba acompañado de gringos, porque él estudiaba en Estados Unidos, y después se iba.

DK- ¿Cuáles fueron tus estudios?

OC- Estudié Comunicación Social en la Universidad del Valle y realicé un Máster en Guion Cinematográfico en Madrid. Además, hice algunos semestres de literatura en la Universidad Santiago de Cali.

DK- ¿Cuáles son tus fuentes (teóricas, filosóficas, artísticas) de referencia para tu trabajo?

OC- Trabajo mucho en el contexto teórico con ciertos marxistas, como Gilles Deleuze, Foucault, Expósito. Muchos de los que trabajan biopolítica. Teóricos marxistas anteriores como Benjamin, Adorno. Teóricos que siempre estoy leyendo, que funcionan como un marco

conceptual que siempre estoy actualizando. También leo psicoanálisis freudiano y lacaniano. Pero he variado mucho en el tiempo. Hace 30 años, cuando comencé a trabajar, mis referentes eran la cultura *caicediana* y la cultura caleña, que era el cine negro, cine de vampiros, novelas de terror de Howard Phillips Lovecraft, novelas de William Burroughs, Jean Genet, Deleuze, tenía mucha cercanía con grupos gay de la ciudad que eran muy alternativos. Es decir, había una cercanía a una cultura alternativa al igual que a teorías anarquistas de la política. Esto era lo que más o menos trabajaba, era un revuelto de la cultura cinéfila caleña con el cine de género, la nueva ola, y también lo que estaba sucediendo en la universidad con la aparición de Foucault, de los nuevos filósofos franceses, algo de psicoanálisis, narcisismo, era la mezcla de ese momento. Posteriormente, durante la década de los 90, hubo un cambio de bibliografía con la creación de Rostros y Rastros y la aparición del documental. Además, entré a trabajar en la Universidad del Valle y en la Escuela de Comunicación Social, donde se trabajaba a partir de otros referentes, como Jesús Martín-Barbero, con textos como “De los Medios a las Mediaciones” y otros libros que publicó en ese momento. También había un acercamiento muy fuerte a las ciencias sociales, historias de vida, comenzaban los estudios cualitativos de investigación, antropología, etnografías, estudios culturales que aparecen de manera muy fuerte. Esta fue la época en que estuve más cercano a la antropología y teoría cultural, en función del documental y del trabajo que realizábamos en Rostros, que era una investigación cercana a los métodos etnográficos adecuados al documental y el periodismo. Los referentes en ese caso eran artísticos, lo que tenía que ver con este tipo de investigaciones en las ciencias sociales y estudios culturales. A comienzos del Siglo XXI los referentes cambian nuevamente. Cambia la concepción sobre la antropología, sobre el cine directo, porque con la intensificación de la guerra en Colombia aparecen otro tipo de autores como Slavoj Žižek, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Alain Badiou. En algunos casos volví a releer referentes del Marxismo contemporáneo, tratando de entender qué era lo que estaba sucediendo políticamente con la guerra y cómo podía representarlo. Desde aquí surgían teorías estéticas que tenían que ver con Adorno, Benjamin, la forma en que entendían la historia y sus discursos sobre la violencia, enlazado además con un marxismo tardío, con Fredric Jameson por ejemplo y su forma de entender el marxismo. Y empiezan a aparecer otros referentes. Una serie de autores que estaban ligados a Bertolt Brecht en la dramaturgia y en el cine. Aparecen Alexander Kluge, Hito Steyerl y una serie de referentes que también provienen del Diplomado en Documental de Creación realizado en la Universidad. Por otro lado, también he tenido un interés sobre el arte, ligado a los estudios culturales en algunos casos, y por la literatura, dado que realicé cinco semestres de literatura en la Universidad Santiago de Cali e

hice teatro. En la última década he estado trabajando muchos referentes dramáticos, hice una Especialización en Dramaturgia con la Universidad de Antioquia en 2012, que era el recorrido desde los griegos a los nuevos autores que hay en el mundo. Entonces mi trabajo últimamente ha estado ligado a la dramaturgia, sobre todo a lo que se llama teatro postdramático, que es una forma de escritura muy cercana al ensayo, pero también a la dramaturgia de Bertold Brecht sobre el distanciamiento, y que he integrado a los últimos trabajos que he realizado.

DK- ¿Cómo es tu proceso creativo? ¿Cuál es tu detonante?

OC- Tengo dos tipos de iniciativas. Por un lado, están los temas que les pueden interesar a muchas personas, porque presentan problemáticas cercanas que tienen que ver con muchas personas y determinan la dinámica de la vida, como la guerra o el cine. Está por ejemplo esta película que realicé con Ramiro Arbeláez, *Garras de oro*; también he trabajado temas que tienen que ver con fotografía con Fernell Franco y Óscar Muñoz; o el trabajo con Hernando Tejada. Cosas que tienen que ver social y culturalmente con la ciudad. Y hay otro tipo de cosas que tienen que ver más conmigo de manera personal y con gente que yo conozco. Por ejemplo, *El proyecto del diablo*” o el que hice sobre Guillermo Lemos, *Un Ángel del Pantano*. Ahora estoy trabajando sobre Charlie Pineda, el Rey Charles. Es gente de mi generación que está muy chiflada. Lo veo como una forma de pensar a través de ellos lo que ha sido mi vida y mi historia personal. Son como los dos espacios donde trabajo. Todo tiene que ver con cosas muy cercanas, no trabajo cosas que no tengan que ver conmigo directamente o que no me afecten. La guerra me afecta al verla a través de la televisión, entonces hago una película sobre la guerra vista a través del televisor; o hago películas sobre mis amigos que son artistas; o sobre gente que estimo y me parece interesante. Por lo general trabajo en algo que me inquieta mucho, algo que sé que se me convierte en la realidad. Claro que lo que siempre regresa es el capitalismo, pues esa es nuestra realidad. Pero hay cosas específicas que llegan, por ejemplo, los colombianos hemos visto muchas noticias de guerra en la última década, después de lo del Caguán, lo del 11 de septiembre, la guerra contra el terrorismo. Entonces me interesé mucho por saber qué estaba sucediendo en la guerra, pero no en la guerra en el campo de batalla, sino la guerra en los medios, porque era la forma como llegaba esa guerra: mediatizada, telenovelizada, y dentro de unos campos de fuerza política que hacía que la mayoría de cosas que se transmitían por televisión se convertían en propaganda política. Entonces decidí hacer un trabajo con eso, con autores como Žižek, Judith Butler, otros autores también muy referidos en América Latina y en la Guerra en Colombia. Este trabajo lo hice por ejemplo haciendo zapping. Había hecho una película también sobre guerra, pero era yo en la guerra. También realicé la película *Yo soy otro*, porque de alguna

manera sentía que a través de los medios se nos insertaron unas máquinas de guerra dentro de la mente, sentía que muchas cosas de las que yo pensaba sobre la guerra, que se convirtió en un tema central en los colombianos, estaban siendo resignificados o traducidos por los bandos en contienda, especialmente por la derecha política, generando consensos sobre una sensación de desastre inminente que supuestamente está ocurriendo. Para esta película también estuve estudiando mucho a Lacan, el marxismo a través de Žižek, Badiou y todos estos autores nuevos. Y también estudiando literatura sobre el doble, porque en la película el personaje encuentra en la ciudad muchos dobles suyos que de alguna manera personifican lo que estaba diciendo ahora sobre las máquinas de guerra interiorizadas, es como nuestra intersubjetividad, no sólo en la relación con el otro sino también hacia dentro de nosotros mismos. Para esto me servía entender sobre el psicoanálisis lacaniano. La guerra me ha llevado mucho tiempo. El primer trabajo sobre la guerra lo hice en la década de los 90, trabajé con periodistas que cubrían las páginas rojas sobre lo que estaba sucediendo en ese momento en la ciudad, que era tremendo. Este ha sido un tema permanente. Como decía, otro tema que trabajo mucho es la vida de mis amigos. Soy de una generación bastante contestataria, con unos personajes tremendos. He trabajado por ejemplo la vida de Guillermo Lemos en el Ángel del Pantano, quien era un amigo de Andrés Caicedo y también su amante. Y cuando lo encontré después de 20 años sin verlo, estaba en la calle cuidando carros porque la droga lo había destruido completamente. Entonces empezó a interesarme también la vida de mis amigos generacionales, que habían sido destruidos por la empresa de la droga o por la empresa de la guerra. Justamente en Cali se gestaron dos grandes empresas en los años 80, el Cartel de Cali y por otro lado el M-19 y las guerrillas. Dos grandes empresas que terminan imponiendo toda una economía dentro de la ciudad y llevando a toda una generación a convertirse en soldados de esta empresa. Toda una generación que tuvo que anesthesiarse a través de la droga para cumplir esas funciones que tenían que ver con el crimen, ética delincencial, o cuando estaban en la guerra con un bando u otro y transformó a todas estas personas. Lo que hice fue una serie de retratos generacionales, como *El ángel del Pantano* y *El proyecto del diablo*. En estos momentos estoy también haciendo un retrato generacional sobre Charlie Pineda, un chico que hoy tiene cerca de 70 años, y sobre los gays en la ciudad. Él fue uno de los gays que conocí más temprano en mi vida, muy amigo de Caicedo, él tenía la Corte de las Increíbles Bellas Durmientes, un grupo de muchachas travestis del Norte de Cali. Niños burgueses que pasaban el puente hacia el centro de Cali a conseguir otras locas. Y partir de eso empezó a vivir una vida durante 40 o 50 años alrededor de la vida más subterránea de la ciudad. También he trabajado la vida de algunos artistas, como Óscar Muñoz, Fernell Franco, hice el

guion de Hernando Tejada. Son temas muy variados, pero con cosas muy cercanas que trato de distanciar. Intento trabajar a escala, es algo que he venido trabajando desde hace 20 años. Trato de salirme de la escena del personaje o de la escena que estoy trabajando y ponerla en relación a otros textos y a otras escenas. Es decir, no quedarme con la escena que ahí allí, porque desconfío de esta forma del conocimiento, razón por lo que nunca he hecho cine directo, dado que propone una forma de entendimiento del mundo a través de mirar una escena, una situación y unos personajes en el presente y ya. Realmente trabajo de una manera distinta. Yo lo que hago es mirar una realidad y ponerla en relación a través de asociación o relación directa con otro tipo de textos y otro tipo de realidades, a partir de aquí construyo una constelación a diferentes escalas. Es la forma como he venido trabajando hace mucho tiempo.

DK- Vos decís que ser documentalista es una opción diferente (opuesta) a la política. ¿Por qué?

OC- Siempre para mí el cine fue un lugar desde el cual poder sustraerme a la militancia. Nunca pude acceder a la militancia, en parte porque los grupos políticos no me recibían cuando era adolescente porque tenía problemas de drogas. Una vez intenté entrar a un grupo trotskista y no me dejaron, me dijeron que gente como yo no recibían. Después estuve en grupos de anarquistas, esto fue en la universidad cuando estuve en un grupo con el que me la pasé quemando buses, haciendo cocteles molotov y daños, mucha droga y mucho rock and roll. Con la gente del partido comunista siempre fui muy amigo, pero nunca pude, siempre tuve una distancia con los comunistas. Es decir que tenía un interés por la política, pero a través del teatro, el cine y la literatura. La lectura política también la realizo, pero no soy ya capaz de militar. Tuve un problema de aceptación en los grupos políticos y finalmente creo que no soy buen militante de nada, no sería capaz de ir voluntariamente a ningún tipo de activismo revolucionario. En este sentido, pienso que el documental, como sucede con todos los discursos artísticos, a veces habla de cosas parecidas a las que habla la política. Los políticos hablan de personas y de cosas, de repartición de personas, repartición de dineros públicos, a quiénes se va a privilegiar y a quiénes no, ese discurso se desarrolla en instituciones que son las que generan esos repartos. El reparto que genera el arte es algo a nivel de lo sensible, de pronto utiliza textos parecidos a la política, pero no funciona en las mismas instituciones donde el poder de decisión sobre lo político no es directo. En cambio, el discurso político decide y ejecuta directamente sobre este campo. Los discursos de los artistas y del arte es un discurso que puede tal vez hablar de las mismas cosas, pero afecta a la sociedad de una manera diferente a partir de lo sensible y lo inteligible. Mientras que la política actúa directamente sobre el reparto real de objetos de y cosas. Pero la verdad es que a

mí realmente nunca me ha interesado estar en la discusión política. Tal vez por el tipo de espacios en que siempre me he movido, que son espacios académicos, espacios que tienen que ver con el pensamiento, el arte y donde uno toma posiciones políticas, pero el tipo de discurso que elaboro no funciona al interior del aparato político ni van a decidir qué hacer en el campo político. Funcionan por el contrario en otras esferas más sensibles, más estéticas, más de pensamiento. Aunque reconociendo que existe una estética política y existe también un pensamiento político desde el documental.

DK- ¿Qué es documental desde lo político? ¿Qué es documental desde lo estético?

OC- El documento desde lo político es un documental que intenta participar activamente del reparto y que trata de generar consensos y disensos, que es también la forma en que se mueve la política y el arte. Para Jacques Rancière, por ejemplo, hay política cuando hay disenso, el discurso de consenso él lo llamó el discurso de la política. El discurso político se caracteriza por ese disenso y hay además discursos establecidos en el disenso político. Yo pienso que en el caso de otro tipo de documentales que no son directamente políticos, si pueden hablar de la política, aunque de pronto no están interesados tanto en gestionar algo directamente en la sociedad, sino en trabajar más con otros aspectos de lo social que tienen que ver con formas de representar el mundo, las formas de construir estéticamente la realidad, de producir cambios en ese espacio que tiene que ver con lo sensible. Si hago esa diferenciación es porque hay documentales que son directamente políticos enfocados a tener un tipo de participación en la vida política del país, y hay otro tipo de documentales que, aunque también pueden estar interesados en la política, tienen otro objetivo que tiene que ver con el desarrollo de los lenguajes, generar nuevas sensibilidades o producir vacíos dentro de la institución arte-documental, no tan directamente desde la institución política. El documental en su función estética está más interesada en generar disensos pero al interior de los discursos estéticos, no al interior de la política. Finalmente, para mí el documental es una forma de escritura personal, donde doy cuenta de cosas que intelectualmente, en determinado momento, sirven como problema. Por ejemplo, está la guerra, a un paso de distancia, este interés particular intento entenderlo a través de la televisión. Había otra cosa que me interesó en los 90, era como yo andaba con grupos de “drogos” en la adolescencia, mucho de estos chicos fueron asesinados, iban muriendo por diferentes causas. Entonces también me interesó averiguar qué estaba pasando generacionalmente. Unos estaban en el Cartel de Cali, otros estaban metidos en la guerrilla; había un interés general, pero estaba mediado por un interés por estas personas o cosas que tenían que ver directamente conmigo y que quería ver de una manera más

profunda. Eso también es lo que me detona, cuando hay una situación de algo que no entiendo y quiero saber más o que por otro lado esté ligado a algo personal.

DK- ¿En tu obra cómo se trabaja lo estético desde lo político (siguiendo a Rancière)?

OC- Hay una palabra de Rancière que me interesa mucho, es el *disenso*. Haciendo la película sobre *Cuerpos frágiles* hablaba de un consenso conservador, y de alguna forma comparo el espectro ideológico en las sociedades capitalistas a comienzos del siglo XXI. Me interesé por lo que estaba pasando en Colombia, pero no lo que estaba pasando de manera general en la guerra, sino sobre qué consensos públicos se estaban ofreciendo, y que aparecían en la escena pública para justificar la guerra. Se estaban cometiendo atrocidades, pero no entendía muy bien porqué. Entonces traté de entender qué tipo de consensos ideológicos y políticos se estaban estableciendo, para poder producir un tipo de obra que pudiera entender racionalmente lo que estaba pasando en ese consenso político y permitiera pensar otro tipo de opciones. Y de manera estética, básicamente lo que plantea Rancière es también establecer la posibilidad de generar cambios en la representación y en la sensibilidad para entender determinadas cosas. Lo que me interesaba no era solo hacer consciencia, sino que estéticamente los elementos existentes se presentaran en un nuevo orden hasta lo que ese momento se conocía. Por ejemplo, en los noticieros, ponerlos en una relación completamente distinta al presentarlos al público, desde una perspectiva totalmente distanciada. Es cambiar la escena, hacer otro tipo de juegos estéticos. Es mucho más que contar historias. De hecho, hice el largometraje *Yo soy otro* -que fue un fracaso de público- y ese largometraje lo hice pensándome desde el psicoanálisis lacaniano, es decir, deconstruyéndome como sujeto de acciones. Me interesaba deconstruir esa persona que actuaba y mostrar que ese personaje que actuaba era un personaje condicionado desde una serie de consensos. Es algo muy difícil de hacerlo en ficción. A mí me gusta mi película, pero a la gente como que no le interesó mucho. Pero si me interesaba la posibilidad de deconstruir el personaje y plantear unas relaciones totalmente distintas. Ahí estaba muy influenciado por Adorno, me interesaba hacer un planteamiento estético que no pudiera ser instrumentalizado por los discursos políticos ni discursos mediáticos. En mi trabajo trato siempre de hacer primero una investigación. Investigación en dos sentidos. Por un lado, al investigar sobre un asunto me interesa tomar una serie de decisiones sobre ese mundo que va a aparecer en el documental, sobre la realidad que está allí y que siempre nos llega inicialmente como discurso. Y a partir de esto entro a trabajar en el campo del documental, sin preocuparme mucho de si voy a hacer una cosa innovadora o no, lo que me interesa es hablar de ese mundo que he descubierto, de ese mundo que estoy entendiendo y tratar de hacerlo de la manera más adecuada para que sea entendible

o a veces para hacerlo opaco. Me interesa que haya un distanciamiento de los espectadores y por parte mía referente a ese tema. Digamos, por ejemplo, que el arte sea algo que tiene que ver con la vida misma. Pienso como Ítalo Calvino, en las propuestas que escribió para el próximo milenio, que el arte lo que hace es utilizar una especie de espejo y mirar en la imagen distorsionada del espejo para poder cortarle la cabeza a la hidra, que es la realidad; porque si se mira directamente la realidad uno queda completamente congelado. Entonces hay que mirar ese reflejo que le permita a uno tener una distancia y mirar desde otro lado. Por otro lado, también realizo un trabajo de escalas, a esa observación de lo real, trato de pensarlo también en otras escalas que tienen que ver con teorías, con el arte, que me permita distanciarme para entenderlo mejor. Inclusive cuando hice mi película de ficción, pensé que a veces a través de la ficción entiendo mejor la realidad. No la ficción de la invención de personajes, sino la ficción que surge a partir de los componentes de lo real, insertados en otro tipo de estructuras que tienen que ver por ejemplo con los sueños, con determinado tipo de literaturas o con formas de representar que no son directamente realistas. De pronto a veces a través del desvío puedo entender mejor la verdad de aquello que estoy documentando, no la realidad.

DK- Ranciére dice que “para el documental, lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender”. Por otro lado, vos decís que no existe el documental, que todo es ficción. Entonces, ¿cuál es la particularidad de ese género al que llamamos documental?

OC- Ranciére dice que el documental no se caracteriza por tener una verosimilitud realista, un efecto realista. En este sentido, yo pienso que la relación con lo real no es directa nunca, en la percepción de lo real, ya sea a través de la percepción directa, a través de los sentidos o a través de una máquina, nunca hay una posibilidad de que lo real emerja. Lo que sucede es que nos relacionamos a través de una subjetividad con lo real, y a través del juego dialéctico entre lo real y la conciencia aparecen una serie de discursos que tratan de dar cuenta de lo real y que en el caso del documental producen un efecto de realidad distinto a lo que puede producir una película de ficción. En los últimos años aparecieron varias teorías que hicieron un giro del documental hacia el discurso. El documental estaba mucho más cercano a unas estrategias que tenían que ver con el reflejo, hacia el documental como una ventana del mundo, y hubo un viraje hacia lo discursivo. Es decir, el documental es otro discurso sobre el mundo. Muy distinto a captar un reflejo del mundo, y por lo tanto se comporta discursivamente. Tiene un comportamiento similar a cualquier lenguaje, hay un enunciador con unas intencionalidades, un enunciador que hace parte de una realidad ideológica, hace parte de unos determinados consensos, y ese sujeto que está observando un objeto no establece una relación pura, sino

que el objeto y el sujeto están atravesados por discursos. El documental surge de ese contacto, de ese choque que se produce entre esas dos entidades cargadas de discursos y de historias. Y se produce algo que no es la realidad, sino que es algo que da cuenta de cierto nivel de la materialidad y de los discursos que atraviesan aquello que estamos mirando y desde donde estamos pensando. El documental en ese sentido no es la realidad misma, tampoco es una ficción, o como dice Bill Nichols es una ficción distinta a las películas de ficción. Es una ficción en el sentido que es una construcción, es algo construido en el lenguaje y que puede generar un efecto de verdad mayor que otro tipo de discursos. Algunos colocan al documental en una línea cercana a discursos argumentativos que vienen de la filosofía, antropología, discursos que no son de ficción propiamente pero que sí implican un trabajo en el lenguaje, no directamente sobre lo real. Lo que pasa es que a comienzos de siglo me inscribí en un congreso que se llamó “El giro discursivo del documental”, que básicamente me sirvió para entender lo que estaba haciendo en la década de los 90. En la década de los 90 en Cali hicimos varios documentales en la universidad que se alejaban del cine directo y del naturalismo cinematográfico, pero sencillamente porque no lo podíamos hacer, el equipo técnico necesitaba mucha luz y era imposible hacer seguimientos en directo. Entonces lo que hacíamos nosotros eran drama-reportajes, reconstrucciones o hacíamos puestas en escena, y de alguna forma yo sentía que había la necesidad de justificarlo, porque el documental siempre se acerca al realismo, al naturalismo, y acá nosotros estábamos haciendo una cosa totalmente distinta, con pre-guiones pre-elaborados, no solo por las cámaras, sino también por las condiciones de producción. Cuando leí a Bill Nichols, me pareció que se acercaba mucho a lo que yo quería pensar del documental y lo que estaba haciendo en ese momento. Ahí estaba haciendo documentales a partir de entrevistas en profundidad e historias de vida, y ficcionalizando un poco esas historias de vida, porque me metía en la mente de los personajes. Era como hacer documentales que no tenían que ver con prácticas reales, sino con su imaginario, su memoria. Entonces me fui metiendo en otro tipo de documentales más desde la subjetividad. Hice por ejemplo *Un ángel subterráneo*, *Un ángel del pantano*, *El proyecto del diablo*, que eran documentales donde me acercaba a la subjetividad de los personajes y a la representación de la subjetividad. Entonces cuando leía a Bill Nichols me parecía que encajaba muy bien, en cuanto plantea que un documental es una ficción distinta, una ficción argumentada, que no es una imagen realista, sino que es una argumentación acerca del mundo. Esto me servía mucho más a mí y para las cosas que estábamos haciendo, que para la forma en cómo se entendía el documental en Europa. Estas lecturas y entendimientos a comienzos de los 90, me permitieron quitarme limitaciones para integrar ficción, documental

y videoarte. Lo real siempre es una construcción del documental. Es un efecto que se produce sobre el espectador. Es decir, hay una proyección, un punto de partida, que pretende naturalizar y volver realista y verdadero desde otro tipo de conceptualizaciones. Para mí y para muchos otros, la realidad es un punto de partida, pero perfectamente te puede llevar a puntos que no necesariamente generan un efecto de lo real, sino que por el contrario puede ser más bien producir un pensamiento complejo acerca de esas realidades que se están mirando.

DK- ¿Qué es lo real?

OC- Es una discusión muy complicada. Depende de cómo lo entienda un lacaniano, una persona desde el empirismo. ¿Para mí qué podría ser la realidad? Para mí la realidad es algo que siempre regresa, como dice Zizek. Es algo que está más allá de lo que podemos hacer con nuestra mente, es algo que está allí pero no está dado con mucha claridad en su empírea. La realidad es algo denso de lo que nosotros también hacemos parte, está atravesada por capas de significación, por discursos y en el momento en que uno hace un documental es un encuentro temporal con lo que llamamos realidad, pero no es nada claro. Uno intenta tratar de entender sobre eso real que está investigando, pero con mucha conciencia de su limitación, es una conciencia sobre la posibilidad de no entender completamente lo dado. Es una realidad que a veces desborda completamente lo humano, una realidad que podríamos asociar en cualquier momento con lo inhumano, en el sentido que el ser de las cosas es completamente inabarcable, al igual que el lenguaje, van mucho más allá de la posibilidad de una mente de entenderlo. Es decir que hay como un disloque entre el orden de lo real con la conciencia, el pensamiento y el lenguaje. Y lo que uno trata de hacer es producir un efecto de encuentro y de claridad, pero siempre es un efecto.

DK- Vos decís: "...creo que nunca abandoné la ficción, en el sentido de que el documental requiere cierta ingenuidad al pensar que se puede lograr el realismo a través de la cámara o del testimonio. Nunca fui ingenuo frente a eso. Hacía propuestas que estaban siempre a mitad de camino entre las dos cosas, eran experimentos que iban como de la ficción a lo real." ¿A qué le llamas realismo?

OC- A través del psicoanálisis se presenta un problema muy difícil de entendimiento del ser humano, del tipo de acercamiento que puede haber a la realidad. Uno encuentra por ejemplo que a veces hay mayor realismo en una obra de ficción que en una obra naturalista. Es decir que a través de la ficción se puede llegar a lo real, o por lo menos tener un acercamiento a lo real mucho mayor. Una película como Matrix nos puede hablar mucho más de lo que está sucediendo en la intersubjetividad contemporánea, que un documental sobre el neoliberalismo. Da cuenta de ciertos niveles de conciencia que son muy difíciles de registrar

con un documental. Un documental a veces queda circunscrito a mostrar una escena o un grupo de personas con unas vivencias, el registro de esas vivencias, el acercamiento a través de la cámara, un acercamiento ontológico a unas formas de pensar, de vivir, una historia de esa escena. Pero por lo general tengo problemas, porque no pienso solo en la escena, sino que pienso en esa escena en relación a otras, y en relación a unas teorías, a unas formas de pensar esas realidades. Para mí pensar sobre lo real es saturar lo real. En ese sentido, el naturalismo no me sirve, lo veo ingenuo también porque surge de pensar que el registro que hace la cámara es un registro de lo real, y pues ya sabemos que no. Una cámara implica una intencionalidad, hay cierta manipulación, es un problema para las personas que creen que el documental tiene que recurrir a acciones naturalistas y realistas. En el registro y la revelación de las cosas que surgen, efectivamente aparece la realidad de las cosas, pero yo creo que la realidad tiene muchas capas, no es solamente lo sensible registrado o lo que podemos ver a simple vista, hay varias capas donde pasan una serie de discursos, historias, dislocaciones, y eso no se registra solamente con una cámara al frente de dos personas.

DK- ¿Qué querés decir con “la concepción de que lo real no es algo dado”?

OC- Es un poco lo que te estoy diciendo. Lo real es algo que uno construye, una construcción de la que también soy parte. Lo real no es algo que está allí como un objeto que uno puede tomar y ese real no está ahí para ser comprendido como algo completamente obvio y transparente, hay mucha opacidad en todo lo que nos rodea. Debe haber un trabajo de desentrañar y examinar capas que no son necesariamente dadas en la relación sencilla con los objetos y el mundo.

DK- Con respecto a la imagen, Didi-Huberman dice que “no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos brutales o delicados; los pensamientos inadecuados o sublimes. No existe una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación”. ¿Qué es para vos la imagen?

OC- Para mí, la imagen es algo que permanentemente está actuando en el pensamiento. Como dice Didi-Huberman, actuar en el pensamiento al mismo tiempo que actúan la escritura y lectura. Usualmente se piensa la imagen como forma de expresión, de escritura diferente, pero yo creo que nuestros pensamientos permanentemente ocurren como imagen y escritura, como pensamiento verbalizado. Y hay distintos tipos de imágenes. Hay algunas imágenes que nos dislocan porque nos plantean un orden totalmente diferente, yo pienso que esas imágenes son las más contundentes, las que nos hacen hablar de la imagen como una cosa totalmente distinta, y están condesadas de pensamientos, miradas, gestos, como dice Huberman. Donde

en determinado momento pueden cambiar el orden del pensamiento sobre las cosas. En este sentido, para mí la imagen es como algo que tengo que construir cuando la hago, pero también la imagen es algo que está dado ante mí también a través de imagen y sonido, y que es algo opaco, a pesar de que me conecta con tiempos anteriores en el momento en que esa imagen fue creada, no es una relación tan directa. Parece algo dado, pero realmente hay capas de tiempo, como dice Huberman hay capas de pensamientos, de gestos, que vienen desde el pasado cuando somos consumidores de imágenes. Porque del momento en que se hace la imagen y el momento en que la captamos hay una diferencia, y esa diferencia temporal genera unas distancias. Para mí una imagen es algo muy complejo, es algo que tiene muchas capas de muchas cosas, de discordias, pensamientos, que parece algo dado, pero que realmente está lleno de capas a desentrañar. En el último trabajo como documentalista trato de utilizar imágenes que me llaman a tratar de entenderlas. Las imágenes por ejemplo de los noticieros, que siempre me parecen tan sospechosas y tan cargadas de significados. Últimamente estoy trabajando la imagen cinematográfica y la aparición de lo indígena en la imagen colonial en películas como La Misión, que es la que estoy trabajando. Es decir, el cristianismo y el pensamiento teológico siguen cargando de significado esas imágenes sobre lo indígena, y uno se pregunta si realmente en algún momento podrá hacer alguna imagen que no sea teológica sobre lo indígena. Inclusive porque las mismas imágenes que hacen los indígenas sobre sí mismos también están cargadas de ese cristianismo, por ejemplo, algunas películas como Santa Inés. Es algo bastante denso, lo que estoy haciendo en estos momentos. Por ejemplo, estoy tratando de entender las imágenes de La Misión y cómo hay un pasado en la forma de construcción de la imagen que determinó la forma en cómo aparecen los indígenas en la película e incluso va más allá, porque lo que sucedió es que con la realización de esa película se destruyeron pueblos indígenas, 300 indígenas trabajaron para hacer esa película; y terminaron destruidos culturalmente en el contacto con la cinematografía europea. Yo estoy intentando entender si esa destrucción se opera porque se hace una película con un sistema de producción que es similar a la de cualquier multinacional que llega a una selva, trabaja con unos indígenas, explota el oro, después se van y esas comunidades quedan completamente destrozadas. Me parece que hay una lógica similar en la forma de hacer esas imágenes para la película La Misión, lo mismo podríamos decir para muchas películas como El vuelco del cangrejo que también llega a un lugar y deja un halo de destrucción, o las películas de Víctor Gaviria, que son empresas que se localizan en un sitio y después al irse dejan un daño. Pero, por otro lado, en la misma imagen aparece ese gesto, en la imagen podemos rastrear esa aura de destrucción que queda. Eso es lo que me está interesando trabajar ahora, lo estoy

trabajando con la película La Misión, lo trabajé algo en la película que hice con Ramiro Arbeláez, Garras de oro, y me interesa seguirlo trabajando como tema, la imagen en relación a estos contextos culturales.

DK- Vos decís: Los documentalistas buscamos acercarnos a determinadas verdades y compartirlas. ¿Qué es la verdad? ¿Qué significa eso de generar sospecha?

OC- Yo realmente no estoy muy seguro de lo que creo acerca de la verdad. Hay cosas digamos que no creo respecto a la imagen, y es que ontológicamente la imagen permita captar lo real y la verdad de esa realidad a través de la revelación de aspectos reales. Yo creo que puede existir en el registro la revelación de aspectos importantes del real, pero no es lo real lo que está dado, sino una construcción discursiva, en aquello que es captado está cierta tensión, cierta opacidad. A veces pienso un poco como Alain Badiou que piensa que la verdad está en el acontecimiento. Es decir, uno constantemente se está enfrentando a acontecimientos tremendos. Por ejemplo, la guerra colombiana es un acontecimiento y la verdad está en función de ese acontecimiento y la forma en que se plantea. Es decir, la verdad no está guiada por el ser de la guerra, ni por el ser de quienes participan en la guerra, sino por el acontecimiento mismo que es la guerra y genera un vacío y un espacio de destrucción. La verdad no estaría dada por las personas que hablan acerca de ello y producen discurso, sino por el mismo vacío que generó el acontecimiento y frente al que uno se emplaza. No estaría dado por el ser de las cosas, sino por el acontecimiento que genera. Alain Badiou da un ejemplo en la Biblia, dice que San Pablo descubrió algo muy importante y es que la verdad en el cristianismo estaba relacionada con el acontecimiento de la llegada de Jesús y el Mesías. Es decir, que la verdad no es dada por algo que en sí mismo es verdadero, sino que está en relación a algo que va más allá de la evidencia particular y de las cosas que tienen que ver con la forma en que se articulan a una época. Entonces, desde ese punto de vista, yo creo que la verdad que yo busco es una verdad que tiene que ver con un tipo de acontecimiento político importante que está sucediendo en la sociedad colombiana actual, y las formas en que se representa ese acontecimiento. Frente a esto me pongo más en la posición de alguien que entra en una situación de sospecha respecto a los discursos que se generan, más que tratar de generar una verdad o encontrar una supuesta verdad, se entra más bien a tratar de desentrañar discursos de otros, la forma como están articulados en relación a ese acontecimiento y a los poderes que están en juego en ese acontecimiento que es la guerra colombiana, más que tratar de producir una verdad personal.

DK- Vos planteás un concepto: documentales de la subjetividad. ¿A qué te referís con eso? ¿Subjetividad de quién? ¿Tuya o de tus personajes?

OC- Hay algo que me interesó mucho sobre todo en la década de los 90, que fueron las historias de vida. Era importante ya no tanto el dato surgido de la observación participante, el método etnográfico, la estadística o el dato puro, sino la forma como se vivía una época y una sociedad por determinados personajes que son importantes en ese núcleo que uno está estudiando. Hacer historias de vida implicó hacer un tipo de trabajo que ya no surgía solamente de la encuesta, de unas preguntas que intentaban aproximarse de alguna manera a través de la opinión a algo, como sucede en los documentales de Víctor Gaviria y Luis Ospina; sino que hay algo que intentaba, por lo menos lo que hice con Fernell Franco, con Óscar Muñoz y los documentales que hice en los años 90 a partir de El ángel Subterráneo, lo que intentaba era ir más allá de la opinión y a través de una entrevista continuada en el tiempo tratar de desentrañar no sólo la opinión que tenían sobre las cosas, sino el pensamiento que podrían tener acerca de aquello que consideraban importante. En el caso de Fernell, la fotografía y la imagen; en el caso de Óscar también, este tipo de imágenes que él estaba creando en una relación muy íntima de su vivencia con la ciudad. En el caso por ejemplo El ángel subterráneo me interesaba tratar de entender cómo un supuesto loco podía entender la sociedad y las calles por las que se movía, y cómo había toda una serie de lecturas que había tenido en el tiempo y que le permitían moverse en ese espacio, tratando de entenderlo de una forma que iba más allá del recorrido. Era ir más allá de la opinión y tratar de entrar en la forma en cómo se vivía mentalmente las realidades. Eso me hizo toparme con una serie de películas que exploraban cierta dimensión subjetiva en la expresión, películas como Memorias del subdesarrollo, primeras películas de Alain Resnais como Hiroshima Mon Amour, algunas películas como India Song, que trataban de mostrar una mente pensando y se alejaban del directo y del seguimiento de acciones. Trataba de situarme en el pensamiento de figuras que estaban pensando acerca del mundo y con imágenes que pensaba debían ser adecuadas al tipo de pensamiento que había en ese tipo de textos. Por ejemplo, eran textos fragmentados, donde la imagen no estaba en función de seguir acciones; donde la imagen estaba a veces en función de velar aspectos de la conciencia; el tiempo no era lineal, el tiempo se fragmentaba, podía ir de adelante para atrás; y donde también tenía que ver con la producción de sentido a partir del choque de imágenes, imágenes del pasado y del presente que chocan con la percepción diaria de la realidad. También estuve averiguando sobre las vanguardias artísticas, alejadas completamente de un cine y escritura objetivista, todo eso en función de producir un tipo de documentales muy alejados del directo. En la década de los 90 se produjeron varios trabajos similares. Están los trabajos de Avi Mograbi, por ejemplo; otro tipo de trabajos como los de Errol Morris, que se alejaban completamente del directo y hacía

documentales videoclips con música, puestas en escena, imágenes distorsionadas a través de efectos, y también me interesaba lo que ellos estaban haciendo. Es algo digamos que traté de experimentar por lo menos hasta el año 2004 - 2005, cuando realicé la película de ficción Yo soy otro, de alguna manera es una toma de posición en contra de eso mismo que yo estaba haciendo. Planteaba el estallido de un tipo de escritura centrada en la subjetividad y en la ilusión de una mente que piensa, a través de indagaciones que hice en la filosofía, psicoanálisis, en el estudio de Nietzsche y en varias disciplinas; ese yo ligado a una subjetividad única se me estalló un poco, no, se me estalló mucho porque hice una película donde un personaje con partes de sí mismo que no controla y que están actuando allí. Al mismo tiempo que actúan aquellas partes de su yo que si controlan su mundo, pero hay otras cosas que no, que son absolutamente inconscientes, pero que por ser inconscientes no quiere decir que no estén ahí actuando. Y también trataba de trabajar aquellas vivencias que se tuvieron y aquellas que no se tuvieron, es decir, el momento en que uno actúa hay algo que dejó de hacer, pero ese algo que dejó de hacer continúa actuando como potencia o como posibilidad de algo. Por eso hago esta película donde esas potencias se actualizan, se encarnan y se convierten en algo actuando en el presente. De esta manera rompo con lo que yo llamaba cine de la subjetividad y empiezo a interesarme con otras cosas. Empiezo a interesarme por la política y sobre la indagación de las imágenes.

DK- ¿Cuál es la relación con el surrealismo en tu trabajo?

OC- El surrealismo lo he trabajado a partir de esto mismo que estábamos hablando, las vanguardias artísticas del siglo XX que tratan de alejarse al máximo del naturalismo. Las vanguardias tanto en la abstracción, el surrealismo, el dadaísmo, todas esas primeras vanguardias del siglo XX, como las segundas vanguardias del siglo XX, que se alejan de una visión naturalista, empirista del mundo y se alejan del cine directo. Ese cine directo que presume que hay la posibilidad de que el mundo se revele a la cámara. En esa exploración que hice de tratar de mostrar la subjetividad, aparecen como algo muy importante los sueños y la cultura de sueños, el inconsciente y la forma de manifestación del inconsciente, y me interesó por la expresión que surge de esas vanguardias, no sólo el surrealismo sino también el dadaísmo. Me intereso también por las figuras retóricas, que son la forma de manifestarse el arte de vanguardia y casi todas las artes, no es una escritura directa, sino una escritura a través de tropos, figuras retóricas, metáforas y metonimias, los trabajos que hago empiezan a llenarse de eso. A veces en esos trabajos ni yo mismo entendía qué era lo que estaba haciendo, a veces eran cosas muy asociativas que no sabía cómo iban a quedar, y trataba de dislocar el texto de la imagen, y eso lo hice tanto en películas como *El proyecto del diablo*, donde hay mucho

videoarte, muchas imágenes que tomé de películas e hice un collage de películas que me gustaban sin ningún criterio de nada, películas videoclips de Marilyn Manson o películas de Andrei Tarkovsky, imágenes de películas que me gustaban y las articulaba a una voz que iba tejiendo todo esto. Lo mismo sucedió en el largometraje de Yo soy otro, donde partía de una concepción de la mente como un collage y entonces casi todos los textos y las imágenes de la película son sacados de otras películas o de otros textos. Yo me propuse hacer una película-collage que fuera retazos de muchas cosas. Por eso se ve una cosa tan dislocada que la gente no entiende, claro que el objetivo mío no era que entendieran sino hacer una obra surreal.

DK- Vos decís: “Me enfrentaba a cosas que de pronto todavía no entiendo muy bien: la expresión de lo siniestro que hay en el alma humana, de lo siniestro que hay en toda subjetividad.” ¿Cómo vivís esto con respecto a la violencia en Colombia?

OC- Hay un texto de Freud que se llama Lo siniestro, donde él hace de alguna manera un catálogo de figuras de lo siniestro, donde aparece la figura de los dobles, del movimiento mecánico, de los miembros amputados, bueno, él nombra toda una serie de elementos que caracterizan lo siniestro a partir de la literatura y cuentos románticos del Siglo XIX. Este texto se interna mucho en el fenómeno de la subjetividad y de alguna forma antecede a los estudios freudianos y el descubrimiento del inconsciente. De hecho, hay muchos textos en los que se ampara Freud para construir su noción de inconsciente. Y curiosamente son formas de representar que han tenido que ver con momentos de conflagraciones y cosas tremendas que han sucedido. Como te decía ahora, la mayor parte de las vanguardias artísticas aparecen después de la Primera Guerra Mundial, el futurismo o el dadaísmo, que lo que hace es mostrar un mundo completamente roto y hace unos textos que son como acumulaciones caóticas de cosas. Ya no hay frases armadas, son fragmentos, balbuceos, lo mismo que el teatro de Beckett, donde desaparece la acción, los personajes y a veces quedan sólo jirones de palabras, jirones de actuación, de actores; y tiene que ver mucho con esos momentos difíciles de conflagraciones o de acontecimientos mundiales terribles, como la Guerra Mundial. Durante las dos guerras mundiales y el periodo entreguerras es donde aparecen las vanguardias, que después serán reprimidas por el fascismo y los estalinistas. Hay un momento de gran profusión en el primer momento de la Revolución de Octubre, un período vanguardista muy importante. En el caso por ejemplo de la violencia colombiana, intento representarla a través de estas películas con fotografías de páginas rojas, también en la obra de Óscar Muñoz y Fernell Franco que estaban trabajando fotografía de páginas rojas, para transformarla en otra cosa: jirones de la realidad ensangrentados. En esas obras apareció lo siniestro, y es algo que

integré a esos documentales que estaba haciendo sobre la subjetividad de estos personajes.

Allí aparece un tratamiento de la violencia donde lo siniestro se vuelve muy importante.

DK- En Tumba a cielo abierto hay mucho de esa exploración de lo siniestro ¿Has logrado entender algo de eso que llamas lo siniestro en el alma humana?

OC- Esta película es una película que no he acabado. Estuve leyendo justamente antenoche comentarios de personas que la vieron en Uruguay y creo que no alcanzaban como a encajarla. Por un lado, todavía tiene problemas de montaje que tengo que solucionar, pero no sé si en el sentido en que ellos me han sugerido de producir un montaje más adecuado, porque la película tiene una cantidad de jirones de cosas. Aparentemente se ve muy lineal porque sigue el curso del río Cauca, pero en ese curso del río nos encontramos con jirones de historia que pueden comenzar en la década de los 40, después van al pasado, la misma temporalidad está completamente rota, además que es una película de desechos de todo tipo, de desechos humanos, de basura, que hace parte también de lo siniestro que habla Freud, de la ruina de la que también habla Benjamin pensando que esa ruina es el lugar donde podemos entender mejor cuál es la verdad de una sociedad. Entonces es una película hecha de jirones de pensamiento, de basura, de ruinas, pero todavía no he logrado encajarla o desencajarla, no sé todavía hacia dónde tirar la película. Lo que dicen casi todas las críticas que recibí de Uruguay, eran de montajistas que de alguna manera sugerían hacer una construcción mucho más académica de ese discurso y yo no sé si eso es lo que quiero. De todas maneras, lo que aparece en esa película es algo bastante terrible porque ni yo mismo me lo esperaba, hice el recorrido y me fui encontrando con cosas impresionantes y también quise dejarlo así. Hay una voz mía que aparece, pero no para ofrecer algún tipo de redención o redimir esa realidad, sino por el contrario para entender cuán terrible es lo que está allí. Hice un primer corte en el que solo aparecía el río y gente hablando, y después de unos momentos se volvía tan normal todo como las noticias de televisión. La única forma de poder sustraer esa realidad era introduciendo un texto que tuviera una mediación a través de lo que yo decía para volver normal lo que estaba allí, pero que permitía entenderlo también en su dimensión más terrible. Eso que tiene que ver con lo siniestro que venía trabajando antes, aparece ahí también, es decir, los cuerpos desgajados, las capas de tiempo en ebullición.

DK- ¿Cómo a través de tus películas se entiende la realidad colombiana?

OC- A través de mis películas se entiende más bien el proceso intelectual que tengo, como el tipo de percepciones y las formas de pensar en retazos. Pienso que en estas películas es un poco mi conciencia y mis temores los que aparecen allí, no es solo la historia y realidad del país, sino también mi realidad. En estos días estuve leyendo a Alain Badiou que decía que la

verdad es que el cine no estaba en el fotograma ni el contenido del fotograma, sino en la relación entre las imágenes, y cómo todo lo terrible del siglo XX se ha dado cuenta a través de estas relaciones y esas rupturas que han habido entre una imagen y otra, con relación al tiempo, a la relación imagen-texto y la relación de esas imágenes con otras imágenes en el pasado. Es en ese movimiento de esas relaciones, entre esas imágenes, que ha sido mostrado lo terrible del siglo XX. Yo pienso que, si hay alguna realidad en lo que he hecho, no proviene de lo que pienso ni de lo que he mostrado, sino de las relaciones que he planteado allí, que hace que aparezca un tipo de verdad que no creo que sea la verdad consagrada, sino la verdad que surge en relación a ese acontecimiento tremendo que es la vida de los colombianos en los últimos 20 años.

DK- Es una visión de la realidad a través de tu lente...

OC- Yo no me considero en una relación de sujeto-objeto, sujeto mirando, sino que yo hago parte de esa realidad también, y estoy tan destrozado como esa realidad que miro.

DK- Tus proyectos documentales lo has gestado durante años... tiempo en que también la realidad política del país se va transformando, ahora que está el proceso de paz, ¿Cómo cambian tus ideas propuestas frente a eso? ¿Cuáles son los conceptos que prevalecen en tus películas?

OC- El proceso de paz tiene una cosa interesante y es que el poder del Estado está determinando y reorganizando su soberanía en torno a qué personas protegen y a quiénes desprotegen. Hay un sector de la población, que era la guerrilla, que eran seres que se podían asesinar en el campo de la batalla y que al quedar cobijados bajos la ley colombiana ya no son asesinables; bueno, los van a matar de todas formas, pero ya no son asesinables legalmente. Porque de todas maneras los Estados tienden a naturalizarse, a considerarse entes neutros donde actúan fuerzas políticas neutras, pero realmente digamos que los Estados lo que hacen es de alguna manera actuar en un estado civil permanente, que a veces toma la forma de guerra o que de todas maneras sigue manifestándose de muchas otras formas que no son necesariamente la guerra. Digamos que se va a correr la frontera de las personas que son asimiladas por la sociedad y no son asesinables. Pero la guerra continua, lo que hace el Estado es tratar de contener esa guerra civil que ahí allí, que se manifiesta de muchas formas y que es un estado social permanente. En las películas creo que no van a ver muchos cambios, de todas maneras me parece que el orden actual es un orden criminal, aquí, en Afganistán y en Francia. Es un orden que se sostiene con base a la fuerza, violación y destrucción de muchas personas, y pienso que mi toma de posición es clara: yo estoy al lado de la gente que está siendo destruida. Y no me interesa otra cosa, no creo que ahora me coloqué a hacerle propaganda a la

paz ni nada de ese tipo de cosas. Indudablemente ese estado de guerra lo veo en muchas otras cosas que no son necesariamente las noticias o hechos de guerra, pero que también me parece importante mirarlas, sospechar de ellas y velar su naturaleza terrible, pese que puedan parecer como benignas.

DK-¿Cuál es el lugar/relación del artista en la construcción de memoria?

OC- Hay una cosa que sucede con la memoria y que también sucedió en la Segunda Guerra Mundial: la saturación. Con esto de la memoria se está saturando tanto que en el momento que se está institucionalizando aparecen una serie de textos que lo único que hacen es repetir lo mismo, que realmente lo que hacen es ayudar a que esa memoria no aparezca. Lo que pienso entonces es que ese trabajo sobre memoria debe ser un trabajo mucho más fino, que vaya más allá de los consensos que se están generando acerca de lo que es la memoria, que para muchos es hacer simplemente el testimonio de lo que ha sucedido. Yo creo que el trabajo tiene que ser mucho más allá, mucho más fino. En primer lugar, tratando de luchar contra esas capas de memoria saturadoras e intentando generar otro tipo de discursos que rompa esta dinámica y genere una experiencia nueva. Eso solo se puede hacer con una investigación sobre el hecho y el acontecimiento muy minucioso y con plantearse una relación entre las imágenes y esos acontecimientos y hechos que sea novedosa.

DK- ¿Buscas resignificar no-lugares de la violencia en tu obra?

OC- Este trabajo reciente sobre las noticias lo que ha hecho es volver a tomar un material que ha funcionado en los canales públicos y privados, para generar determinado tipo de consensos ideológicos y dislocarlos. Aunque hay un orden distinto en los discursos, también se trata de generar sospecha sobre esas cosas que se dicen. Entonces sí, he hecho estos trabajos de material recogido, resignificado, en función por ahora de producir una sospecha sobre esos discursos. Todavía no me he atrevido a convertir ese material en algo que sea como de eso que se llama arte, como una expresión lujosa de aquello que aparece en esos materiales. Tengo mucho pudor para hacerlo, me gustan mucho las personas que lo hacen bien, por ejemplo, Óscar Muñoz o lo que hacen muchos autores europeos con ese tipo de materiales. Pero siento pudor con estos materiales, más bien los veo como objetos de estudio que siguen irradiando cosas tremendas y terribles. Yo trato de entender qué es lo que irradian y qué es lo que pasa con estos objetos que ya han sido abandonados, pero que irradian una energía que quiero entender. No quiero ni me interesa hacer juegos visuales con eso, no me interesa tampoco ser un artista reconocido. A mí lo que me interesa realmente es la discusión política a través de estos materiales.

DK- ¿Qué lugar tiene el cuerpo en tu propuesta cinematográfica? Por ejemplo, en *Cuerpos frágiles*.

OC- Cuando hice las películas basadas en la subjetividad de personas que yo indagaba, uno de los trabajos que me interesó mucho fue el trabajo de Memorias del subdesarrollo, donde el cuerpo aparecía como el soporte de unos pensamientos. Si uno ve Memorias del subdesarrollo, uno ve fragmentos de cuerpos, caras que avanzan por calles, a veces son los brazos solamente, a veces planos donde aparecen partes del cuerpo, secuencias completas que fragmentan al estilo norteamericano. Cuando hice esas películas tuve un interés por el cuerpo y por cómo mostrar unos cuerpos en función de unos pensamientos. Esto está presente en varias de mis películas. Esto lo hice estudiando películas que hacían este tipo de juegos también, como Apocalipsis Now, donde hay un personaje que está pensando constantemente y es un soporte de pensamientos y la imagen de su cuerpo no está en relación a la acción sino al pensamiento. Y es un cuerpo estático, desmembrado que aparece pensando. Después, en la película de Yo soy otro, es un cuerpo soporte de muchos yoés, es un cuerpo enfermo al que le aparecen una serie de llagas que son usadas por los bandos políticos para achacarle al otro la enfermedad. Es algo que aparece mucho como metáfora en los discursos de guerra, donde se dice que el cáncer de la sociedad son la guerrilla o la burguesía o se hacen comparaciones con animales. Hace algunos días apareció una caricatura de Nieves, que es una negra hecha por Pilar Lago, donde dice hablando de los diálogos “Usted cuando encuentra unas cucarachas no entra a dialogar con ella. Usted las mata”. Hay entonces unos símiles del cuerpo humano y cuerpos de animales o con enfermedades que de alguna manera establecen un cordón séptico que permite diferenciar aquello que es asesnable. Entonces trabajé un poco eso dentro de la película, los bandos se achacan el uno al otro que están enfermos y el personaje está enfermo permanentemente, pero también es curado y vuelve a enfermar. La enfermedad aparece como algo ligado al cuerpo y como algo que no pertenece propiamente a uno de los bandos, sino que es como una especie de síntoma justamente de que existan estos bandos y que exista la guerra. Cuerpos descompuestos, cuerpos fragmentados, cuerpos enfermos. Pero también por las tensiones generadas en esas mentes en las que actúan los diferentes campos de guerra como unas máquinas mentales que continúan la confrontación. Yo pienso que la guerra en Colombia es algo que tiene que ver con campos de guerra que también tenemos colonizados en nuestras mentes. Entonces aparece la metáfora de la enfermedad en el cuerpo, de una enfermedad que tiene que ver más bien con una situación de tensiones como de alguien culpable que tiene que cargar con una enfermedad.

DK- En tu última peli volvés al Gótico Trópico, ¿quierés hacer un documental zombi (filosofía zombi)? ¿Qué significa eso?

OC- Realmente creo que fue una idea que tuve, pero no desarrollé. La dejé consignada en las ideas de la película sobre el río, en la que quería hacer una película sobre los muertos del río Cauca que vienen a cobrarse con la sociedad, pero con zombies. También hay un texto donde digo que deseché esa idea porque la realidad de la gente que vive en el campo en Colombia y de los cultivos, es una realidad tan terrible que no hay necesidad de tener que presentarla a través de la figura del zombie y solamente mostrándola, emerge todo lo terrible que hay allí. Porque el zombie también es algo que aparece en los Cañaverales de Haití y que de pronto nos permitiría entender un poco la situación de estos campesinos colombianos en el contexto nuestro. Pero como te digo, la deseché porque pensé que un discurso sobre el real podía ser tan tremendo como la denuncia que pretendía hacer a través de los zombies.

DK- Decís que no te gusta que tus películas sean “instrumentadas” ni por lo comercial, ni por nada, que sea un ejercicio de creación ¿qué significa eso? ¿Qué finalidad tienen tus películas?

OC- Eso tiene que ver mucho con una actitud que yo tomé, sobre todo en la década pasada, que tenía que ver con lo que estaba sucediendo con la producción cultural colombiana en la época del uribismo. Vi que gran parte de las películas que se hacían se situaban en el campo de la extrema derecha política de una manera ingenua. Aparece la guerra en Colombia y a muchos nos coge desprevenidos y muchos siguieron haciendo la denuncia de la violencia, la denuncia de las muertes, pero no se habían dado cuenta que de esa denuncia ya se había apropiado la extrema derecha política. Y como una forma de justificar la guerra contra un bando que debería vencerse. Pienso que la guerra en Colombia era inevitable por las dimensiones que había tenido, que tenía el ejército guerrillero, que llevaron a que hubiera una especie de levantamiento de las burguesías, generando dos ejércitos, el ejército nacional y el ejército paramilitar para enfrentarse. Lo que pasaba es que la guerra no era una cosa que se peleara solo en los campos de batalla, sino también en los medios de comunicación, en la literatura, en el cine, en todo. Casi todo el mundo estaba bajo el consenso de pensar que los violentos, la guerrilla y el narcotráfico eran sus enemigos. El discurso uribista genera una división de la sociedad, entre los buenos de la sociedad decente y civil que no estamos echando plomo y los malos. Inclusive uno ve películas tan radicales como las de Hollman Morris donde denuncia el paramilitarismo y se pone del lado de la comunidad buena, de alguna manera replicando ese discurso de las derechas políticas. Lo mismo pasaba en películas de Víctor Gaviria, por ejemplo, en Sumas y restas, donde está el muchacho bueno de la burguesía y el hijo malo de la sirvienta. Los pobres aparecen como una gente inmundada

asquerosa y la pequeña burguesía como una gente muy linda que ha sido maleada. Aparece también en *Un tigre de papel*, de Luis Ospina, en la que el izquierdista es mirado como un personaje ridículo y es ridiculizado a partir de una serie de testimonios de falso documental. Así uno podría dar muchos ejemplos, también está *El corazón de Diego García*, que habla sobre el secuestro y toma actitudes políticas bastante indefinidas, había como un temor en ese momento a hacer cualquier tipo de reclamo que tuviera que ver con justificar cualquier tipo de violencia, y eso llevó a la derechización del país y la derechización de casi toda la cultura colombiana. Cuando hago las películas es tratando justamente de salirme de esa encrucijada ideológica que estaba viviendo la cultura colombiana en ese momento. Es decir que trataba de construir un texto que no sirviera como resonador de los consensos conservadores, y que tampoco fuera a servir para el tipo de discurso que estaba haciendo la guerrilla, que era terrible, una guerrilla comunista con la que nunca he estado de acuerdo. No porque crea que la violencia es mala, sino porque el tipo de sociedad que han construido no me interesa. En estos momentos no me interesa ninguna acción política. Si hablo de la política es porque me interesa desde un punto de vista estético o para deconstruir los consensos ideológicos que funcionan como maquinarias dentro de los textos. Esto es lo que me interesa hacer hasta ahora.

DK- Tus películas son desconocidas en general, no circulan mucho ni en el mundo festivalero, ni en el comercial... ¿Qué lugar tiene el espectador para vos?

OC- Casi todas las películas que he realizado, las he hecho dentro de la universidad, dentro de esa cosa perversa de la universidad que hace textos para anaqueles de bibliotecas. Si usted se pone a ver, casi toda la producción que se hace en la universidad es como de papers que van a parar a bibliotecas, internet y donde otros investigadores siguen mirando y analizando cosas. Soy una persona que básicamente es de la academia, no del medio cinematográfico, a pesar que hago películas y a pesar que tengo muchos amigos del medio cinematográfico. Me muevo más dentro de la academia y eso hace que me interese más la producción, la producción de pensamiento a través del medio audiovisual, no el momento del consumo. Por lo general, empiezo un trabajo y cuando lo estoy terminando, ya tengo otro encima, lo que ocasiona que abandone casi por completo la necesidad de que estos trabajos roten por fuera del medio académico. Son películas que se quedan mucho en el medio académico y no sé qué va a pasar con esa producción. Por ahora me gustaría hacer como un pack de materiales y que los puedan ver algunas personas que les pueda interesar y a partir de ahí hacer otras películas. Pero no creo que mis producciones estén dirigidas a tener algún tipo de acción política o al interior de festivales. Últimamente estoy muy fastidiado con los festivales, me parece una

práctica obscena eso de estar apareciendo en los festivales e ir ganando nombre; una vaina bastante narcisista de aparición en noticias que tienen que ver con premios. Cuando lo veo me produce mucha desazón, aunque puede ser el premio más importante del mundo, no me interesa.

DK- Farocki ve al espectador en su proceso creativo con estas preguntas en mente: “¿Cómo impartir conocimiento en alguien que se niega a conocer? ¿Cómo abrir los ojos?” ¿Vos buscas generar sentimientos, conocimientos, reflexiones a través de tus películas?

OC- Si, es básicamente lo que me interesa. Pero también sé que me interesa un pensamiento de cierta complejidad y que produzco unos textos que a veces son muy difíciles para que un espectador de películas más normales pueda interesarle. O inclusive una persona que está en la discusión política. Me interesa generar conocimiento, pero indudablemente me gusta exigir que el espectador que entre a ese texto pueda hacer toda una travesía mental como la que he tenido. Indudablemente hay unas personas que son más cercanas a esta forma de pensar y otras no. Es como lo que sucede con los profesores, todos los profesores hablamos una jerga universitaria que de pronto si uno se pone hablar en este tono académico con una persona que no es de ese mundo, esa persona sencillamente se va a aburrir. Eso hace que nosotros los profesores universitarios seamos esquizofrénicos, hay gente que logra mantener su posición de académico en su vida cotidiana, pero la mayoría de las personas tenemos que hablar un doble lenguaje. Una cosa es la persona que está hablando con sus pares académicos o dando cátedra, y otra es la persona que entra a dialogar en situaciones cotidianas con otras personas que pertenecen a otro medio o que en ese momento no están interesadas en una charla académica. Uno se vuelve otro personaje. A veces trato de crear un personaje para ese otro mundo, un personaje como que lo puedan querer un poco, pero no lo he logrado. De hecho, en la universidad sucede que las peores notas de los estudiantes a los profesores son las mías. Hace unos cuatro o cinco años para acá la mía es la más baja de todas, parece que no he logrado que los estudiantes entren a mi discurso y pues no sé qué hacer ahí, a veces me preocupa porque implica que el tipo de prácticas que quiero inducir en la universidad ha resultado en algunas ocasiones, pero no me gano mucha gente para esa causa. De pronto hay gente molesta con la forma cómo induzco el taller y tal vez quisieran otro tipo de cosas.

DK- ¿Por qué decís que el espectador busca subjetividad en tus películas: Noticias de guerra en Colombia (2002) o *Cuerpos frágiles* (2010)? Si precisamente es claro un análisis subjetivo de los espectadores.

OC- Yo creo que los espectadores no buscan nada en mis películas, no tienen como un conocimiento previo del trabajo. Sino que se encuentran ahí, se encuentran cosas que los

fastidian o los ponen a pensar de una manera distinta acerca de algo. Básicamente por todo ese trabajo que hago de producir un pensamiento, que vaya más allá de los límites de lo que se conoce acerca de algo. No sé si los espectadores terminen pensando en sí mismos, de pronto con algunas películas, de pronto con las que he hecho como Noticias de guerra o *Cuerpos frágiles*, donde la gente se descubre a partir de un material que ha sido compartido históricamente. Y entonces descubre que hay una persona que también ha estado viendo ese material, lo grabó, ha estado haciendo notas sobre cómo vio ese material y de pronto el espectador se descubre viéndolo de una manera totalmente distinta, y de pronto lo puede sorprender o también cansar. Hay gente que ha reaccionado diciendo “otra vez ver eso tan terrible que hemos estado viendo tantos años”.

DK- Ramiro Arbeláez habla de un tipo de documental que respete al otro: “Esto implica otorgarle la palabra para que sea él quien se exprese y cuente su historia. Se trata primero de una necesidad social (la de ser oído) y luego de una ética (la de ceder la palabra), que tiene repercusión en la estructura del documental” ¿en tus películas qué prima, tu voz o la de los personajes (los otros)? ¿Testimonio/ensayo?

OC- Y no creo que darle la palabra a otro es respetarlo. Por ejemplo, en Rostros y Rastros estuvimos durante muchos años haciendo películas donde eran las personas las que hablaban a través de sus opiniones. Pero me parece que eso no necesariamente hacía que los documentales fueran mejores, si eran documentales donde podíamos oír la voz de los otros, pero no necesariamente eran buenos documentales. Creo que lo que sucedió, sobre todo a finales de los 90, es que varios directores nos dimos cuenta que no estábamos ausentes en esa relación, era el otro el que hablaba, pero éramos nosotros también quiénes estábamos haciendo el montaje, estábamos dirigiendo las preguntas, haciendo los encuadres, y en el caso mío, decidí incluirme en eso. Al principio en un estilo estetizante, estetizando primero los planos y después sí apareciendo directamente a través de mi voz. Esa relación con el otro es una relación imposible, si aparece, pero si ese otro es mirado como un bicho al que uno tiene que mirar y darle la cámara me parece que no tiene mucho sentido. Eso ya está desde las películas de Jean Rouch, donde él empieza también aparecer ahí, interactuando con las personas con las que está haciendo las películas, porque considera que es más justo también con esas personas, que los espectadores sepan que hay una persona que está haciendo las películas, que tiene una forma de pensar, que puede compartir o no, eso también me parece importante.

DK- Aunque tenés tus salidas por temporadas, siempre permaneciste en el país ¿Crees que tu obra plantea aspectos diferentes a los artistas colombianos que viven la violencia y la guerra

desde afuera, donde están permeados por otra realidad? ¿Qué ves vos que no ven ellos? ¿Qué ven ellos que no ves vos?

OC- No plantean lo que yo percibo, ni lo que yo pienso, ni las cosas de manera retaceada. Son cosas que pongo en relación, asociaciones que hago, lo que lo hace muy personal en algunos casos. Pero no creo que mis obras sean mejores o peores que cualquier otra obra que se haga por fuera. De pronto hay gente que lo hace mejor por fuera en un tipo de construcción similar. Indudablemente el tipo de acercamiento que tenemos es distinto. Pero también creo que los que estamos dentro del país somos muy diferentes unos de otros. En este momento lo que sucede es que las personas que están fuera del país y están más cerca de la modernidad cinematográfica y a lo que se está haciendo en los centros culturales de producción, están teniendo una cogida mayor en el país que las producciones que se hacen adentro. Tal vez digamos porque están insertados en unas líneas de difusión mucho más amplias, permiten que esas bromas puedan llegar a otros públicos y festivales donde son apreciados y a donde las películas de nosotros nunca van a llegar porque no nos conocen. Uno ve que ha habido un mayor interés en ese tipo de obras; que igualmente plantean una relación distinta con el país de las que se han producido en Colombia a través de los melodramas o de las películas colombianas. Y eso no es bueno ni malo, sencillamente está pasando de esa manera. Así como hace años era más importante lo que se hacía desde las universidades públicas colombianas, que trataban de alejarse del cine que hacían los profesionales.

DK- Con respecto a las nuevas generaciones y su percepción de la realidad ¿Qué opinas de la producción documental de los últimos diez años?

OC- Lo que ha habido en los últimos diez años, por lo menos en Cali, es que los modelos de acercamiento son mucho más amplios y la gente puede acceder a través de diplomados e internet, por ejemplo, a más información. Nosotros en la década de los 90 teníamos como referentes básicamente a Víctor Gaviria y Luis Ospina. Después, por lo de AlaDos y los Encuentros Documentales, pudimos tener acceso a mucho más material de afuera. En la Universidad del Valle, a través de una especialización que yo armé, pudimos traer gente de afuera que llegaba con películas y noticias de lo que estaba pasando. De alguna manera fueron construyendo todo un capital con respecto al documental, que permitió ver parte de la producción cinematográfica más importante. Pero lo que sucede ahora es que los estudiantes que tienen deseo de conocer, acceden también mucho más rápido a la información. Uno ve que los estudiantes no son muy conscientes de eso, sucede también por su edad, que están más interesados por su futuro, por su vida sexual, por sus fiestas, que por realmente aprovechar lo que tienen ahí y no se han dado cuenta. Pero los que se dan cuenta tienen

trayectorias fabulosas, por ejemplo, César Acevedo que se gana la Cámara de Oro y tuvo una disciplina durante años de estar viendo determinado tipo de películas de género lento; o lo mismo que Papeto que se dedicó a ver cine iraní. Ahora mucho más, porque a través de internet se pueden descargar muchas películas, venta de películas piratas. Es una cosa importante que está sucediendo en muchos países del tercer mundo y en muchos países asiáticos, que terminan haciendo cine como Fassbinder o Kiarostamí, y que es un dato de nuevo. Es decir, la globalización no ha sido totalmente una cosa espantosa; también tiene aspectos interesantes.

DK- ¿De dónde sacas dinero para hacer tus películas?

OC- En estos momentos con la plata de la universidad, de los concursos, exclusivamente. A veces tengo acceso a los Estímulos del FDC de Desarrollo, pero nunca he tenido acceso al botín grande. Siempre tengo acceso ayudas a la postproducción, pero no al botín grande. Hay mucha gente que está compitiendo ahí y hay gente muy buena, gente mejor que uno también y que presentan proyectos más interesantes. Así que trabajo en estos momentos mucho con la financiación de ofrecen las becas de creación de la universidad.

DK- Decías que la producción cinematográfica en Colombia estaba centralizada en Bogotá. Allá se hacía un alto porcentaje del cine nacional ¿Sigue siendo así? ¿Qué dices del fenómeno cinematográfico de los últimos años en Cali y hacia dónde lo proyectas? No sólo que los caleños están mandando la parada, también que se está creando industria en la ciudad ¿o no?

OC- Pienso es que se han hecho unas tres o cuatro películas que han sido muy importantes nacionalmente, porque replantearon las lógicas de contar la historia reciente del país, con otro tipo de poéticas que no eran las del melodrama Bogotá, vale, también caleño porque las películas de Toño (Antonio Dorado) también son melodramas. Y hubo tres o cuatro películas que generaron como un vacío, un cambio estético como los que habla Rancière, esa dinámica de poner a jugar los elementos de manera completamente distinta, que produce una reacción muy fuerte dentro del campo del cine que se hace en Colombia. Fueron tres o cuatro películas importantes, una detrás de otra, que generaron la sensación de que se estaban haciendo mucho cine, porque de pronto en Bogotá estaban haciendo 30 películas, pero ninguna de esas tenía la repercusión en festivales internacionales que tuvieron las de Cali. Las proporciones siempre han sido iguales, si se hacen 30 películas anuales, 28 se hacen en Bogotá; si se hacen 50 documentales, 45 se hacen en Bogotá. El porcentaje de dinero que se queda en Bogotá es cerca del 80 o 90% de la producción total. Es una mentira decir que el cine se está haciendo en Cali. Se han hecho tres o cuatro películas que han sido importantes, pero creo que en este momento no está pasando eso. Lo que pasa es que esas películas fueron hechas por un staff

que se trasladó a Bogotá y se convirtieron también en un staff principal del cine en Bogotá. Son personas que llevan más de 10 años y ya no son caleños, son bogotanos; hasta el punto que hay que comenzar de cero otra vez. Eso le va a tocar también a Diana, porque los que estamos viejitos en Comunicación Social nos vamos y queda Diana para armar todo eso.

DK- La situación del país está pasando en estos momentos por un punto de giro. El arte se ha encargado de representar, generar resistencia y reflexión, construir memoria sobre la realidad política y social, sobre la violencia ¿qué crees que pasará ahora con este proceso de paz?

¿Qué lugar tienen los documentalistas en este momento, en este proceso y lo que se viene?

OC- En estos días oí un cineasta caleño importante que decía que ahora que se acababa la guerra de qué íbamos a hablar, pero creo que la lógica de la guerra civil es permanente, lo que no es permanente son las instituciones que tratan de moderar esa guerra. Indudablemente vamos a seguir hablando de lo mismo, porque va a aparecer de otras formas. Y siempre va a pasar lo que ha pasado en los últimos años en Colombia y es que casi todas las actividades intelectuales que hacen artistas, sociólogos, las mentes del país, están tratando de entender qué es lo que sucede en el país. Se hace una obra, se hace otra, se plantea un ensayo, después aparece otro, siempre es como un esfuerzo desmesurado para tratar de entender qué es lo que está pasando con ese fenómeno y eso es lo que va a seguir sucediendo. Así como el Estado se inventa formas para poder tratar de domesticar esa guerra permanentemente, sucede también con las mentes que se mueven en otros ámbitos que no son directamente políticos, pero que están viendo las mismas cosas y se plantean los interrogantes desde un ángulo distinto. Entonces yo no veo que las cosas vayan a ser diferentes, se va a seguir hablando de las mismas cosas, pero también va a haber una vertiente que va a hablar de la guerra de los comunistas de las FARC como un gran tema a tratar.

Anexo 3 - Entrevista a Claudia Salamanca

2017

¿Cuáles son los referentes para tu trabajo?

Para mí, los referentes no corresponden necesariamente a influencias, sino que se vuelven amalgamas, y se vuelven amalgamas que son difíciles de separar. Es decir, no creo en la jerarquía del referente filosófico, el referente artístico o el referente de “video YouTube”. Yo soy docente y parte de la docencia he trabajado en escrituras, un tipo de escrituras no creativas que obedecen a unas dinámicas de las artes visuales, donde utilizo métodos de apropiación cuyos referentes se convierten en amalgamas que son difíciles de separar.

Podría decir que unas de mis grandes influencias pueden ser Godard, Faroki o Didi Huberman, pero en realidad me parece muchísimo más interesante pensar los referentes como un proceso de amalgamación que también se ejecuta. Un estudiante puede ser un referente. En ese sentido, yo tengo un curso de referentes: Cuando uno le pide a un estudiante “escribame su pre – texto, su texto de tesis”, el estudiante viene y dice “aquí dice que tengo que escribir sobre referentes”. Entonces, la primera pregunta es ¿qué es un referente? El estudiante cree que por estar en la academia y en el arte tiene que tener unos referentes establecidos, y nosotros con otra profesora nos decíamos “no vamos a hacer sesiones de videos de YouTube”. Por ejemplo, como respuesta a esta búsqueda de amalgamas el estudiante ponía una canción y todos se ponían a bailar, y ahí dice uno “bueno, aquí hay unos conocimientos que están arraigados en el cuerpo, que cuando uno escribe, uno baila y para, y baila porque ya se bloqueó y empieza a ‘desamalgamar’”.

Pero esta cuestión de los referentes para mí es un problema del pensamiento, no es simplemente una exterioridad que penetra una interioridad que se vuelve a re-manifestar en una obra de arte, sino que se vuelve un problema de la vida diaria. Casi que uno piensa que el arte no es un problema de productos, sino una forma de asumir la vida y asumir el ser. Desde esta perspectiva, esa serie de referentes son casi que constantes, pero precisamente se trata de jerarquizar el conocimiento, de jerarquizar el arte, porque aun cuando uno es docente en una academia de arte sabe que su labor también está satisfaciendo una opulencia del conocimiento, una opulencia del mercado del arte. Entonces, para precisamente mantener una visión donde el arte es la vida diaria, creo que la idea del referente es una negociación, todo el tiempo una negociación. Los estudiantes no son aprendices de investigación, sino que terminamos escribiendo en conjunto, terminamos haciendo en conjunto, por eso es que “hay que problematizar la pregunta”.

Desde una perspectiva tradicional, el estudiante termina posando. Cuando uno le dice “busca referentes”, el estudiante va a la biblioteca y busca “¿quién trabaja similar a mí? “o a “¿quién yo admiro?”, cuando en verdad el chico lo único que hace todo el día es ver *YouTube* o escuchar *Spotify*, entonces ese es su referente. Y ellos eran como “pero, ¿cómo así que es un referente?” y entonces cuando lo empiezan a bailar, uno dice “el conocimiento es arraigado, está en el cuerpo, está en el baile, está en lo que comen”. En una sesión de referentes podemos encontrar entonces comida, bebida, referentes como *YouTube*, *Spotify*, libros, fotos, postales que se encontró, noticias, ¡todo! Y es que el referente se vive, no se asume como una cosa externa. En la academia se preguntan “¿Qué están haciendo en ese salón?”.

En el proceso de escritura artística, ¿cómo trabajas el relato documental?

Precisamente yo vengo trabajando la escritura, y considero que existe una escritura disciplinar. Existe una escritura que viene desde las artes visuales y es una escritura que se distingue de otras disciplinas. Pero en el proceso de escritura, no hacemos hipótesis. A mí me parece absurdo pedirle a un estudiante que escriba “objetivo general” u “objetivos específicos”, sino que apuesto porque el estudiante transpire en su forma escritural, alcance una voz y de esa manera se arma esto que es proyecto de tesis. Cuando pongo el ejemplo del estudiante es porque así lo hago yo, yo no enseño lo que yo no hago, así que no me voy a sentar a posarles hipótesis a los estudiantes.

La escritura artística frente a lo documental, establece que la realidad también es una narración. En esas formas narrativas, la realidad como una forma narrativa está cruzada desde la rima hasta la ficción. El documental también es una forma de alcanzar esa realidad, también asume esas miradas, esas formas en que vemos, terminan siendo las gafas de la narración. Yo les pongo a los estudiantes un ejemplo y es que, si tuviera que escribir la historia del amor en mi vida y tuviera que ponerle un inicio, para mí no es claro si yo le di un beso a ese niño o no. Porque todavía lo pienso y me digo a misma “yo creo que lo soñé”, es decir, para mí no es claro si es real el beso o no. Pero si tengo que dar un inicio en el amor en mi vida, es ese niño que se sentaba en el paradero en la esquina. Ese fue el inicio del amor para mí, creo que lo besé, pero yo no estoy segura. Llega un momento en que yo veo y digo “esto es un sueño”.

En esa medida, la realidad se vuelve como un cruce de narraciones, tanto la del testigo como la del victimario. Eso no está en oposición en que tenemos que encontrar una verdad y los hechos; pero si es preciso reconocer que hay una competencia de narraciones. Entonces en la escritura artística evidentemente hablo desde Claudia como espectador de las imágenes, Claudia como creadora de las imágenes, Claudia como lectora de las imágenes. En esa

medida hay narraciones que no se coordinan. Como, ¿Lo besé o fue un sueño? Pero la verdad es que el origen de mi amor, es ese niño en la esquina. Pero ¿cómo puede ser ese origen tan puntual si no estoy segura si pasó o no? Entonces hay una competencia de realidades en esa escritura que dan cuenta de una complejidad llamada realidad.

Y cuando empiezas un proyecto y emprendes esa escritura ¿cuál es ese acto creativo con el que empiezas?

Es un poco desafortunado. Yo llevaba 5 años trabajando un proyecto sin hacerlo verbal, es decir, estaba trabajando haciendo imágenes y diciéndome que tenía una preocupación por esto de la idea de la Catástrofe, estaba inventando cartas para ir a archivos y decir “mira estoy haciendo un proyecto de Armero y quiero visitar el archivo”. Pero al principio no sabía qué era lo que estaba haciendo. Iba, miraba y recogía imágenes sin saber qué era lo que estaba haciendo, hasta que un día dije “no más”. Un día vi en una entrega final a un estudiante que tocó el violín y dije “venga le propongo algo, necesito que me haga una adaptación de SAYCO”. Cinco años después fue como mirar todo lo que había hecho y decir “entiendo el sentido que me dan las imágenes”. Las imágenes me hablaron 5 años después y me permitieron organizar el sentido. Pero yo encuentro desafortunado ese método porque termino haciendo 80 proyectos que duran años hasta que la imagen me habla. Puede ser esotérico, pero para mí las imágenes hablan.

Yo grabé, grabé y grabé y sólo después de 5 años, entendí y escribí el proyecto. Tenía todo en la cabeza, pero solo cuando pude ver las imágenes fue que pude escribir el proyecto, la Javeriana me dijo tiene que entregarlo en un año y lo terminé en dos. Pero fue como que “ay ya sé dónde están los vacíos y cómo me puedo sentar a escribir”. Y la escritura también fue no lineal, igual que la manera de hacer. Es como aquí aparece un párrafo y aquí aparece otra frase y es un libro que tiene pedacitos, pedacitos que después comienzo a armar. Es un método que viene de las artes y no de una escritura que podría decir creativa o literaria, sino como del “shut up”. Pero también es un método desafortunado porque uno termina produciendo muy despacio.

¿Qué piensas del manejo mediático? ¿Cómo funciona tu obra como un dislocamiento de esas estructuras?

Pues definitivamente existe un discurso mediático muy homogéneo y con unas estructuras de control en cuanto a contenido y distribución que son claras en los términos globales. Uno aquí tiene una serie de corporaciones que controlan qué se vende, qué se compra, quién patrocina qué, qué se dice, cómo se dice y a qué hora se dice. Sin embargo, yo reconozco que existen

formas mediáticas de resistencia: el documental puede ser uno. Si hay una fuerza que homogeniza el campo mediático, me parece que hay fricciones.

Hay una obra que yo hice que se llama Material evidence pero creo que en español se llama Procedimiento. Para esa obra le escribí una carta a Noticias Uno pidiendo permiso para revisar documentación del 2002 al 2005 sobre paramilitarismo. Fue llegar allá, encontrar el material y decir “¡ah! ¿Cómo me lo llevo? ¿Qué hago? me lo llevo todo”. Por ejemplo, encontré documentación hecha por el Estado sobre la identificación de la mano cortada del guerrillero Iván Ríos. Imágenes de un señor con bata blanca en la que empezaban a cortarle la mano, pero no había cuerpo. Yo decía: “esto está en un archivo de noticias y les pregunté ¿ustedes pasaron esto en vivo?”, a lo que respondieron “No, pero esto fue lo que nos mandó el Estado”. Pero si esto está aquí, dentro del archivo, existe como imagen.

Creo que mi obra sí retoma parte de esas imágenes que alguna vez vimos que permearon el campo mediático, pero que requieren del momento en el que se transforman en un tipo de mirada que trae otras narraciones en competencia. 30 segundos es una obra que sale del material que presentó Gustavo Petro en el primer debate de la parapolítica, él hablo de la parapolítica y al final les dijo a los congresistas que les iba a mostrar unas imágenes en el video beam y estas imágenes fueron transmitidas en el canal institucional. Pero ¿quién ve el canal institucional? Justamente Petro dice que en ese momento en donde el canal institucional debía transmitir el debate del paramilitarismo, en Sucre habían puesto un partido de fútbol. Entonces, sí, yo creo que en el discurso mediático hay fracturas que permiten volver las mismas imágenes que circularon en algún momento, permiten volver a meterse por esas fracturas, y exigir una mirada.

¿Crees que existe una responsabilidad de los medios de comunicación de lo que consumen los colombianos con respecto a la realidad colombiana?

Claro que existe una responsabilidad. Existe una responsabilidad ética de los medios, tanto como la que tiene un artista. El hecho de ser artista no me libra de una responsabilidad ética, en cualquier caso. Uno tendría que empezar a preguntarse sobre la perpetuación de la violencia como efecto del discurso mediático. Si ves violencia te vas a volver violenta. Es vulgar la simplificación que estoy haciendo, pero hay una relación entre visibilidad y consecuencia. Más violencia, más guerra. Aunque hay imágenes del conflicto colombiano que no se han visto, si ha habido casos casi obscenos como cuando se mostraron los cuerpos de los enemigos Raúl Reyes y Tirofijo.

Entre el 2002 y 2005 estaba prohibido mostrar imágenes del conflicto. En ese periodo solo mostraban imágenes de archivo, que no correspondían a las imágenes reales, se usaban de

modo ilustrativo y no de información. La visibilidad del conflicto empieza cuando las fuerzas de operación conjuntas especiales, en misiones como Sodoma, adoptan el uso de imágenes tecnológicas, imágenes de sensor, de gente corriendo por la selva. Existe toda una fabricación de la visualidad para llegar a ese momento culmine que es el cuerpo de Raúl Reyes.

¿Qué es la verdad?

Uno no puede pararse y decir que la verdad no existe. Es absurdo. Sí existe. Porque hay muertos y hay responsables. Hay una relación en postconflicto muy directa entre archivo, lo documental, la verdad y la justicia. Hay una relación entre esos momentos. Podríamos hablar entonces del uso de las imágenes y archivos mediáticos como un proceso de excavación. Esto podría articular un esclarecimiento de los hechos y por ende debería haber una justicia. Uno no puede decir filosóficamente que la verdad es un constructo. Sí, pero no. La verdad hay que pensarla en un conocimiento situado y un conocimiento de contexto cuando lo enlazamos a unos procesos en los que hay víctimas y victimarios.

En el proceso de buscar la verdad, mostrar mis obras no es nada fácil. A mí en el arte no ven como artista sino como documentalista y viceversa, ha sido muy complejo entrar en alguno de los dos círculos. Todo el tiempo estoy dándole codazos a los formatos y termino en un campo en el que no hay campo.

Pero si hay una verdad que es clara: Tito habló en un consejo comunitario, expuso los nexos con el paramilitarismo en Sucre, expuso cómo su vida estaba en riesgo. La verdad es que semanas después Tito apareció muerto. Lo secuestraron y lo mataron. En su momento a mí me pareció absurdo que alguien apareció diciendo “me van a matar” y que nadie haya hecho nada para evitarlo, porque esa era su herramienta. Tito creyó que, si lo exponía públicamente, delante del Presidente, en televisión, no lo iban a matar. Pero fue todo lo contrario, como que se desencadenaron más rápidamente las fuerzas de la violencia. Es un discurso que yo enlazo directamente con la enfermedad de mi mamá. Yo no soy hija de Tito. Hay unas distancias infranqueables entre Tito y yo. Yo solamente leí de Tito y después empecé a buscar las imágenes. Eso fue en Sucre, Montes de María. Entre él y yo no había nada, ningún lazo y yo tengo que hacer un ejercicio de solidaridad y empatía. Pero yo no tengo manera, no conozco los Montes de María, yo no tenía ni idea de él. Así que ese lazo y esa empatía la construyo a través de la enfermedad de mi mamá. Eso es la obra.

Me paro en un referente teórico donde lo personal es político. Creo que debe haber un ejercicio de construcción de solidaridad y empatía. ¿Cómo me acerco a un personaje y a su familia si no tengo nada? Lo único es cavar para adentro, encontrar una narración a través la muerte de mi mamá. Ella se murió hace 8 años, y eso me permitió construir una curva, una

tangente hacia Tito. En Colombia la forma en como tejemos nexos de empatía, es muy compleja... es una acción en la vida diaria. Para mí es claro que en la muerte de Tito hay una serie de cadenas. Hay una verdad ahí. La verdad es que él murió. La verdad es tan absurda que necesita reasumirse. En el trabajo en 30 segundos la imagen es evidencia, no hay disputa. Él apareció al frente del Presidente, dijo que lo iban a matar y lo mataron. Es absurdo. ¿Cómo volver a ese momento y marcar su propia muerte? Es incomprendible. Es irreal, nos sobrepasa. No es que yo intente develar la verdad, sino que busco cómo asumirla. Cómo darle la vuelta.

Tampoco hay disputa en el caso de Iván Ríos, lo mataron, le quitaron la mano y la llevaron a una base militar como prueba para reclamar una recompensa. No tengo como negar esa verdad. Pero es absurdo. En serio le pegaste un tiro y le cercenaste la mano para probar que lo habías matado. ¿Cómo se les ocurrió eso? ¿Cómo vuelvo a la narración de lo que esa persona hizo? ¿Cómo lo leo como espectadora? Es tan imposible para mí leer la muerte de Tito que lo único que hago es la curva con lo personal, para volver a ver las imágenes, para finalmente preguntarme ¿cómo entiendo esto?

Hablemos del poder de la imagen, teniendo en cuenta la perspectiva de Didi Huberman. La imagen no existe por sí sola, está rodeada de un contexto. Por ejemplo, 30 segundos recoge imágenes en Montes de María, en Sucre. Pero mi contexto es mi televisor, en Los Ángeles. ¿Cómo lee uno eso con esa distancia? ¿Cómo puede el pensamiento evitar esa imagen? La imagen todo el tiempo trae su propio contexto, de quien la mira y de quien la hace.

En mi último trabajo planteo eso. La gente que hace las imágenes e interrogo ¿cómo miran a través de la cámara? Entrevisté a Evaristo Canete y le dije “¿usted cómo grabó a Omayra? Usted me dio una de las peores imágenes que pude tener en mi vida, tenía 11 años. Yo tenía paperas. Y cada vez que veo imágenes de ese orden me enfermo, lo siento en el cuerpo. Y lo único que puedo hacer es recordar a Omayra con fiebre en la cama. Mis respuestas a las imágenes de ruinas y catástrofe, me las dio usted con Omayra. Así que ¿cómo puede usted vivir con eso? Si a mí me afectó de esa manera como espectadora”. Él me respondió “tengo dos ojos, con uno miro la realidad y con el otro el visor. Cuando miro por el visor sé que no estoy en la realidad. Pero no puedo tener los dos ojos abiertos. Me dije, tengo que hacer algo, tengo que ayudar a sacarla, así que saqué la cámara para grabar, en parte porque me dije, si yo no hago esto la gente me va a preguntar años adelante ¿por qué no ayudé a Omayra? Por un lado, necesitaba ayudar y por otro lado porque me iban a pedir explicaciones del lugar donde estaba yo, detrás de la cámara”.

Con el camarógrafo de la masacre de Chengue en Montes de María, vemos que él todo el tiempo graba, pero él tiene que bajar la cámara para ayudar, correr cosas, recoger cuerpos. Tiene que filmar a los del ejército que entraron a Chengue y sigue a pesar de que le digan que no más.

Cuando yo vi la imagen de Tito diciendo que lo iban a matar, yo ya sabía que estaba muerto y yo me enfermé, el cuerpo respondió. Como respuesta a las imágenes de Canete que vi por primera vez a los 11 años, me enfermo cada vez que veo imágenes de violencia y sufrimiento, tengo una reacción corporal. La imagen tiene mucho poder que está anclado al contexto mediático. Hay una determinación de cómo ese contexto le permite tener gestos sublimes o no, como dice Didi-Huberman. Por eso siempre que hablo de las imágenes digo que las imágenes tienen que volverse vistas porque no las hemos visto, las hemos visto ancladas a unas operaciones que determinan esos gestos y esos pensamientos. Mi obra es desarticular esa operación ya hecha en el campo mediático, porque, así como a mí me enfermó esa imagen, yo puedo enfermar a otros.

Hice una muestra en el Museo Este del Pacific, no sé, de Berkeley. Y después había un coctel ahí. Un señor se me acerca y me dice ¿Cuál fue su obra? Le digo la del maíz pira, y da la vuelta y se va. Y yo ¿ah? La imagen también logra enfermar, logra perturbar. Pensemos la imagen ¿cuál es la imagen de la muerte? Ese trabajo es buscando la imagen de la muerte. Sí, es perverso. Pero, ¿cuál es la imagen que de verdad logra crear esa empatía, ese puente entre el espectador y la obra, el espectador y la imagen? ¿Qué se necesita? ¿Qué imagen necesita usted para hacerle un llamado ético?

¿Cómo trabajas la materialidad del cine video frente a la realidad?

Para mí las imágenes son materia, de eso sí no hay duda. Las imágenes en su fantasmagoría son *matéricas*. En eso 30 segundos es una oda a la materialidad de la imagen de video. Yo vi esas imágenes, después de leer que Tito había muerto. Busqué las imágenes del debate de Petro, las vi en YouTube. Oí el debate, vi el debate las imágenes. Después vine acá (archivo) y busqué las imágenes y me entregaron un VHS con las imágenes y vi las imágenes y dije “aquí hay una distancia entre Claudia como espectadora, estas imágenes y este formato”. Lo que hice fue durante 13 horas, grabar y regrabar esa imagen de tal manera que la imagen se descompone. Entonces era grabar de un VHS a otro VHS, a un tercer VHS. Volver y volver a reproducir esa imagen y grabar de nuevo. Era un ejercicio material que para mí era un intento por tocar eso que no podía tocar, que era Tito. Claro que es una especulación, una metáfora, como si pudiera ponerle pausa al VHS, pudiera pausar la condena de muerte Tito. Pero fue un proceso en que “se me fue Tito, ya Tito no existe”. La imagen es una materialidad y eso es lo

que hoy día me lleva a otra vez al 8mm y al 16mm. Es devolverme en una arqueología mediática por un intento en que la imagen en su fantasmagoría aún tiene materia y hay que tocarla. Es una total especulación. Un pajazo mental. Pero para mí, ahí hay un poder.

Con respecto a la perspectiva de tu obra, ¿cómo trabajas tu voz frente a la voz de los otros? Ahí sí creo que estoy muy de acuerdo con Trinh Minh- Ha (cineasta y teórica vietnamita) y es que el mismo formato que da voz, o sea cuando el documentalista insiste en darle voz al que no la tiene, es el mismo mecanismo que afirma que la voz se puede quitar. Y yo creo que la voz no es un problema de dar, o sea me parece demasiado prepotente llegar a decir que uno le da la voz a otros. No, la voz existe.

Cuando uno les dice a los estudiantes “usted tiene que escribir”, no se trata encuentre su voz, es que ya la tiene. “Pero ¿cómo la encuentro? No, usted ya la tiene. Hagamos una serie de ejercicios para que usted se reconozca”. Este es un proceso de reconocimiento de su propia voz, diferente a que yo de profesora le ayude o le de voz. Lo mismo con el documental que le “da voz a las víctimas”. Para mí obedece a la misma estructura que quita voces. Me parece que uno está jugando en la misma estructura de poder. Yo trato de que la única voz que se reconozca en la obra, sea la mía. Sí, suena demasiado egocéntrico (egoístico). Pero es por la única voz que puedo dar explicaciones, dar cuenta y tener una responsabilidad. Sí, esa es la responsabilidad. Yo no le estoy dando voz a Tito, él la tuvo, yo no sé la di. Ese señor tenía una voz. Él se la tomó y le dijo Uribe: “usted de aquí no me va a quitar”. ¿Más voz para dónde? Esto de dar voz, cero. Yo soy la que puedo dar cuenta y explicación de lo que dije en ese video. Pero para mí la imagen de Tito no es un problema de que yo le esté dando voz, sino de cómo es que nos estamos dando resonancias. Y yo hago una resonancia desde lo personal, que también es político, la historia de mi madre y Tito, ¿cómo nos resonamos para ver si nos reconocemos? ¿Dónde existe un punto de contacto entre él y yo? Yo soy responsable. Pero a las víctimas no hay que darles voz, eso es muy perverso para mí.

A través del arte se busca algo siniestro del alma humana, yo veo eso en tu obra. ¿Cómo proyectas esa complejidad en tu obra?

Cuando yo estaba haciendo esa obra de Material Evidence, que es Procedimiento, la de la mano, yo la estaba haciendo en una residencia artística en Estados Unidos y uno tiene como un asesor o director de proyecto que viene, hace visitas y uno le va mostrando lo que está haciendo. El mío era Paul Pfeiffer. Paul me dejó de hablar. Me dijo “yo no sé usted cómo puede hacer esto, esto es horrible, usted me da pesadillas”. El caso es que me dejó de visitar totalmente, y 6 meses después yo recibí una carta y un sobre de papel con regalo de Paul, así con moño y todo, diciendo que mis videos le daban pesadillas y que no había dejado de tener

pesadillas con mis imágenes. Y que él había tenido unas estrategias para dejar de tener esas pesadillas y una de esas era dejarme de hablar o dejar de ver mi obra porque era demasiado perversa y siniestra, pero que en vista que no podía dejar de tener pesadillas, él me regalaba una obra suya y me pedía que le diera mis imágenes para volverlas a ver. Entonces que por favor le mandara un DVD a Nueva York, que esa iba a ser su estrategia. Yo le respondí “esto es lo que he querido toda la vida”. Es como causa... un video de alguien que decide apropiarse de un video siniestro de una mano cortada o de un hombre que sabemos que está muerto y que está diciendo que va a morir. Yo no busco que le quiten la mirada, sí es la misma reacción, la misma reacción que causa el dolor: uno cierra los ojos o quita la mirada (si a uno le duele la barriga, uno cierra los ojos), pero la imagen persiste. Y digamos que la única manera de negociar es volverla a mirar. Para mí, esa anécdota de Paul fue como: “Sí!, sí!! así es!!”

Otra cosa, hablando de referentes: Poltergeist, la película de terror de la niña en la que un hombre está frente al televisor. La niña está ahí, los papás se duermen, se acaba la programación y la niña se levanta y está el ruido blanco. Entonces, la niña llega y empieza a tocar el TV y... ¡sí! eso es el horror, lo siniestro de esto tiene que invitar a que uno toque. Otra vez especulación, metafórico. Eso es, esa idea en lo que no puedo reconocer, que me llena de ansiedad porque no lo logro ubicar, tengo que adentrarme en el horror para entenderlo. Finalmente, el horror se toma la casa. Cuando Paul me dijo que no podía dejar de tener pesadillas y por eso las tenía que volver a ver, eso es exactamente lo que busco. ¿Cuál es la propuesta política a través de tu arte? Pensando lo político como el espacio del disenso donde se genera discusión.

Es precisamente eso, es una operación de dislocación de la imagen para que pueda entrar en la esfera de lo político con una política visual que disloca esa hegemonía mediática. Si yo lo lograra con cada trabajo que hago, sería fantástico. No sé si lo logro, creo que en algunos momentos lo he logrado. Yo siempre he dicho “*The politics of the visual*” es coger eso y volverlo a ubicar dentro de otro contexto, tratando de dislocar esas operaciones mediáticas para ofrecer la imagen, para que la imagen re aparezca en su forma más fantasmagórica, más siniestra y perversa. Yo mostré la obra del Catástrofe del Presente acá y Andrés García LaRotta me decía ¿usted es perversa? ¿Por qué me trae a Omaira de esa manera? Los ojos de Omaira son negros, los ojos están así porque están llenos de sangre. Es la mirada que no puedo corresponder, no puedo ni mirar sus pupilas. Es el ojo negro de sangre y está cosa proyectada así de grande. LaRotta me decía “perversa, ¿cómo me haces eso? ¿Cómo me devuelves esa imagen?”.

Se la devuelvo para que volvamos a pensar la catástrofe y la ruina. El problema de las imágenes como ese residuo de eso que ya no existe. Sí, el cadáver, el cuerpo muerto, el pueblo tapado de lodo. Se trata de re insertar otra vez esa imagen en esa esfera. Para reclamar otra mirada del espectador, que en muchos momentos dice “no quiero ver eso, no quiero ver eso”. Hice el estreno de *La Catástrofe del Presente* en la Cinemateca y era un lunes, se llenó, había gente afuera. Y me dijeron vaya y presente. Yo presenté, pero dije “yo no me quedo a ver esto ni a bate”. Iba saliendo y Cecilia Trasladiño me dijo ¿usted qué cree? Usted se va a sentar a ver y a oír qué dice la gente viendo esto.

La gente chillaba, y pensaba yo nunca pensé en hacer esto. La gente lloraba a moco tendido. Yo oía la gente llorar y me escurría en esa silla diciendo “no puede ser, me van a odiar toda la vida”. Pero Cecilia me dijo: “Usted tiene que pasar y ver a sus espectadores y tiene que ser responsable por lo que nos hace sentir”. Y yo “¡ay no!, qué cosa tan horrible, pero pues sí, estoy botándole a la fuerza como un balde de mierda”. Pero si su primera opción es quitar la mirada y cerrar los ojos, esta imagen va a persistir. ¿Qué va a hacer usted?

¿Contame sobre la perspectiva de violencia en Colombia que planteas en tu obra?

Hay múltiples violencias. Por ejemplo, la violencia de *Material Evidence* es cómo el Estado colombiano, a partir de asumir la transparencia de sus propios procedimientos, decide hacer un video de una mano cercenada. Es un protocolo, y ahí ya hay una violencia, en la transparencia de los procesos, entonces somos transparentes, venga les muestro a Raúl Reyes en toda su dimensión de que sí está muerto y la cámara sube por el cuerpo cuatro veces en operación militar. Se le ve el coágulo de sangre, se le ve todo. Ahí ya hay una violencia, pero es por la transparencia de los procesos. “Vamos a ser un gobierno transparente” (irónico). En la transparencia hay una violencia, es como la misma violencia que tiene el médico. ¿Por qué el medico tiene bata blanca? Precisamente para ocultar esas violencias que de por si implica hacer medicina: ellos cortan la piel, entran y ejecutan. Allí ya hay una serie de violencias corporales, pero también hay una violencia epistémica. Entonces la bata blanca comienza a matizar.

Entonces no es una violencia, son múltiples violencias. Son totalmente múltiples. Es una violencia en diferentes dimensiones, no solamente múltiples actores, sino que casi que normalizada. Desde la cotidianidad, hasta unos actores del conflicto. Pero es una violencia que no distingue. Tengo unos conocidos que los desplazaron de la Guajira, eran unas personas pudientes, vendieron cosas y compraron un pedacito de loma en Antioquia donde había una mina de oro. El señor se fue con su esposa y compró su retroexcavadora y empezó a sacar oro. A la semana llegó el ejército, los paras, los guerrilleros y todos a la misma hora diciéndole

“bueno, entonces, ¿cuánto sacaste hoy? Nos dividimos las ganancias entre todos por igual. Nosotros te garantizamos que no van a haber bombardeos aéreos en la zona; estos otros te garantizan la seguridad; entonces nos vas pagando a todos.”

Para mí era una viñeta, la violencia no es solo un problema de aceptación, sino de una serie de beneficios de un nivel de absurdo que cuando yo lo pongo en la pantalla... muchas veces es para manifestar eso que se vuelve incomprensible. ¿Cómo me relaciono con un señor que le dice al Presidente que lo van a matar y este *man* no hace nada? ¿Cómo cabe eso en la cabeza de alguien? ¿Cómo? Se supone que esa es la estrategia más clara, ir a los medios y decir “me van a matar”. Es la búsqueda de garantías a través de la visibilidad. Pero eso tampoco existe. No existe en Colombia.

¿Cuál es el lugar del artista en la construcción de memoria? ¿Qué tipo de conocimiento o memoria buscas otorgar a través de tu arte?

Yo si busco un tipo de conocimiento situado. Si yo tuviera que hablar de conocimiento en el arte, definitivamente sería un conocimiento situado, citando a Donna Haraway. Un conocimiento situado que no busque esta verdad como una verdad objetiva, sino como una verdad arraigada, subjetiva, que sea consciente que el espectador tiene tripas, tiene una relación corporal frente a la imagen. Yo busco un conocimiento situado, si creo que existe una verdad y hay que abogar por esa verdad del esclarecimiento de los hechos, pero en términos de conocimiento y de crear obra. La obra debe ser esa encarnación de un saber. ¿Cómo hablar de un camarógrafo en España que se ha ganado muchos premios? ¿Cómo hablar de la vida de Evaristo Canete, pero a la vez hacerle sentir al espectador que lo que ha hecho Evaristo es una cosa de tripas? ¿Cómo hago eso en la imagen? ¿Cómo llego a crear una imagen donde oímos hablar a Evaristo sobre Omaira y vemos a Omaira y eso se empieza a manifestar? Sí, conocemos a Evaristo. Pero yo busco que ese conocimiento sea situado, encarnado. Tanto en el espectador como en mí, yo no hago nada que no me revuelva la tripa.

Hablemos sobre el proceso creativo en “30 segundos” ¿es un documental marginal? ¿Cómo te financiaste? ¿Cuáles fueron tus espacios de exhibición?

Sí, tiene esa marginalidad. Es otro proceso donde yo leo sobre Tito, pero no vi las imágenes. Me doy cuenta dónde pasó esto. Después Petro hace el debate de la parapolítica, veo el debate. Veo por primera vez las imágenes de Tito y me acuerdo que la primera vez que leí lo de Tito fue en la Revista Semana, un párrafo en el que él hablaba de cómo lo iban a matar y sabíamos que efectivamente lo habían matado. Pero era sólo un párrafo en la revista Semana. Digo ¿dónde está Tito? ¿Dónde está Tito? Lo dejo ahí y miro el debate de Petro y en unas vacaciones me vengo aquí y me siento a esperar a Petro... Esto no lo puedo decir, no lo puedo

publicar: “En unas vacaciones me siento a esperar a Petro en su oficina en el senado, nunca llega y me llama y me dice ¿Qué es lo que quiere? y le digo que quería las imágenes de Tito y me dice ‘le voy a poner una cita, la va a llamar uno de mis informantes’ y me pone una cita con un señor en el Park Way y el señor se sienta y me pregunta qué es lo que quiero saber y me pasa unos casetes en VHS y me da 3 horas para devolvérselos. Yo recibí amenazas por esa obra.

Pero, otra vez, yo no sabía qué iba a hacer con eso. Por eso se me hace difícil buscar plata. Cuando yo busco plata, como con la última obra, es porque ya tengo el 95% de la obra hecha y es como para terminarla y ya. En estos procesos de producción para mí es muy difícil trabajar en términos comerciales, por eso mi obra es Copy Left. Aquí yo no produzco procesos.

Hay una serie de ejercicios donde el ejercicio del guion tan solo aparece al final, pero es mi propio problema. Es una de esas obras que demora años, guardo el material, después vuelvo y cojo el material, y al final aparece el diagnóstico de mi mamá y sé lo que tengo que hacer con Tito. Después se trata entonces de encontrar caminos donde mostrar esa obra, pero no es fácil, es casi imposible, se hace muy difícil.

Esa obra se ha exhibido en convocatorias de muestras que me he ganado. La primera vez que se mostró fue en el Planetario, cuando existía el planetario. La galería Santa Fe en el planetario. Yo ya había hecho la obra y me presenté para hacer una exposición individual, a la cual no vine. ¡Mis dos asistentes eran muertos del susto instalando eso, decían: “qué pavor!” Los modos de producción son muy precarios, yo todo lo financio con mi bolsillo. Para la última obra, la Javeriana me dio 20 millones de pesos y es la primera vez que le pago a alguien para que haga cámara y sonido. Siempre es todo encima de mi espalda, hago cámara, hago todo, instálolo todo, yo siempre he hecho todo. Y la última cuando tuve plata dije esto ya es muy grande, yo necesito contratar a alguien que sepa nivelar sonido, porque eso se me sale de las manos. Pero es la primera vez que me toca trabajar con alguien y eso ha sido el último año, de resto es súper precario y por eso mismo se vuelve tremendamente demorado. Para terminar ¿Qué espacios hay para tu obra? ¿Buscas museos, salas de cine?

Yo lo he mandado a festivales que son más de arte que de audiovisual, porque yo no me veo como artista ni como documentalista y eso ya es un problema. Lleno la ficha técnica y entonces uno dice guion: Claudia Salamanca, sonido: Claudia Salamanca, narración: Claudia Salamanca. Es otros modos de hacer, pero pues igual estoy tratando, voy a sacarlo a más a festivales de cine y de video a ver qué pasa. Pero siempre ha sido sobre todo en galerías de arte y circuitos de arte.

¿Y ahora con internet?

Ah todo está en Vimeo... Yo soy copy left total y tengo una licencia Creative Commons donde todo es libre de distribución. Lo único que pido es que no se enriquezcan con esto. No se lucren con esto.

¿Por qué en *30 seconds* la voz en off la haces en inglés?

La voz es en inglés porque en el exilio me fue arrebatado el derecho a expresar el dolor, mi mamá me dijo que me fuera, que no me quería en Colombia para que no perdiera la beca. Esto no podía decirlo en la lengua maternal.

Anexo 4 - Entrevista a Camilo Restrepo

2016

1. ¿Cuáles son tus fuentes (teóricas, filosóficas, artísticas) de referencia para tu trabajo?

En realidad, mi trabajo no se apoya en un cimiento concreto de fuentes teóricas o filosóficas. Aunque es preciso aclarar que cada una de mis películas me ha llevado a lecturas impuestas por el tema, lecturas que no hubiera abordado sin las películas. En este sentido, el cine me ha servido de pretexto (y que quepa el doble sentido de la palabra: como anterioridad y disculpa del texto) para leer sobre temas específicos, pero también para acercarme a archivos visuales específicos.

Por ejemplo, a través de mi trabajo he reflejado mi interés sobre la historia de la violencia en Medellín y en Colombia, tema donde me fue de gran ayuda el libro de Gérard Martin sobre Medellín 1975 - 2013, así como los libros del Grupo Nacional de Memoria Histórica, con sus esfuerzos invaluable de reconstrucción de la memoria histórica del país.

En cuanto a las fuentes artísticas, creo que podría citar unas cuantas por película. La mayoría provienen de la pintura, arte en el que intenté formarme. Durante mis estudios en pintura me interesé mucho en la perspectiva, sin intentar por ello ser un pintor figurativo. La perspectiva me interesaba en cuanto planteaba como ninguna otra técnica el desafío de la representación, las implicaciones simbólicas del punto de vista, la ilusión del espacio... Sin embargo, en aquel entonces mis influencias formales en pintura provenían de tendencias abstractas totalmente opuestas a la perspectiva, como el "*Hard edge painting*"¹⁰⁶, "*Color field painting*"¹⁰⁷, "*Support surface*"¹⁰⁸ o las pinturas de Simon Hantai. Como pintor me di cuenta que para mí era imposible atar esos dos cabos.

Dejé entonces de pintar durante años, hasta que un día me compré una cámara Super8 con la que filmé *Tropic Pocket*. Así me di cuenta que intuitivamente era capaz de atacar eficazmente en el cine lo que antes me ponía en jaque en la pintura, a saber: la ilusión del espacio, el artificio de la representación, la implicación simbólica del punto de vista (perspectiva); aliado al trabajo plástico con un material completamente sensible a la luz, hecho de capas de color y emulsiones, sin una dirección figurativa (la superficie pictórica). En otras palabras, desde el

¹⁰⁶ Pintura de contornos nítidos, es un movimiento pictórico de la pintura abstracta definido por las transiciones abruptas entre las áreas de color, que generalmente son de un solo color invariable

¹⁰⁷ Pintura de campos de color, estilo de pintura abstracta caracterizado, principalmente, por amplios campos de color liso y sólido, extendidos o teñidos en el lienzo, creando áreas de superficie uniforme y un plano liso de imagen. El movimiento otorga menor énfasis a la pincelada y la acción, a favor de la consistencia de la forma en su conjunto y del proceso

¹⁰⁸ Movimiento pictórico no se caracteriza por un estilo particular sino más bien por un planteamiento que concede una importancia igual a los materiales, a los gestos creativos y a la obra acabada.

principio estaba intentado abordar el problema de la representación y del artificio, pero sin querer ser figurativo o abordar una narración.

De ahí que *Tropic Pocket* sea la piedra fundadora de mis experiencias en cine. La utilización de diferentes archivos visuales en esta pequeña película, aborda sin duda la cuestión de la construcción del punto de vista, del orden simbólico del espacio y del tiempo, a partir de un trabajo de materiales y texturas.

Cuando por fin mi trabajo dejó de ser conflictivo, conseguí disfrutar plenamente de muchas fuentes artísticas que ahora utilizo. Por ejemplo, pinturas de Edvard Munch como "Meurtre sur la route" o "Le meurtier", prefiguran para mí encuadres cinematográficos como el plano americano. Desde hace tiempo intento una puesta en escena parecida. También está "L'apparition de St. François à Arlès" de Fra Angélico, que es para mí un reto sobre la manera de resolver una acción de grupo en un espacio. Pero creo que James Castle se ha vuelto una influencia fundamental, tanto que no sé de qué manera explicarlo. Tal vez Castle es la mirada aparentemente "ingenua" del mundo. Como esa figura clásica de la literatura - "el loco" o "el idiota"- que termina señalando un camino obvio pero que nuestra ceguera (léase: nuestros paradigmas) nos impide ver. Sordomudo de nacimiento, Castle dibujaba con cuanto cayera en sus manos.

Para ser justo debería detenerme también sobre la literatura, pero ya me he excedido en esta pregunta. No es que sea un gran lector, pero algunos libros me han marcado. Anoto sólo las leyendas de Coyote, figura de la mitología de los indígenas de América del Norte. Coyote, es quien enseña el bien haciendo el mal, el ejemplo que encarna el error. Considero que la cuestión de la moral, que coyote plantea a su manera, es una gran preocupación del documentalista.

2. El documental es un género cinematográfico que en los últimos tiempos es el que más ha transgredido el lenguaje cinematográfico, manteniendo una relación estrecha con lo real (como dice Rancière "lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender") y la ficción (todo el cine es ficción, cine de la subjetividad). En este sentido, ¿Qué es para vos el documental?

Creo recordar que, en alguno de sus libros, Rancière diferencia el documental y la ficción a partir del efecto de recepción que cada uno ejerce sobre el público. Una ficción intenta convencer de su veracidad a pesar de que el espectador sabe desde el principio que la situación que va a ser planteada ha sido inventada. Así, la ficción es una narrativa irreal que trata de persuadir -sin pruebas, sin verificación- de la realidad de lo que cuenta. El espectador

del documental, por el contrario, parte con la certeza de que lo que verá corresponde a la realidad, y que de alguna manera puede proceder a la verificación de esa realidad.

Creo que a eso se refiere la palabra "efecto" en la cita de Rancière. La representación, el cine en cualquier género, es un efecto: el resultado de la acción de un agente. Por lo tanto, no puede desvincularse del sujeto que lo produce, de la situación en la que ha sido producido y del receptor del contenido.

Con respecto a la relación supuestamente "estrecha" entre documental y realidad, cabe anotar que ésta ha sido frágil desde el principio. Basta con pensar que la segunda versión de "La salida de la fábrica Lumière" fue filmada un domingo, día de descanso de los obreros. Chris Marker en "Lettre de Sibérie", de 1957, pone magníficamente de manifiesto la distancia entre lo que se afirma y lo que existe en realidad. El documental sería entonces un cine de la afirmación y no de la realidad. Mientras que la ficción sería un cine de lo posible, de aquello que el espectador puede concebir como posible, así sea por un espacio de tiempo muy limitado.

Yo diría, para acabar, que el documental más que ocuparse de la realidad se ocupa de lo verídico. Lo verídico guarda etimológicamente relación con lo verificable y con la verdad. Lo verificable y la verdad son temas propios a la justicia, y en ese sentido pueden someterse a dudas, ser rebatidos por nuevas verificaciones y nuevas verdades. Como le tengo aprecio al cine de Jean Rouch, pienso que para salir del término de cine documental utilizó –quizás muy ingenuamente- el de "Cinéma vérité", que resultó muy controvertido. Por mi parte quisiera entenderlo como un cine de la verdad: como esa certeza frágil de que lo que vemos se nos presenta de una determinada manera que nos parece justa en el momento, sin pensar que sea justa eternamente. Precisamente una verdad que llama a su verificación. Quiero decir que la verdad y la realidad en el documental solamente tienen una validez histórica. Justamente el trabajo con el archivo en *Tropic Pocket* me dio a entender que el documento (como supuesto discurso de la verdad) es algo que se interroga constantemente, que se pone en duda.

3. Hay directores que no quieren que sus películas sean "instrumentadas" ni por lo comercial, ni por nada, sino que sean un ejercicio de creación. ¿Qué finalidad tienen tus películas?

La cuestión de la instrumentalización del trabajo artístico escapa la mayor de las veces al autor. La denominación "Arte degenerado", que condenó a las vanguardias durante la Alemania Nazi, es un gran ejemplo de la instrumentalización del arte muy a pesar de los artistas. Condenar un trabajo puede resultar entonces tan panfletista como enaltecerlo.

En mi caso concreto, me gustaría ilustrar esta cuestión con las fuentes que sirvieron a la realización de *Tropic Pocket*: un anuncio publicitario de la marca Chevrolet, una película de

los evangelizadores Claretianos, una serie de videos de militares del Ejército y de combatientes de grupos rebeldes. Todas estas fuentes tienen en común el ser vehículos de una ideología.

Por ingenuas que parezcan, cada una de estas intervenciones dibujan el espacio social y la geografía de la selva según intereses privados. Viendo estas imágenes me pareció inútil agregar, por la denuncia, una tensión más en el juego de fuerzas operando allí. En este sentido, la idea de *Tropic Pocket* era proponer un mapa imaginario de la zona, capaz de liberarse de los marcos impuestos. Operar por medio de los elementos propios del cine (montaje, narración) una "des-instrumentalización" de esas fuentes. La arbitrariedad aparente con la que las fuentes se mezclan tenía como objetivo darle un relieve al objetivo militar, político, comercial y espiritual de cada una de estas misiones en la selva colombiana. Un relieve señalando la dislocación del discurso, intentando un "distanciamiento" crítico, en el sentido de Bertolt Brecht.

Considero que la idea de la finalidad de las películas está entonces ligada a la idea de la posibilidad de crear una mirada crítica al respecto de una situación. Yo diría -honestamente- que comencé haciéndolas para forjarme yo mismo esa mirada. No se me ocurrió de ninguna manera crear un discurso mesiánico del tipo: les voy a revelar la realidad. Aunque tampoco creí que el ejercicio de creación se justificara en sí mismo (lo que señalas en la pregunta). El hecho de que mis trabajos tengan ahora un público es algo bastante reciente. De allí intuyo que mi finalidad primera -forjarme un punto de vista- repercute en otros, se propaga como un eco. Sin duda porque somos muchos quienes queremos entender el contexto en el que vivimos, y que nos ayuda ver cómo lo entienden los otros.

4. Los documentalistas "buscamos acercarnos a determinadas verdades y compartirlas".

¿Para vos qué es la verdad?

Como lo mencionaba un poco más arriba, es útil entender la definición de la verdad desde las raíces de la palabra. Verdad, verosímil y verificación son hermanas. De allí resulta que la verdad es algo que se acomoda a una cierta idea que nos hacemos de la realidad. Esta adecuación es un proceso constante, como lo demuestra el trabajo científico. La verdad es constantemente sometida al rigor de la verificación. La Verdad (Vera) designa también la Fe y la creencia, lo que puede comprenderse en un plano muy subjetivo. De hecho, sea dicho entre paréntesis, en mis próximos trabajos aparecerá la temática de la Fe.

En arte, la noción de verosímil se impuso sobre aquella de verdad, la perspectiva es un gran ejemplo de ello. Creo entonces que el documental se plantea en la problemática que une todas estas definiciones, en la tensión inherente a ellas. La verdad necesita pruebas, lo verosímil se

sirve de la persuasión. El documentalista trabaja entre pruebas y persuasión, es por ello que el trabajo documental no deja de ser una mirada, un punto de vista.

5. Con respecto a la imagen, Didi-huberman dice “No existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos brutales o delicados; los pensamientos inadecuados o sublimes. No existe una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación (imperfección)”. ¿Qué es para vos la imagen? ¿Cómo es tu trabajo con ella?

La imagen en su sentido más clásico se entiende como un sustituto a la realidad, como una pérdida, un duelo frente a lo real. Es el gran mito del dibujo que suplanta al amante que ha de partir. Junto a esta idea de pérdida coexiste la idea opuesta de ganancia: la imagen prolonga aquella realidad que desaparece o que no puede estar por todas partes. El gran ejemplo de esta prolongación es la imagen del monarca, que prolonga su poder a través de su imagen. La imagen siendo más la extensión de su cuerpo político que de su cuerpo físico.

El debate acerca de la imagen ha perdurado durante siglos, incumbe un gran número de saberes y disciplinas; así que poco es lo que yo puedo señalar en este tema. Recordaré, para seguir con lo dicho, que la imagen entretiene una relación ambigua con lo real, a veces de pobreza, otras de abundancia. La imagen es pobre frente a la realidad en la medida en que la realidad se presenta como una reserva inagotable de materia, de la que la imagen extrae una tajada. El trabajo de reproducción de la imagen es en ese sentido siempre imperfecto.

Sin embargo, la actividad imaginaria de la imagen es mucho más importante que su actividad reproductora. La imagen posee entonces la capacidad de referirse a su modelo señalando al mismo tiempo la distancia que lo separa de él. Así, la imagen sería una cierta ganancia frente a la realidad, un llamado a desarrollar una facultad crítica, una actividad mental...

Es en este terreno que el trabajo documental cobra interés como trabajo con imágenes. El documentalista no debe entonces olvidar que su trabajo aparece al espectador en la ausencia de la cosa, sin remplazarla, precisamente marcando esta ausencia. A partir de estas ideas, diría que mi trabajo con las imágenes tiende a la “des-semejanza” de la realidad. Quiero decir que intento mostrar más la brecha que las separa del modelo al que se refieren que la semejanza que entretienen con dicho modelo. Esta es sin duda la mirada de un pintor. El trabajo "pictórico" no es un trabajo del “qué” pero si del “cómo” se representa, lo que implica múltiples distancias frente a la realidad. No es entonces gratuito que yo trabaje en celuloide en una época en la que predomina la imagen numérica. Es la presencia material del celuloide la que marca para mí la distancia con la semejanza. La híper-difusión, la instantaneidad de la

imagen numérica, la posibilidad de ser creada enteramente de manera artificial, tienden a producir un efecto de realidad que intenta hacernos olvidar la distancia frente al objeto real, el cual muchas veces queda enteramente recubierto por la imagen. En tal contexto, las imágenes no permiten acceder a la distancia crítica frente a ellas mismas y frente al mundo. No es solamente un problema técnico, por supuesto, pero hay que ver de qué manera la técnica suscita nuevos problemas. Yo no trabajo entonces en la nostalgia del celuloide, pero sí en la distancia que éste me permite con respecto al mundo en el que vivo, en respuesta a este mundo.

Para terminar, quisiera agregar un párrafo que debía comenzar *La impresión de una guerra*, pero que finalmente Sophie (mi compañera y co-guionista) y yo terminamos descartando. Pienso que ilustra nuestra conciencia de que el trabajo de esta película era un trabajo de imagen y de memoria. Corresponde a la imagen fija del río rojo de Medellín: “Si la imagen de un río es la metáfora por excelencia del tiempo, la imagen fija de un río sería la metáfora de la memoria, cuyo trabajo es intentar fijar un material fluido.”

6. En el proceso de re-escritura del *found-footage* de *Tropic Pocket*, ¿cómo trabajas el relato “documental”?

Poco es lo que puedo agregar luego de lo dicho en las respuestas anteriores. El *found-footage* es un golpe de suerte. Vas investigando en una dirección y de repente te topas con una fuente inimaginable. Pero no hay suerte que no se merezca, que no se trabaje. El pedazo de película - o la película- que encuentras, es una tajada de un espacio y de un tiempo que tú interrogas. Aparece entonces como un vestigio en más o menos buen estado, más o menos claro sobre la realidad de la que pretende ser testimonio. Un edificio inestable, con partes que faltan. Ciertos autores intentan subsanar esos vacíos, completarlos con un discurso que dé cuenta de ellos. Yo prefiero entrar al edificio por los huecos, y una vez adentro derrumbar paredes si me encuentro aprisionado. Quiero decir con esta metáfora barata, que mi trabajo con el archivo es material, se hace con herramientas (corte, pega, superposición...).

Este trabajo material del *found-footage* es ya clásico en el cine experimental. Yo solamente intenté abordarlo desde un ángulo histórico, que acompañara la manipulación formal. Es esta dimensión histórica la que le da su carácter de relato documental, que puede debatirse...

7. ¿Cómo trabajas la materialidad del cine (diferentes formatos) frente a la materialidad de la realidad? Tomemos como referencia el trabajo *Como crece la sombra cuando el sol declina*. El punto de partida de la película consistía en acercar los gestos -todos circulares, todos cíclicos- de aquellas personas que trabajan cuando los coches se detienen (por ejemplo, en los semáforos - al final de la vida de servicio de los coches). Es una película sobre aquellos que

no avanzan, en donde lo lento y la repetición se imponen frente a la velocidad. El coche, el gran protagonista, es aprehendido siempre fuera de campo.

A medida que iba filmando, comprendía que otra oposición se dibujaba: el trabajo manual contra la máquina. Esta oposición resonaba con mi propia práctica de cineasta, privilegiando la utilización de la película - que yo revelo, corto y pego hasta fabricar la copia de proyección en el laboratorio asociativo L'Abominable.

Creo que hasta ahora los materiales que me ofrecen la realidad o el documento (*Tropic Pocket – La impresión de una guerra*) resuenan con mi manera de filmar en 16mm y Super8. El tatuaje en la piel con fuego de *La impresión de una guerra* podría leerse como un eco a los granos de plata que reaccionan a la luz para generar una imagen... Debo decir que hasta los archivos de video (You Tube) los paso a 16mm. Filmándolos me los apropio. Siento que los entiendo mejor cuando los miro a través de la cámara y no como espectador frente a un computador. Paso así del rol pasivo del espectador al papel activo del camarógrafo. Por supuesto distorsiono el archivo. Pero ya dije más arriba -hablando sobre la imagen- que, formado en la pintura, las múltiples distancias frente a lo real son para mí importantes.

8. Con respecto a la perspectiva en tu obra ¿Cómo trabajas tu voz frente a la voz de los otros? (hablas de distanciamiento)

Para retomar lo que he dicho con respecto a la pintura, considero que mi voz aparece como aquello que enmarca una situación. Es decir que hasta ahora la he utilizado para delimitar las fronteras entre un contexto y otro, un cuadro y otro. En mis cortometrajes se teje generalmente una línea entre varias historias, varios personajes. Mi aparición me sirve como una herramienta para pasar de una a otra.

Creo que en cierta medida es una solución para dibujar un retrato de grupo que no soy aún capaz de aprehender por otros medios. Recuerdo que Francis Bacon decía en una entrevista que las pinturas de grupo se habían vuelto escasas, y que el gran desafío en pintura consistía en volver a ellas. Yo siento que por mucho que lo haya intentado he sido hasta ahora incapaz de lograr ese retrato de grupo, en el que los diversos personajes asumen cada uno su propio papel.

La noción de distanciamiento no sé si sea pertinente para señalar mi intervención con la voz. Al elegir el marco de la historia, intento por supuesto crear una mirada crítica que pueda poner en evidencia lo que cada testimonio o fuente no revela enteramente. La aparición de mi voz en las películas llegó tras múltiples intentos de dejar hablar las imágenes por sí mismas. Intentos en los que fallé de diferentes maneras. La voz off es un recurso muy clásico del cine documental, casi despreciado actualmente como una facilidad. Pero por más que le diera

vueltas, siempre pensaba en lo fantástico que era escuchar-leer a los personajes de Thomas Bernhard en sus cavilaciones, a los detectives de las novelas de *série noire*, a las introducciones de Van der Keuken en sus películas...

Así que, pues ni modo, la adopté.

9. En tu obra hay una clara propuesta experimental, algunos le llaman documental “punk”, en ese espacio, ¿qué significa el trabajo con lo real?

¿Qué es lo real para una cámara? Intento siempre hacer yo mismo la cámara de mis películas. Para mí lo real es una materia con la cual yo intento un bricolaje. Hay algo de instrumento, herramienta, forcejeo con lo real.

Lo de documental “Punk” no sé bien a quién se le ocurrió como denominación. No es del todo inapropiado si se piensa que yo trabajo con mucha energía en un espacio muy reducido, como un grupo que ensaya en un garaje. *La impresión de una guerra* es una película hecha con rabia y esa rabia es perceptible. Yo no intento una imparcialidad en el documental. Mi punto de vista es bastante subjetivo, se alimenta de sensaciones y de emociones. En *La impresión de una guerra*, como en *Tropic Pocket*, muestro que me siento engañado, que puedo engañar, que soy sincero, que estoy confuso pero que debo ir. “*Dont know what I want but I know where to get it*”, una frase de los Sex Pistols que me cae perfecta. Creo que es así como yo trabajo, sin saber qué es lo que voy a conseguir, pero sabiendo para dónde ir.

10. A través del arte a veces se busca “la expresión de lo siniestro” (Óscar Campo) que hay en el alma humana. Yo veo algo de eso en “Impresión de una guerra” ¿Cómo proyectas esa complejidad en tu obra?

Para mí, lo siniestro no es una intención, pero si un síntoma. Yo no lo busco, pero aparece, como un sudor del contexto en el que filmo. Lo siniestro es algo de lo que intento huir pero que no sé de qué manera termina apareciendo. Claro, *La impresión de una guerra* es una película terrible porque busca las pistas de la violencia en la cotidianidad y en lo banal. Pero hay que enmarcarla en el contexto colombiano que nos correspondió a mi generación, a la generación de mis padres y abuelos. Conocimos una época en que atravesar un puente, tomar un taxi, ir a una fiesta, podían convertirse en un hecho funesto. Aunque hubiéramos atravesado muchos puentes, tomado muchos taxis o ido a muchas fiestas, siempre “ficcionalizábamos” ese último puente, taxi o fiesta... Todo el mundo estaba constantemente imaginando lo peor.

Como resultado, los hechos reales se sobredimensionaban en el imaginario, se transponían a todas las situaciones. Estábamos sumergidos en lo real –de por sí bastante siniestro– y en la ficción de ese real –a veces aún más siniestra. Creo que esa es una de las razones por las que

decidí salir de Colombia; ya estaba hasta el tope de imaginar situaciones “últimas” y de escuchar las situaciones “últimas” imaginadas por los otros.

11. ¿Cuál es la propuesta política a través de tu arte?

Ninguna. No considero que el arte pueda suplantar una decisión política, aspirar al mismo impacto. Considero la mayoría de las intervenciones “político-artísticas” como ingenuas, y tal vez egocéntricas. Los talleres artísticos dirigidos a despertar “la conciencia política de la población” me parecen un producto panfletista. Aunque debo decir que existen intervenciones eficaces. En *La impresión de una guerra* mencioné el trabajo del colectivo Toque de queda. Una movilización que puso en suspenso tanto a las autoridades como a las bandas barriales, señalando una situación supuestamente “invisible” que afectaba a un gran número de ciudadanos.

12. Abordemos la perspectiva de la violencia en Colombia que planteas en tu cinematografía. Tu pregunta retoma la palabra “perspectiva” de la que ya he hablado. La perspectiva es un orden simbólico dentro de un tejido espacial, que ahora concebimos también como orden histórico. Panofsky mostró en qué medida la perspectiva no es solamente un problema matemático o técnico, sino que, más aún, es un factor de orden del mundo desde una posición determinada del sujeto. Este orden no para de transformarse. De ahí que Panofsky se detenga en la descripción de las múltiples formas de perspectiva, y en los contextos intelectuales, religiosos y sociales que contribuyeron a su surgimiento. ¿Cómo entonces poner en perspectiva la historia de la violencia en Colombia? ¿A partir de qué punto de vista se organiza la visión del conflicto? ¿De qué manera esta visión debe ordenarse frente al espectador? ¿Cuál es el punto central que ordena esta visión?

El cartón de comienzo de *La impresión de una guerra* comienza por responder a esta última pregunta: no existe un relato unificador capaz de justificar el conflicto. Los múltiples actores han expandido todas las razones lógicas que podrían dar cuenta del porqué de la violencia. Sin un punto central que ordene el discurso (o la visión de la violencia), se abre el camino a múltiples puntos de fuga. Todo el trabajo de *La impresión de una guerra* es seguir las líneas que pueden trazarse a partir de esos puntos.

La visión del conflicto no se organiza entonces desde una sola perspectiva histórica. Por ejemplo, en ese mismo cartón del principio, yo digo que el conflicto armado contemporáneo data de más de 70 años, mientras que muchos historiadores lo datan de menos tiempo. Siempre esperé confrontarme a alguien que rebatiera mi datación... Si yo afirmo esto es porque estoy cortando el espacio simbólico del conflicto de una manera no convencional. Estoy intentando darle un marco histórico desde otra perspectiva. La idea de un discurso

unificador de la guerra es una herramienta de poder, que utilizan los medios de comunicación, los políticos, los militares, los grupos rebeldes. Decir: “el problema son las FARC”, equivale a decir “la supresión de las FARC es la supresión del problema”. Un espejismo. Digo las FARC, pero se adapta a cualquier actor, sin olvidar “La corrupción”. Volvemos entonces a la cuestión de la instrumentalización de los discursos, de las obras.

Tomando el partido de las fugas, y no del punto central, mi trabajo intenta escapar a cualquier ideología, se vuelve irrecuperable para cualquier campo. Esto es fácil porque lo que yo hago es interrogar el material que encuentro, interrogarme yo mismo frente a las pistas que sigo; y de ninguna manera avanzar hacia una explicación. Lo que decía Pedro Adrián Zuluaga sobre la novela policial según Piglia me parece extremadamente excitante como método: el inspector que sigue las huellas para llegar a la pregunta y no a la respuesta.

13. Has vivido casi la mitad de tu vida fuera de Colombia, sin embargo, la realidad de este país es el objeto principal de tu obra. ¿Cómo es esa relación desde la perspectiva creativa? (local/global) Tu obra plantea aspectos diferentes a los de los artistas colombianos que viven la violencia y la guerra desde el interior ¿qué ves vos que no ven ellos? ¿Qué ven ellos que no ves vos?

Mi relación a distancia con Colombia es una pregunta que me hacen a menudo. Esta es la respuesta que siempre doy: Viví en Colombia hasta los 22 años. Desde entonces los recuerdos, las conversaciones telefónicas y las informaciones de los medios de comunicación se han substituido a la experiencia cotidiana del país. Progresivamente, un país diferente de aquel que conocí ha tomado forma para mí. Esta Colombia restituida en mi imaginario, la confronto en ocasiones a la realidad del país. Así, durante estadias puntuales, comencé a hacer mis películas. Es tal vez por esta razón que el destino de las imágenes, los diferentes estratos de la representación de un territorio, son cuestiones que interrogo en cada uno de mis trabajos en Colombia.

Ahora intento ampliar mi mirada sobre Colombia a un contexto mayor. Viviendo en Francia, he tenido la oportunidad de cruzarme con personas cuyas experiencias de vida resuenan con las mías. Mi último cortometraje (mi primera ficción) acontece en un espacio simbólico y mental que trasciende las fronteras de un país, de una cultura. Ha sido rodado con músicos de la Reunión, pero de alguna manera creo haber logrado un cruce entre las Antillas, el Caribe y las islas cercanas al canal de Mozambique.

14. ¿Cuál es el lugar/relación del artista en la construcción de memoria?

Abundan los discursos en los que se dice que la memoria es reconstrucción. Un acto creativo. Como acto creativo pasa por mecanismos de percepción, selección, jerarquía de contenidos,

olvidos, remplazos. La memoria es también un acto de construcción: define la identidad de un individuo y de una sociedad. ¿Cómo hacer que esa reconstrucción-construcción no sea un acto automático, un dato, sino por el contrario una labor consciente? Es en esa consciencia en donde el acto creativo se ejerce plenamente.

15. Farocki veía al espectador en su proceso creativo con estas preguntas en mente “¿cómo impartir conocimiento en alguien que se niega a conocer? ¿Cómo abrir los ojos?” ¿Qué papel juega el espectador en tu proceso creativo?

Eso debió decirlo el Farocki de “Fuego inextinguible”, no identifico esta cita con Farocki más mayor. En Fuego inextinguible, Farocki se quema el brazo invocando una pedagogía de la experiencia. Luego, su trabajo se aventura en el dominio de la imagen, en un laberinto de espejos en el que la experiencia y la pedagogía se confunden con lo virtual y lo lúdico. “How to live in the FRG” o “Serious games” son en ese sentido películas edificantes en donde la experiencia cede su lugar a la puesta en escena y a la realidad virtual, en donde el aprendizaje (o el des-aprendizaje de la guerra) se confunden con el juego.

La respuesta a la pregunta ¿Cómo abrir los ojos? Farocki mismo la da en “Respite”: observando. Zoom, agrandamiento, imagen congelada, todo un arsenal de herramientas para observar algo que creemos haber ya visto. Creo que entre Fuego inextinguible y Respite, Farocki pasa de la demostración a la “mostración” como método. En este último método quisiera incluirme.

16. ¿El análisis de una película debe ligarse a la experiencia personal del autor? En tu caso, tu trabajo articulado con la violencia.

La primera consiste en evitar ese pensamiento común que considera que el haber experimentado la violencia valida el interés en el tema. Un pensamiento que se aplica a todo nivel de manera automática y reductiva: solo los pobres saben de la pobreza, solo las víctimas saben de la violencia, etc. La experiencia de la violencia es en primer lugar una experiencia subjetiva, que no es comparable de una persona a otra. El sentimiento de ser víctima es un afecto intensivo a grados diferentes según las personalidades (dos personas quedan afectadas de manera diferente frente a un mismo acto violento). El marco jurídico, la justicia, es el paso siguiente para considerar si de manera objetiva un tipo de agresión puede clasificarse como delito, estipulando así quién es víctima y quién victimario. Que yo mismo me reconozca como víctima de una agresión, o como victimario, no debería tener ningún impacto en mi trabajo. Pero como sé que sí lo va a tener, pues recuso expresarme en ese sentido. Recuerda que en la Ley de víctimas se ha escrito claramente que el estado reconoce el estatuto de

víctima a la sociedad colombiana en su conjunto.

La segunda razón obedece al supuesto de que quien examina la violencia es alguien bueno, inocente, o tal vez víctima. Son "a priori" del pensamiento que se deben cuestionar.

Imaginemos un instante que yo hubiese participado en un grupúsculo de la Universidad de Antioquia a tendencia guerrillera o anarquista, y que en ese grupo yo hubiese cometido en algún momento una agresión grave (por voluntad propia, por convicción en la causa, o por la presión del grupo). Declarando abiertamente algo así, le daría sin duda una lectura totalmente diferente a mi trabajo.

Estas son dos razones que me hacen pensar que el trabajo de examen de la película no debe ligarse a la experiencia personal del autor.

17. ¿Las películas pueden ser marginales desde su producción?

Completamente de acuerdo contigo. Las películas son también marginales en su producción. En primer lugar, porque los fondos de subvención constituyen grupos de evaluación de expertos que privilegian un tipo de miradas. Expertos que prolongan sus propias prácticas e ideas: productores, realizadores, programadores, televisiones, que ya han sido validados por el sistema y que validan a su vez el sistema que los validó.

Segundo, porque una obra se piensa desde las capacidades de financiación. Todo está supeditado a lo que se puede pagar o conseguir sin pagar. Por ejemplo, ¿Se puede pagar un técnico de sonido en el rodaje? Si no se puede hay que tener en cuenta que el sonido es de mala calidad, o desincronizado, o una voz de postproducción cubre otra para paliar alguna carencia. Este último ejemplo es lo que sucedió con la voz de Pastora Mira al final de *La impresión de una guerra*. ¿Se puede pagar una película nueva, un revelado en laboratorio? No. ¿Entonces filmar en video? No, entonces filmar con películas viejas regaladas o compradas a bajo precio... Son aspectos técnicos que terminan siendo aspectos formales, y que a su vez traducen las operaciones de inteligencia del realizador al construir su discurso, su método de trabajo, su elección en los contenidos.

En tercer lugar, porque los tiempos de los fondos de producción no corresponden a las urgencias del realizador frente a una realidad inestable. En el caso de un cine hecho con personas y no con actores, a veces no se puede esperar a tener dinero. Y, en cuarto lugar, porque decidir sobre la independencia económica es tener la libertad de crear sus propias estrategias creativas de producción, desarrollo y distribución.

En complemento, *La impresión de una guerra*, como proyecto, no recibió ninguna ayuda económica, no pasó los criterios de ningún fondo de ayuda (aunque no me presenté a muchos, la verdad). Se hizo en tres años durante el período de vacaciones en que iba con mi esposa y mi hijo a visitar a mis padres. Comenzó entonces como un proyecto personal, paciente, y sin ninguna expectativa. Una empresa de familia, en la que el apoyo de mi esposa (Sophie Zuber) fue fundamental en la escritura y el rodaje. Íbamos atando los cabos después de cada viaje, mirando las imágenes y pensando las que necesitaríamos hacer el año próximo en las vacaciones siguientes. No es una película marginal, es más bien una película vacacional. Una película de amateur más que una película de profesionales. Se rodaron solamente 90 minutos de imágenes para un resultado de 26 después del montaje. Quiere decir que las maneras de producción precaria pueden tener un impacto positivo. Aunque, pasa siempre, me pasa ahora, los fondos de ayuda pueden tomar el atajo simplista de decir: usted no necesita dinero porque se defiende muy bien sin nada. Lo que quiere decir que los fondos pueden mantenerte en el mismo status quo, impidiéndote pensar un cine más ambicioso. Pensamiento estúpido como aquel que dice: los pobres no necesitan nada porque mire cómo viven de felices y cómo son de ingeniosos para sobrevivir.

18. Civilización y barbarie en el trabajo audiovisual.

De cierta manera, una película como *La impresión de una guerra* intenta trazar el tejido de civilización dentro de la barbarie expuesta en las marcas de la guerra. El análisis (el mapa puesto en escena por las imágenes y los textos) intenta un contrapunto a esa barbarie. La barbarie sería entonces la proliferación desordenada de marcas y actos que demuestran una deshumanización de los actores de la guerra. La civilización, en un sentido muy amplio, correspondería a la definición de las estructuras que delimitan una sociedad dentro de su producción de marcas (valores, creencias...). *La impresión de una guerra* es de alguna manera una invitación a reflexionar (a crear civilización) sobre el tipo de sociedad que se construye a partir de esas marcas.

No sé, sin embargo, si esta definición se puede adaptar a todas mis películas. Pensando en barbarie se llega a la idea de un modo de actuar sin límites ni principios. Así, yo creo que hago un cine bárbaro en el sentido en que no parto de un principio de orden, un texto o una idea capaz de edificar claramente el rumbo de la película. *Tropic Pocket* o *Como crece la sombra cuando el sol declina* son películas salvajes, es decir hechas de manera muy intuitiva. Me pregunto si en todas ellas no hay una cierta violencia del material, desde la construcción y la imagen misma del 16mm... ¿Pero violencia y barbarie pueden ser sinónimos? Tal vez no...

19. El tiempo, la continuidad y el trance en el trabajo de *Tropic Pocket*.

Tropic Pocket fue mostrada en Francia por primera vez en el Musée du Quai Branly, “El museo de arte primitivo”. Allí tuve una charla delante del público con un antropólogo que había trabajado con la tribu Huni Kuin de la Amazonía: Patrick Deshayes. Resulta que para los Huni Kuin lo que diferencia a la realidad del sueño y del trance es la continuidad y la discontinuidad del tiempo. La realidad corresponde a un tiempo continuo, mientras que el sueño y el trance corresponden a un tiempo fragmentado (imágenes que no se encadenan como en la realidad). La idea de montaje en el cine va entonces a la par con la idea de revelación en el sueño y en el trance. Para los Huni Kuin la realidad no se interpreta, son los sueños y los trances los que presentan las imágenes que contienen un mensaje que debe interpretarse. *Tropic Pocket* parte de esa base. Intuitivamente *Tropic Pocket* está construida como un verdadero trance. Patrick Deshayes dijo que la película era muy parecida a la idea de la “visión” indígena. A la visión cuyo sentido no se revela de golpe. Así, *Tropic Pocket* es una película anti-realista, anti-continuidad.

Más reciente, Cilaos también juega con las ideas de un tiempo discontinuo, con estratos de realidad. La música y la imagen juegan un papel de “conductores pasionales”, no de “conductores racionales”. Es decir que las películas se sienten más, que se entienden. Yo confío en que el espectador que llega a sentirse tocado por el conducto que propongo puede más tarde intuir contenidos más racionales, ahondar en las capas de interpretación.