

LA REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA EN LO AUDIOVISUAL.

El caso del 9 de abril en el documental televisivo contemporáneo.

DAVID SANTIAGO REYES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE HISTORIA

BOGOTÁ D.C.

2011

LA REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA EN LO AUDIOVISUAL.

El caso del 9 de abril en el documental televisivo contemporáneo.

DAVID SANTIAGO REYES

Trabajo de grado para optar por el título de Historiador.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE HISTORIA

BOGOTÁ D.C.

Agosto 1 de 2011

RECTOR DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

JOAQUÍN EMILIO SÁNCHEZ GARCÍA S.J.

DECANO ACADÉMICO

LUIS ALFONSO CASTELLANOS S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA

RAFAEL DÍAZ DÍAZ

DIRECTORA DE LA CARRERA DE HISTORIA

SILVIA COGOLLOS AMAYA

DIRECTOR DE TRABAJO DE GRADO

CARLOS ROJAS COCOMA

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por su amor y paciencia.

Al profesor Carlos Rojas por la asesoría y acompañamiento en este trabajo.

*Dedicado a:
Carlos O. (1927-2005)
Rafael R. (1951 – 2008)*

*Vivir para Siempre
Live Forever*

INDICE

INTRODUCCIÓN	6
I. EL DOCUMENTAL COMO FUENTE	11
1.1 El lugar del Documental en la Historia	12
1.2 El Documental como fuente para la Historia.....	28
II. DOCUMENTAL COMO HISTORIOGRAFÍA	38
2.1 Documentales y la Representación del Pasado.....	39
2.2 El Documental como un ejercicio Historiográfico	56
III. DOCUMENTALES, HISTORIOGRAFÍA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN	66
3.1 El problema sobre el <i>Documental</i> como difusor del pasado.....	71
3.2. El lugar de la Historiografía y los documentales en los Medios de Comunicación de Colombia.	77
CONCLUSIONES	89
BIBLIOGRAFÍA	93
DOCUMENTALES Y PELICULAS CITADAS	95

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, los Documentales se han convertido en un tema de discusión para la academia a nivel internacional. Gracias a sus características formales y a la visibilidad que han adquirido como testimonio de diferentes problemáticas, las ciencias sociales y los estudios sobre la comunicación han puesto la mirada en esta clase de trabajos.

En el caso colombiano, la reflexión sobre los documentales es una cuestión que no se debería escapar de la intervención de los historiadores. De hecho, más que concentrarse en una visión sobre el *Documental* a partir de su devenir histórico, o en hacer un estado del arte sobre su producción en el último siglo, el trabajo de los historiadores presenta algunos desafíos frente a este tema.

Entre esos desafíos, se encuentra la necesidad de acercarse a los productos audiovisuales que representan el *pasado* en los medios de comunicación. Esto se debe a la naturaleza particular que poseen estas “realizaciones”, en las que su articulación de imágenes y textos, intervienen en la forma como se interpretan el *pasado* y los procesos sociales ocurridos en Colombia.

Por esta razón, la intención principal de este texto es, profundizar la relación entre los audiovisuales y la historia mediante un ejercicio *historiográfico*. Resaltar la importancia que tienen los documentales de contenido histórico como *re-construcciones* y su impacto en la comprensión del *pasado* a través del trabajo con la *imagen*. Esto nos permite, desarrollar un ejercicio crítico y de debate académico, sobre aquellos contenidos televisivos que presentan una interpretación de la historia de Colombia.¹

¹ No solo aplica para el caso colombiano. La oferta de contenidos que ofrecen canales de cable como History Channel y su particular visión sobre el pasado, merecen un urgente tratamiento por parte de los historiadores.

Los documentales de contenido histórico que se emiten por televisión, son un objeto de estudio poco usual, pero que ofrece interesantes unidades de análisis para los historiadores, presentando un nuevo escenario sobre cómo se ejercen unas *representaciones* y se construye una *memoria* sobre los hechos históricos en Colombia.

Este tipo de enfoques, parten desde la relación que se ha establecido entre el Cine y la Historia a partir la década de 1970. Desde entonces, se ha destacado la consideración por la producción cinematográfica como un generador de referentes e imaginarios sobre el *pasado*. Al respecto, el trabajo de autores como el historiador y asesor cinematográfico estadounidense Robert Rosenstone, ha sido uno de los motivadores de esta relación. En su obra “El Pasado en Imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de Historia”, este autor señala algunas de esas posibilidades que se presentan en la relación entre historiadores y producciones cinematográficas.

Se da una tendencia o, mejor, varias, ya que los historiadores estudian los largometrajes desde tres enfoques diferentes. Los dos más frecuentes - la historia del cine como actividad artística industrial y el análisis del film como documento que abre una ventana a aspectos culturales y sociales de una época - se sitúan dentro de los límites de la historia tradicional. Un poco más radical, por sus implicaciones, es estudiar cómo el medio audiovisual, sujeto a las reglas dramáticas y de la ficción, puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado.²

Esta mirada por los medios audiovisuales, (el cine, los documentales, la producción televisiva, etc.) con sus “reglas dramáticas” y sus estrategias narrativas, ofrecen un interesante panorama a los historiadores, motivando la experiencia de estudiar el *pasado* más allá de lo que ofrece el universo textual. A su vez, esto se complementa con la disertación sobre el problema de la *imagen* como una *fuentes*, destacando la importancia que tiene lo *visual* en el tiempo contemporáneo.³

² Rosenstone. Robert. “Historia en Imágenes, Historia en Palabras” en *El pasado en Imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia* (Editorial Ariel S.A. Barcelona 1997) 14

³ Un “Giro Pictorial”, propuesta hecha por autores como el teórico norteamericano John Mitchell, quien consideraba una relectura a las imágenes y lo visual como un dispositivo poderoso que contempla diferentes tipos de relación intelectual. Mitchell, John *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y Visual* (Madrid Ediciones Akal. 2009.) 23

Paralelo a la relación entre Cine e Historia, se encuentra la producción que se ha hecho desde la academia sobre el *estatus* que presentan los diferentes formatos y géneros audiovisuales, entre los que se encuentra la discusión sobre el *documental*. La reflexión sobre este género y sus implicaciones a nivel epistemológico, es un tema que se ha desarrollado con creces en las escuelas norteamericanas y británicas, teniendo en cuenta el desarrollo de una industria cinematográfica (y de medios de comunicación) que experimentaron estas sociedades durante el siglo XX. Esto ha significado, analizar la importancia que tiene el género a nivel social, político y cultural.⁴ En Latinoamérica y en Colombia, la reflexión sobre el género *documental* se ha enfocado principalmente hacia su representación de los conflictos sociales, a hacer un estado del arte de las producciones realizadas y a destacar la obra de los documentalistas de la región. Así como la vinculación que ha tenido este género con procesos políticos, sean como instrumentos de propaganda estatal o como registros de la *memoria* e identidad de una sociedad.⁵

Teniendo en cuenta esos antecedentes, este trabajo está constituido por (3) tres capítulos. En el primer capítulo titulado “El Documental como Fuente”, se presenta una reflexión sobre el género *documental*, partiendo desde el *lugar* que ha ocupado en la historia del cine durante el siglo XX. Asimismo, se presenta una reflexión sobre las particularidades que presenta este género en la medida que opera como un *intérprete* de la realidad, lo que implica, comprenderlo como una fuente de estudio para la Historia gracias a su potencial como *expositor* de un tiempo pasado.

De acuerdo con este punto, el análisis que se desarrolla en el segundo capítulo, titulado “El Documental como Historiografía”, gira alrededor del documental *El Bogotazo, la Historia de una ilusión*, realización hecha en el año 2008 por la productora de documentales colombo-estadounidense MAZDOC para Caracol Televisión y History Channel. Este

⁴ Algunos autores clave: Michael Renov y Michael Chanan en el Reino Unido y Bill Nicols o Phillip Rosen para los Estados Unidos.

⁵ En el caso latinoamericano, uno de los trabajos más representativos sobre la historia del documental en América Latina es “The social Documentary in Latin America” de la norteamericana Julianne Burton. Ver: Burton, Julianne. *The social Documentary in Latin America* (University of Pittsburgh Press, 1990)

trabajo televisivo, presenta una *re-construcción* de los hechos ocurridos el 9 de Abril de 1948, fecha del asesinato del dirigente liberal Jorge Eliecer Gaitán.

En esta producción, se presentan una serie de testimonios e imágenes sobre el hecho conocido popularmente como “el Bogotazo”, nombre que adquirió debido a la reacción de la muchedumbre de Bogotá al conocerse el asesinato del líder popular. Se tiene en cuenta este trabajo, no solo por su carácter como “contenido para una audiencia masiva”, también se debe a que gracias a su condición como *documental*, permite hacerle un tratamiento a partir de unos referentes teóricos.

Basado en la *reconstrucción* que hace este documental, en este capítulo se desarrollará el problema de la *Representación*, analizando la *visualización* y las formas de *adaptar* el hecho histórico, de acuerdo a los recursos propios del lenguaje televisivo. Posteriormente, se establece una relación de orden *historiográfico* entre, la producción escrita realizada sobre el 9 de Abril de 1948 y su vinculación con las *adaptaciones* televisivas que se hicieron en Colombia durante la década de 1980. Un periodo en el que aparece una inusitada revisión a nivel cultural e intelectual por el periodo de la *violencia* de mitad del siglo XX.

Luego de desarrollar estos análisis, el tercer capítulo titulado “Documentales, Historiografía y Medios de Comunicación”, presenta una reflexión sobre el papel que cumple este tipo de realizaciones televisivas en la construcción de una *memoria*, partiendo de la importancia que tiene la televisión como medio de comunicación y como escenario donde se establecen unas perspectivas sobre la *realidad*. A partir de este análisis, se presenta un balance del *lugar* que tiene la producción de documentales en el medio televisivo colombiano durante los últimos 25 años. Un desarrollo que influye en la divulgación que tienen los contenidos culturales, en especial, aquellos que involucran una reflexión de tipo histórico.

Este es un ejercicio que resulta funcional para los historiadores y los *científicos sociales*, porque puede aportar algunas estrategias para examinar las fuentes audiovisuales en la disciplina histórica, desde un análisis crítico e *historiográfico*: series de televisión con contenido histórico, la publicidad, los videoclips, la producción de video artístico, la narrativa de los noticieros, los canales temáticos, las coberturas en vivo, las plataformas de

internet, los videojuegos etc. Del mismo modo, esta clase de enfoques abren un espacio para una reflexión integral sobre cómo se ha trabajado historiográficamente el hecho del “Bogotazo”, lo que requiere analizar tanto la producción escrita, cómo la *adaptación* que se hace en la pantalla televisiva, ofreciendo un panorama más completo para esta materia.

Analizar los esta clase de recursos, puede proporcionar material para desarrollar un debate académico de alta calidad. No solo elevan la importancia que tiene el estudio sobre la *imagen* y lo *visual*, sino que llevan la discusión un paso más adelante, al entender la oferta de productos audiovisuales como unas construcciones sobre la *realidad* que ofrecen todas las condiciones para ser sometidas a un abordaje conceptual. Este es un debate pertinente para profundizarlo en la academia colombiana y que vale la pena proyectarlo en el mediano plazo, pensando en los retos que tiene el oficio del historiador de durante el siglo XXI.⁶

⁶ En el último año, series como *La Pola* sobre la vida de Policarpa Salavarrieta, realizada por el RCN Televisión o *Amar y Temer* sobre el papel de la mujer colombiana en los años 50, (realización de Caracol Televisión) son algunos de los ejemplos más visibles de esta discusión. En el caso de los videojuegos y la adecuación de discursos históricos, la discusión historiográfica estadounidense ha presentado algunos adelantos en la materia. Ver: Fogu, Claudio. “Digitalizing Historical Consciousness” en: *History and Theory*, Vol. 48, No. 2: “Historical Representation and Historical Truth” (Mayo 2009) 103 – 121

1. EL DOCUMENTAL COMO FUENTE

En este capítulo, analizaremos al *Documental* en toda su dimensión y naturaleza dentro de los géneros audiovisuales. Como primera medida, en “*El Lugar del Documental en la Historia*”, se piensa el documental desde su lugar destacado dentro del proceso que ha tenido la historia del cine. Una genealogía del formato que permite acercarnos a su desarrollo a través del siglo XX, desde sus *movimientos* destacados, su evolución técnica y el correspondiente impacto en la estética y apariencia durante este proceso.

Posteriormente, se desarrolla el documental desde su elaboración conceptual como un *género*, pensado desde la perspectiva que proponen autores como Bill Nichols, de inscribirlo en unos marcos que le dan una relevancia y un estatus respecto de la producción de cinematografía de ficción. Así como la asignación de unas características particulares, modalidades e identidad propia, de acuerdo a su naturaleza en el marco de lo audiovisual. Alrededor de esta idea, también se piensa el documental considerando el impacto de lo técnico y cómo el proceso de construcción y *montaje* de un trabajo audiovisual, tiene alcances en la forma como este formato representa una *realidad*.

En “*El Documental como fuente para la Historia*”, se piensa a partir de las reflexiones de autores como Robert Rosenstone y Hayden White en cómo la imagen, articulado con lo audiovisual (cine, documentales, televisión), se convierte en una potencial fuente de estudio para el análisis histórico e historiográfico, útil para las ciencias sociales en una época en el que lo visual cumple un papel complementario a la producción escrita. Partiendo de esta reflexión, se relaciona cómo el documental “*El Bogotazo, la historia de una ilusión*” presenta características propias que ofrecen al historiador, elementos de análisis crítico sobre la divulgación de la historia de Colombia en medios de comunicación y en un objeto de estudio para entender cómo se opera historiográficamente a través del trabajo con la imagen.

1.1. El lugar del Documental en la Historia

Las producciones audiovisuales, los films, el cine, así como los contenidos televisivos, tienen sus distinciones estilísticas y sus lenguajes característicos. Desde la invención de la imagen en movimiento a finales del siglo XIX, se busca explorar las posibilidades narrativas e ilustrativas que potencia la creación mediante el cinematógrafo, lo cual para el historiador que se acerca a este tipo de realizaciones, tiene una relevancia en las formas de entender las *realidades* de un tiempo histórico o un contexto determinado.

Aunque los orígenes del cine se remontan al experimento de los hermanos Lumiere en Francia en 1895, es en las primeras décadas del siglo XX, cuando se comienza a pensar en cómo esas imágenes en movimiento, van gestando unos lenguajes característicos y particulares: contando historias, tomando escenas de la vida cotidiana, registrando eventos de la sociedad y poco a poco, experimentar narrativamente con los avances técnicos que se iban desarrollando en la industria cinematográfica.

En el caso del contexto latinoamericano -y colombiano- de inicios del siglo XX, uno de los objetivos del registro fílmico consistía en *proyectar la realidad* de unas “naciones” y de cómo sus ciudades y sus sociedades (impulsadas por los sectores acaudalados) pretenden emular, imitar y alcanzar los estándares de esa abstracción que siempre se ha racionalizado como el “proyecto de modernidad”.⁷

Carolina Patiño en su trabajo “Acercamiento al Documental en la Historia Audiovisual Colombiana”, señala el impacto que significó el arribo del cine a la sociedad Colombiana de inicios de siglo: “El cine se conoció en Colombia primero como espectáculo y luego como evento social. Paulatinamente se fue adaptando hasta convertirse en un medio de expresión”⁸

⁷ Recomendado ver: Paranaguá. Paulo Antonio “Orígenes, Evolución y Problemas” en *Cine Documental en América Latina* (Madrid. Cátedra. Colección Signo e Imagen. 2003.) 13 – 78. Hace un recuento del proceso del cine Documental y se concentra en el devenir histórico de este formato en los países latinoamericanos durante la primera parte del siglo XX.

⁸ Patiño Ospina, Carolina *Acercamiento al Documental en la Historia del Audiovisual Colombiano* (Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Escuela de Cine y Televisión. 2009) 43.

En ese contexto, cuando el cine aparece a nivel mundial como un circuito en surgimiento, creando historias y atrayendo públicos, poco a poco este “medio de expresión” se va convirtiendo en un instrumento para la difusión y la divulgación de unas realidades sociales específicas.⁹

A partir de la década de 1920, cuando el cineasta y explorador norteamericano Robert Flaherty, en *Nanook of the North* (1922) compila los registros de su expedición por las regiones árticas canadienses, presentando el modo de vida de las comunidades esquimales, se llama la atención sobre cómo este tipo de realizaciones empiezan a ser valoradas como una producción con un lenguaje propio, que no busca adaptar ficciones o relatos literarios y teatrales. A partir de *Nanook of the North* se entiende como una producción busca testimoniar mediante un ensamble de imágenes, un suceso en apariencia *real*, reflejar situaciones que se dicen *verdaderas*, donde el editor y el realizador no están especulando, recreando, dramatizando o experimentando. En palabras concretas, aquel que está *documentando una realidad*.

Esta realización de Flaherty, puso en el panorama cinematográfico internacional la necesidad de entender las posibilidades del *cine documental* como un reproductor de situaciones sociales particulares mediante nuevas técnicas y usos con la cámara. Al respecto, el realizador e investigador colombiano del género documental Yesid Campos en su reflexión titulada “Elogio del Documental” afirma lo siguiente sobre las implicaciones que tuvo la obra de Flaherty: “...Cambió la estética del documental al pasar del simple

⁹ Patiño señala cómo el cine colombiano de inicios de siglo es entendido como “ficción y entretenimiento” (Específicamente entre 1906 y 1910). Periodo en el que afirma hallar los primeros registros filmicos hechos en Colombia- Ver: Patiño Ospina, Carolina *Acercamiento al Documental en la Historia del Audiovisual Colombiano* 32.

*No olvidar que uno de los avances técnicos más importantes de la industria del cine se da con la incorporación del sonido en la década de 1930, lo que implica un cambio importante en la prevalencia de la imagen hasta entonces.

registro de imágenes, por el integrarse con la vida cotidiana y volver “actores” a los esquimales que registraba”.¹⁰

Paralelo al trabajo de Flaherty, el cineasta Dziga Vertov en la Unión Soviética posterior a la Revolución de 1917, experimentaba con técnicas como *el cine ojo* o el *cine verdad*, el cual incluye una presencia activa de la cámara en el registro de los sucesos. En este paralelo de estos dos referentes del inicio del *cine documental*, la idea de Vertov de considerar a la cámara como un elemento de mayor aproximación a la *verdad*, resulta más profundo en el sentido en que eleva los registros realizados por el instrumento cinematográfico a una noción de compromiso y fidelidad con la *realidad* que está presentando.¹¹

Estos dos paradigmas tendrían una influencia notable en la producción documental durante las primeras décadas del siglo XX, especialmente en los contextos de Europa y Norteamérica en los que el cine documental, desarrolla una de sus vertientes más características, inclinándose por el contenido de propaganda política, motivado por las realidades que vivían sus sociedades: Periodo de entreguerras, surgimiento del fascismo y la *gran depresión* económica en los Estados Unidos.

Otro referente del devenir histórico que ha vivido el cine documental, se encuentra con la escuela francesa del *cinema verité* de Jean Rouch a finales de la década de los 50 e inicios de los años 60. Rouch, basado en su trabajo disciplinar con las ciencias sociales,¹² comienza a desligar paulatinamente la idea del narrador descriptivo y omnipresente, característico del *cine documental* hasta entonces, dándole mayor visibilidad y voz a las comunidades que representa, así como a los entrevistados que desarrollan un testimonio suficiente para presentar una realidad particular. Esta modalidad del *cinema verite*, tendría impacto en una generación de documentalistas que surgen en América Latina por entonces, entre los que se encuentran los colombianos Marta Rodríguez y Jorge Silva, realizadores de

¹⁰ Campos, Yesid. “Elogio del Documental” en: *Hay más caminos / Memorias Seminario Internacional Pensar el Documental, Bogotá, septiembre de 1998* (Bogotá. Ministerio de la Cultura, Kodak, 1998.) 5.

¹¹ Campos, Yesid. Elogio del Documental. 6

¹² Rouch era antropólogo y estaba acompañado de Sociólogos como Edgar Morin en algunas sus producciones.

Chircales, (realizada entre 1968 y 1971) el cual se convierte en una obra cumbre que representa los contrastes de la vida cotidiana y sociopolítica en la sociedad colombiana en este tiempo.¹³

Junto al auge del *cinema verité*, aparecen otros referentes importantes de la escuela del *cine documental* como el *free cinema* en Inglaterra o el *cinema novo* en Brasil, quienes con una agilidad y una creatividad motivada por los adelantos en el desarrollo de cámaras cinematográficas portables, rompen los esquemas de la narración omnipresente y la grandilocuencia estética que el documental tenía hasta entonces.¹⁴ Estos movimientos artísticos, se articulan a ese cambio en los *paradigmas* a nivel social, político y cultural que se viven en la década de 1960, haciendo que estas tendencias se presenten desafiantes y críticas de unos estándares sociales que por entonces se presentaban represivos. De la misma forma, se convierten en el referente audiovisual que va registrando el surgimiento de unos nuevos procesos a gran escala, como el caso de la urbanización en los países sudamericanos, o el reclamo de reivindicaciones sociales en Europa Occidental y los Estados Unidos.

A partir de entonces, el documental se enfrenta a situaciones en las cuales los recambios técnicos como la aparición del formato de video-filmadoras caseras a finales de 1970, más la transformación en las prioridades de las industrias del entretenimiento, hacen que la realización y el *lugar* del documental en el escenario audiovisual, se torne complejo. Debido a la llegada de estas nuevas técnicas, el *montaje* y el procedimiento de la producción documental, toman distancia del circuito cinematográfico haciendo que viviese

¹³ “*Chircales*” Documental realizado por Marta Rodríguez y Jorge Silva que registra las vivencias de una comunidad aldeaña a una cantera en el sur de Bogotá a finales de los años sesenta. Al respecto remitirse a la semblanza de las carreras de estos realizadores publicada por Isleni Cruz Carvajal. Ver Cruz Carvajal, Isleni en: “Marta Rodríguez y Jorge Silva” en: *Cine Documental en América Latina*. (Madrid. Cátedra. Colección Signo e Imagen. 2003.) 206 – 213.

¹⁴ Algunos de los realizadores del “*Free Cinema*” en Inglaterra como Karel Reisz o Lindsay Richarson toman como referencia el cine documental realizado en los años 30 y 40 por el cineasta John Grierson. Para una definición: “El *Free Cinema*, por definición es anticonformista. Debe su origen en gran parte a la reacción de un grupo de jóvenes con pocos recursos económicos frente a los obstáculos que encuentran en la gran industria cinematográfica para expresarse libremente.” En Gutierrez de Alba Tomás. “El Free Cinema y la objetividad” En: *Cine Documental en América Latina*. (Madrid. Cátedra. Colección Signo e Imagen. 2003.) 452

una etapa de adaptación a nuevas instancias. En estas circunstancias, el *documental* se reubica institucionalmente hacia las televisiones públicas o hacia circuitos especializados de difusión y distribución, en los cuales poco a poco va cambiando su estética y su forma de narrar y representar las realidades sociales. Yesid Campos le aplica a esta etapa el título de *crisis del documental*¹⁵ en el que el deja de ser entendido como un *cine documental* de corte solemne, comprometido políticamente y con complejos estándares de producción, para entrar en una lógica pensada desde el *entretenimiento*. Esta etapa de *crisis* o transformación, se convierte en la antesala a formatos mediáticos que se tomarían con fuerza la industria del entretenimiento a finales del siglo XX y que se consolidarían en la primera década del siglo XXI. Es el caso de la televisión por cable con canales temáticos, (History Channel, Discovery, NatGeo TV, etc), los *reality Shows*, o incluso, el documental de contenido político de gran auge en la sociedad Norteamericana en este periodo.¹⁶

De acuerdo con esta *genealogía* que ha tenido el documental dentro de la historia del cine y los formatos audiovisuales, surge entonces la necesidad de reflexionar sobre ese otro *lugar* del documental, ubicándolo dentro de los estándares de un *género*. Esto nos permite, darle una distinción entre la intención de *representar* la realidad y *adaptar* una realidad.

¹⁵ El autor indica este periodo de crisis para la década de 1980. Y lo ubica geográficamente tomando como referencia el recorte que sufre la producción de documentales en importantes cadenas de televisión pública como la BBC en el Reino Unido. Ver: Campos, Yesid. Elogio del Documental 7

¹⁶ A manera de ejemplificar esta modalidad, podemos encontrar el trabajo de autores norteamericanos contemporáneos como Michael Moore, ganador del premio Oscar de la academia en 2003 por realizaciones como *Bowling for Columbine* o *"Fahrenheit 9/11"* (ganadora del premio del festival de Cannes en 2004). Estas realizaciones proyectan la interpretación y postura particular del autor sobre dos hechos concretos: la Masacre de la escuela pública de Columbine, Ohio en 1999 y la administración del presidente norteamericano George W Bush luego de los atentados al World Trade Center en Nueva York en Septiembre de 2001.

Aproximación al Documental cómo un género

Documentar una realidad, es una de las razones que suele asignarse al documental para identificarlo como un género: una producción sobre lo *verdadero*, un trabajo audiovisual sobre “*hechos reales*”. Aunque es una primera aproximación a la naturaleza del documental como un potencial género, la particularidad de las realizaciones estandarizadas como tales, no están demarcadas por absolutos y sus fronteras respecto del cine de ficción no están delimitadas por completo. Se comparten algunos aspectos en su construcción pero se diferencian en algunos aspectos formales.

Para caracterizar con detalle este tipo de clasificaciones, parto desde la definición realizada por uno de los principales autores que se ha aproximado a teorizar sobre el *documental*, elevándolo al estándar propio de un *objeto de estudio*. Es el caso del historiador norteamericano Bill Nichols, quien a lo largo de su producción intelectual, se ha encargado de asignarle un lugar de importancia a este tipo de realizaciones audiovisuales, las cuales resultan muy útiles para abordarlas desde la Historia y las ciencias Sociales.

Nichols, en su obra “La Representación de la Realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental”,¹⁷ considera al *documental* como una entidad sin estructura fija y determinada, que no escapa de la construcción, percepción y control del autor sobre el contenido que presenta.¹⁸ Sin embargo, relaciona que un segmento de los documentales se aproxima y se inscribe dentro lo que denomina como unos *discursos de Sobriedad*, en los cuales el contenido de estos discursos se concentran en temáticas referidas a aspectos políticos, económicos, educativos, religiosos, sociales y científicos, etc. Estos discursos tienen una elaboración concreta y un “poder instrumental” el cual ejercen sobre el mundo, el entorno y la sociedad debido a su carácter de “relación directa” con la realidad.¹⁹

¹⁷ Nichols Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona. Paidós. 1997.)

¹⁸ Nichols Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* 31

¹⁹ Nichols Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* 32

Al considerar el Documental dentro de esa *sobriedad*, marca una diferencia que no es definitiva pero si importante respecto de lo que ofrece la *ficción*, en el cual el factor subjetivo de criterios de edición y selección de contenido esta demarcado por una formalidad, la cual le da un estilo y establece unos límites que lo alejan de las pretensiones del cine de ficción (producciones de tipo “argumental”) que buscan *adaptar* una realidad, mas no *hablar sobre* ella.

El documental se diferencia, sin embargo, en que nos pide que lo consideremos como una representación del mundo histórico en vez de cómo una semejanza o imitación del mismo. La imagen de la muerte de un individuo intenta registrar la autentica muerte física de esa persona en vez de una representación mimética de la muerte.²⁰

De acuerdo con estos discursos de *sobriedad*, el documental adquiere una cierta noción de racionalidad en su forma de procesar las imágenes y en su adecuación de las narrativas a un propósito de explicar situaciones particulares que han sido procesadas por dichos *discursos*, los cuales tienen un respaldo formal al describir un fenómeno o cuando buscan una intervención sobre la *realidad*. En términos generales, esta sobriedad del documental la asociamos con entender a este formato audiovisual como un “asunto serio”.²¹

Bajo estas condiciones, un documental estaría generando la necesidad de *realismo*, de hablar sobre relatos reales, de causar una expectativa en el espectador (sea publico general o de *comunidades* especializadas) el cual tiene exigencias de precisión y busca estándares de calidad.

El espectador alberga las expectativas de que la identificación afectiva con los personajes tan común en la ficción no pasara de ser tenue, pero que el compromiso intelectual y emotivo con un tema, cuestión o problema adquirirá prominencia y estará mediado por las convenciones y la retórica de la objetividad. Esto nos lleva a otra de las expectativas básicas que alberga el espectador de documentales: que el ansia de conocimiento se verá gratificada durante el transcurso de la película. El documental provoca el deseo de saber cuándo identifica un tema y propone su propia variante sobre la “lección de historia”²²

²⁰ Nichols Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* 153

²¹ De hecho, a lo largo de esta obra, Nichols le asigna a los *discursos de sobriedad* un carácter casi racional que a su vez resulta potencialmente restrictivo para explorar lenguajes u otras posibilidades.

²² Nichols Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* 62

Cuando Nichols le aplica a los documentales ese carácter de *sobriedad*, esto tiene implicaciones en el tipo de narrativa que el formato acoge. En este marco de sobriedad-seriedad, el documental se sujeta a unas expectativas informativas e ilustrativas y a una narrativa que encontramos en los testimonios de los personajes y en el texto del especialista procesado por el guión. A esto se suma el *montaje* de imágenes, que nos lleva por un camino casi de *instrucción*, en el que el espectador deposita sus expectativas en las pretensiones del realizador para conocer sobre un tema determinado. Esto demuestra como las producciones documentales, no se escapan de tener un carácter subjetivo, en que el realizador o “los” realizadores, pueden privilegiar unas perspectivas o tendencias particulares de observar esa *realidad* que representan, sean estas de tipo intelectual, científico, otras de tipo ideológico, otras de tipo político, etc.

Los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido, aunque también veamos que es posible más de una perspectiva. (Cada narración transmite una verdad situada, similar a los distintos puntos de vista de los personajes con respecto al mismo suceso en la ficción). La ficción sin embargo, nos suele invitar a sospechar de lo que nos dicen los personajes, a circunscribirlo y restringirlo más estrictamente al conocimiento y la perspectiva de un personaje. En el documental, la narración de un suceso es la reivindicación de la historia.²³

En ese caso, ¿Qué determina que el realizador de un documental opte por representar la realidad de acuerdo a esas perspectivas o tendencias particulares? En esa situación, el documental trasciende su función instructiva y pasa a ejercer una función persuasiva: busca causar una impresión, lograr un efecto en el espectador mediante su forma de ejercer la representación del mundo en forma audiovisual.²⁴ El realizador puede hacerlo inscrito en los *discursos de sobriedad* o no, como también lo hace el realizador de *ficción* quien mediante una producción de tipo *argumental* esta “adaptando” un hecho y también está proyectando un deseo expositivo y potencialmente persuasivo mediante detalles sutiles: el carácter de un personaje, la ubicación estratégica de símbolos en el escenario, diálogos, frases celebres etc. No hay que olvidar que en los inicios del cine, el *documental* se percibía

²³ En: Nichols Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* 51-52.

²⁴ “Todos los documentales, no solo son reflexivos. Establecen una relación específica con su comentario o perspectiva. Algunas de estas relaciones posibles se pueden resumir en relación a propiedades formales como el grado de conocimiento, subjetividad, conciencia de sí mismo y comunicatividad que posee el texto” En: Nichols Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. 162.

como un elemento de difusión de noticias o en algunos casos, era un instrumento para operar como propaganda de determinados programas políticos.

En el momento de identificar las diferencias existentes entre el cine documental y el cine de ficción (cine de tipo *argumental*), Nichols menciona el carácter *representacional* que pretende el documental, inscribiéndose dentro de una lógica que pretende proyectar en su producción unas “Retóricas” así como una intención de *persuadir* y de *argumentar*, en contraparte de una intención por parte del cine de ficción de representar la realidad con base en la *similitud* y la *reproducción*.²⁵

Aunque el elemento de persuasión llama la atención, (en especial por el asunto “propagandístico”) las perspectivas y proyecciones que el realizador `presenta a través del documental, son ante todo una *argumentación* sobre una realidad. Sea sobre un *pasado*, sobre un hecho histórico o sobre una problemática del presente, el documental se convierte entonces en un “registro de realidades”, de divergencias, de vivencias, convirtiéndose entonces en una “*prueba acerca del mundo*” como lo afirmarí Nichols.²⁶

Estas características son un punto importante para entender las dimensiones del documental como un *género*, si lo entendemos desde algunos aspectos que aparecen en su proceso de elaboración y construcción. Durante su elaboración, ocurren situaciones particulares en las que encontramos algunas claves que ayudan a darle una *identidad*, debido a las implicaciones que tiene el trabajar los guiones, procesos de edición y los tipos de montajes, para convertirse en un registro que quiere contar una realidad mediante la *imagen*.

²⁵ “La representación tiene más que ver con la retórica, la persuasión y la argumentación que con la similitud o la reproducción” Nichols Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. 154.

²⁶ “La autenticidad de los sonidos y las imágenes grabados en el mundo histórico (o reconstruidos de acuerdo con criterios específicos) constituye una prueba acerca del mundo. Esta prueba es la base material para la argumentación y tiene una relación similar con esta, del mismo modo que la trama la tiene con la historia que construimos en la ficción. La prueba y el comentario sobre ella es lo que vemos y oímos físicamente en un documental” Nichols Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* 162

Características del Documental, a partir de las técnicas y las narrativas:

Es importante entender las particularidades que ayudan a identificar a las producciones de tipo *documental* dentro de las realizaciones cinematográficas, así como el caso del *documental* pensado para televisión. Aquí entran a jugar aspectos como el *montaje*, los criterios de un autor, e incluso, los procedimientos de edición y post-producción, en el cual se indican puntos importantes que ayudan a darle al documental su *lugar* dentro de los formatos audiovisuales.

Teniendo en cuenta como el *documental* presenta unas condiciones desde la visión particular del realizador, con sus estilos particulares de percepción sobre un fenómeno, acontecimiento, biografía de una celebridad, etc., esto se proyecta en el procesamiento de las imágenes, en los encuadres de la cámara y en la organización de las secuencias que influyen en ese producto final que se busca *documentar una realidad*.

Al respecto, la realizadora francesa Andre Baudry en su reflexión “Elaboración del guion en el Montaje” presentada en el seminario *Pensar el Documental*, organizado en 1998 por el Ministerio de Cultura de Colombia, comenta de acuerdo a su experiencia particular de editora y productora de series documentales, cómo el procedimiento de la elaboración del guión o el momento del montaje y la edición en post-producción de las imágenes, tienen una relación con las formas de interpretar y entender la *intencionalidad* del documental.

En la mayoría de documentales donde he trabajado el montaje, el guión no existe. En su lugar el realizador piensa antes de la filmación en lo que llamaría un “dispositivo”. (...) Es una escritura minimalista que permite controlar la irrupción de las cosas reales imprevisibles, en el tiempo de la filmación ²⁷

Esta situación, en la que el mismo proceso de sintetizar un flujo de imágenes y de registros sobre la realidad presenta alteraciones inesperadas, evidencia ese carácter imprevisible que

²⁷ Baudry, Anne. “Elaboración del Guión en el Montaje” En: *Hay más caminos / Memorias Seminario Internacional Pensar el Documental, Bogotá, septiembre de 1998*. (Bogotá. Ministerio de la Cultura, Kodak, 1998.) 24.

tiene el documental, (pensándolo cinematográficamente o pensándolo para televisión) en el que la estructura y la eventual rigidez de un guión, (pensando el guión como texto) terminan sufriendo cambios repentinos durante su producción. Esto debido a criterios de edición en los cuales un testimonio o una secuencia registrando un paisaje único -por ejemplo- resultan retadores de las ideas principales que surgen en un texto.

Estas condiciones, también permiten inferir cómo a partir de una experiencia enteramente empírica y práctica de la realización audiovisual, surgen secuencias que posteriormente se convierten en referentes simbólicos en el producto audiovisual final, ofreciéndole a los espectadores (y a los historiadores) elementos de análisis para aproximarse mediante la *imagen* a comprender unos contextos y a interpretar mediante esas capturas unas *realidades* específicas. En esta situación, Baudry da cuenta de esa paradoja compleja que tiene el documental en su condición subjetiva y su relación con la *realidad*:

No es posible editar sin arriesgarse a dar una interpretación de la realidad filmada, conscientemente o inconscientemente las escogencias que hacemos aun cuando parezcan no ser escogencias ya reflejan ese principio de interpretación. Utilizo ese término interpretación que me parece da cuenta de la relación de la naturaleza en la realidad documental.²⁸

De la misma forma, la cuestión *técnica* que Baudry considera relevante en el proceso del montaje,²⁹ representa un desafío para hallar esa *identidad* del documental como género, lo cual interviene en la forma de procesar los criterios subjetivos de un autor. Lo que podríamos considerar, un ejercicio *hermenéutico* sobre la imagen, tal y como se mencionaba al referirnos a esa “crisis del documental” (o periodo de transformación en los años 1980 después de la aparición del video casero), cuando el cambio en las técnicas del montaje, transforma las condiciones y la estética del documental como *género*.

²⁸ (...) “Todo acto de montaje coloca un sentido y se convierte en un acto de interpretación. Es importante recordar cuando se dice que el documental tiene que rendirle cuentas a la realidad, la verdad a la que llega sucede siempre en una segunda instancia y a través de la interpretación. Esta realidad no existe fuera de la interpretación puesto que siempre está tomada en redes de sentido. Se reescribe una historia que ya tuvo lugar. La realidad que se encuentra es del orden de la interpretación ¿Pero acaso existe una realidad en si misma literal? No creo” En: Baudry, Anne. “Elaboración del Guión en el Montaje” 28.

²⁹ “...hago parte de la gente que piensa que la técnica no es inocente y que influencia el contenido, la escritura y el pensamiento” En: Baudry, Anne. “Elaboración del Guión en el Montaje” 24.

Desde luego que estos “cambios en la técnica” implican un trabajo que impacta en la naturaleza del documental, teniendo en cuenta la incorporación de sonidos, efectos especiales, generadores de caracteres, musicalización, etc que complementan esa interpretación de la realidad (o “argumentación” desde el análisis de Nichols) y que permiten darle al documental, unos matices de intensidad amplificadas con accesorios de tipo ambiental que potencian la experiencia de los testimonios que se incorporan dentro de las realizaciones audiovisuales.

Sobre esto, vale la pena mencionar brevemente, la presencia del componente de tipo *emocional* en el documental. Esta es una reflexión que hace el documentalista Chileno Patricio Guzmán, (célebre por trabajos de alto reconocimiento internacional cómo *La Batalla de Chile* o *Chile, La Memoria Obstinada*), en la presentación de la ponencia *El guión en el Cine Documental*, quien mediante una articulación entre la escritura y la técnica, tiene en cuenta cómo el factor *emocional* se hace presente en una modalidad documental que fluye a partir de las imágenes sonorizadas extraídas de las entrevistas y las tomas en las que aparece el componente sentimental de las personas que están dando su testimonio a los realizadores:

En los documentales, la única manera de transmitir sentimientos es aprovechando las conclusiones espontaneas de los personajes reales que aparecen. De modo que si estos personajes se limitan a exponer y repetir de manera mecánica nuestro tema, no podemos extraer ninguna emoción para los espectadores. De tal forma que si los personajes no emocionan no hay una buena película documental

³⁰

La presencia de *emotividad*, trabajada desde el testimonio espontaneo o el montaje de la musicalización que acompaña las imágenes y el texto, tiene el fin concreto de conmover al espectador. De la misma forma que se puede hallar esa *emotividad* mediante el tipo de narración que el realizador busca presentar de acuerdo a los giros que dan las circunstancias y el rumbo que determina la historia o temática que se está contando. ³¹ Aquí, nuevamente,

³⁰ Guzmán, Patricio. “El guión en el Cine Documental” En: *Hay más caminos / Memorias Seminario Internacional Pensar el Documental, Bogotá, septiembre de 1998.* (Bogotá. Ministerio de la Cultura, Kodak, 1998.) 19.

³¹ “La cámara sigue observando; la sensación de subjetividad surge de la dimensión expresiva de lo que observa” En: Nichols, Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental.* 167.

entra a jugar la forma y el talento del autor al construir una narrativa en su trabajo audiovisual, el cual resulta extensivo al momento de ubicarse dentro de una especificidad temática, en la que el documental se convierte en ese instrumento que posibilita la reproducción de un discurso a nivel *Histórico*.



Imagen 1. Emotividad en “La Batalla de Chile” de Patricio Guzmán³²: seguidora de los partidos políticos de la derecha Chilena antes de las elecciones de 1970 emite ante la cámara su aversión al socialismo y las vertientes de izquierda en Chile. La frase “comunistas asquerosos tiene que salir todos de Chile” es uno de los registros más singulares que aparecen en esta producción.

³² “*La Batalla de Chile*” es una serie de documentales realizados por el cineasta Patricio Guzmán en los cuales recoge el proceso político vivido en Chile en la década de 1970. Está dividido en tres partes: “La Insurrección de la burguesía” (presentada en 1975), “El golpe de estado” (1976) y “El poder popular” (1979)

Introducción al Documental de contenido Histórico:

El montaje técnico de imágenes y textos, indica en buena medida, algunas de las posibilidades narrativas que el *género* ofrece. Con la definición narrativa del *documental* a través de elementos retóricos como el drama, la tragedia, o de estilos periodísticos como la crónica o los reportajes, el género se subdivide en múltiples posibilidades de acuerdo a los estilos y formas de articular el contenido que busca representar una realidad.

En el caso de lo que se conoce como *Documentales Históricas*, o de contenido *Histórico*, se busca representar un proceso o un hecho histórico, (incluyendo testimonios o biografías), donde el *pasado* se convierte en el objeto central de estas realizaciones. En esta situación, en la que el montaje de imágenes y la reproducción de secuencias se articulan a esas expectativas que el autor busca proyectar mediante su audiovisual, es cuando surge el interés por identificar cómo están presentes las *interpretaciones* y las *argumentaciones* sobre ese pasado mediante el tratamiento técnico con la imagen.

En una producción de este corte, si se adapta mediante la narración de voz en off, nos enfrentamos entonces a una perspectiva mediada por un libreto que delinea e indica el sendero del trabajo audiovisual como una especie de visita guiada por un museo. Esto si se hace mediante una descripción que pretende lucir objetiva, en tercera persona, que evita la evidencia de un criterio personal. Otra opción es contar un hecho sobre el pasado mediante el testimonio particular, o mediante una construcción narrativa que busca expectativas en un *pasado histórico*, en el cual existe una distancia temporal que para explicarlo, requiere de la apreciación de una autoridad o un estudioso conocedor del pasado al cual se hace referencia.³³ Ante esto, vale la pena tener en cuenta esa dimensión temporal que tiene el *documental* desde la perspectiva de Nichols.

³³ Esto en referencia a etapas como por ejemplo la Pre-Historia o procesos históricos de gran envergadura como el “Medioevo” o el “Renacimiento” que son temáticas que requieren de un tratamiento y asesoría académica.

El documental representa el mundo de la responsabilidad individual y la acción social, el sentido común y la razón del día a día; se enfrenta a lo históricamente trascendental y a lo evidentemente cotidiano – todo ello expresado con el estilo y la retórica del realismo clásico- (el realismo como veremos tiene ciertos atributos característicos en el documental pero comparte un profundo parentesco con el realismo narrativo en su efecto) Este es, en efecto, el mundo que vemos pero es también un mundo o mejor dicho una visión del mundo. No es un mundo cualquiera pero tampoco es la única visión posible de este mundo histórico.³⁴

Esta situación, en la que la dimensión temporal del documental resulta abierta y múltiple, la representación del pasado histórico a través de los testimonios, enfrentan al realizador a un reto mayor: el comprender un *pasado* mediante la superposición y el montaje de los testimonios, haciendo que el documental como *género*, adquiera un carácter en el que la imagen y las secuencias, tienen la suficiencia para evidenciar y convertirse en un registro emblemático sobre un pasado histórico.³⁵

Para ilustrar estas características del documental respecto del pasado y la Historia, el trabajo del realizador chileno Patricio Guzmán resulta ejemplar en “*La Batalla de Chile*”. (Serie documental dividida en tres volúmenes: “*La Insurrección Burguesa*”, “*El Golpe de Estado*” y el “*Poder Popular*”) En esta serie, se evidencia mediante el montaje de testimonios e imágenes, articulados con una narración de voz en Off, como se van desarrollando las fases de un proceso de tipo político vivido en la década de 1970 en Chile. Proceso caracterizado por las tensiones políticas e ideológicas alrededor del movimiento de la *Unidad Popular* liderado por Salvador Allende, quien alcanzó la presidencia por voto popular en 1970, así como la posterior respuesta de parte de las fuerzas políticas de derecha y las fuerzas militares que conllevarían al golpe de estado del 11 de Septiembre de 1973 dando paso al régimen Militar a la cabeza del general Augusto Pinochet, por 17 años.

³⁴ Nichols Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* 158.

³⁵ Sobre la selección de personajes y voces para el trabajo audiovisual, Patricio Guzmán afirmaba al respecto: “Casi todos los films documentales hoy día se estructuran con la intervención de personajes. Ellos articulan la historia, exponen las ideas y concretan el tema. Son los agentes narrativos más necesarios. Por lo tanto, su elección es fundamental. No solo hay que buscar a los sujetos que conozcan mas el tema sino a los mejores expositores del mismo; a quienes sean capaces de transmitir una vivencia implicándose, ofreciendo un testimonio poco común. Si los personajes no son capaces de mostrar sentimientos delante de la cámara se convierten inmediatamente en personajes secundarios” En: Guzmán, Patricio. “El guión en el Cine Documental” 19



Imagen 2. Escena de “La Batalla de Chile”:

Imágenes del golpe de Estado del 11 de Septiembre de 1973.

Este trabajo de Guzmán, mediante su desarrollo, testimonios, tensiones y secuencias de alto contenido simbólico,³⁶ ayudan a entender la dimensión histórica y temporal que tiene el documental cómo género. Permite entender al documental, como un ejercicio de altas pretensiones, en las cuales se busca representar un tiempo *pasado*, a través de una visión particular sobre el mundo, en el cual el *pasado* se presenta bajo una estrategia narrativa que busca enaltecerlo y agregarle unas condiciones formales que lo presentan en un estilo particular e intenso a través de la *imagen*, tomando distancia de su dimensión textual. En un documental de tipo histórico, el *pasado* adquiere un estatus destacado porque es una instancia que esta permeada mediante el respeto que establece el testimonio particular y el trabajo sobre la *imagen*.³⁷ De acuerdo con esto, se entra entonces en la fase de *pensar* el documental como una fuente de estudio para la disciplina Histórica.

³⁶ Las secuencias más emblemáticas de este documental, se encuentran en las imágenes del bombardeo al palacio de gobierno de Santiago de Chile el día del golpe de estado del 11 de Septiembre de 1973, así como el registro del asesinato del camarógrafo argentino Leonardo Henriksen por parte de las fuerzas militares.

³⁷ “El mundo tal y como lo vemos a través de una ventana documental esta intensificado, acercado con auxilio de un telescopio, dramatizado, reconstruido, fetichizado, miniaturizado o modificado de algún otro modo”. . Nichols Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* 155.

1.2. El Documental como fuente para la Historia

En la disciplina histórica, los *objetos de estudio* por excelencia suelen ser los documentos escritos. La prensa, los textos, los documentos oficiales, los edictos, los libros, la correspondencia, los manuscritos. Etc. Luego viene la Interpretación, construir versiones a partir de ellos, recrear y reconstruir un pasado, procesarlo, publicarse, comentarse, debatirse y sobre todo, validarse ante una comunidad académica.

Sin embargo, durante las últimas décadas, los estudios relacionados con la *cultura* y la posibilidad de considerar el aporte de la producción audiovisual-cinematográfica y otro tipo de fuentes diferentes al documento escrito (sumado a la aparición de los llamados “*estudios culturales*”) han ganado reconocimiento en la reflexión sobre el papel de la disciplina histórica frente a *objetos de estudio* de distintos formatos que nos ofrecen formas particulares de acercarse al pasado distintas a la publicación bibliográfica o a las fuentes textuales de archivo.³⁸

Uno de esos *objetos de estudio* que se pretenden considerar, es el pensar en los formatos audiovisuales televisivos, los cuales tienen un impacto importante en la audiencia masiva de inicios del siglo XXI, sin olvidar las transformaciones que se viven a nivel mundial en las formas de acceder a la información, que incluso intervienen y hacen presencia en los procesos pedagógicos de cualquier nivel. (Plataformas como el Internet, las computadoras, aplicaciones de redes sociales, mensajería instantánea, televisión por cable, etc)

Esta reflexión se articula con la producción académica hecha durante los últimos 30 años, en la cual se comienza a pensar en cómo las representaciones cinematográficas pueden tener un impacto en la concepción del espectador sobre su realidad inmediata y cómo en base a estas representaciones se pueden configurar ideas, imaginarios y referentes

³⁸ Para una definición de los estudios culturales, respecto de la llamada *Historia Cultural* remitirse a Ute, Daniel. *Compendio de Historia Cultural* (Alianza Editorial. Barcelona). 2005. Otros autores representativos de los “estudios culturales” son Peter Burke, en algunos casos Michel de Certeau, así como Stuart Hall. Para el caso colombiano, Santiago Castro-Gómez, Jaime Borja, Luz Ceballos y Francisco Ortega.

simbólicos sobre la *realidad*, sea del presente así como del pasado histórico.³⁹ Por tanto, es pertinente preguntarse si los Documentales, (en este caso particular perteneciente a un formato televisivo) pueden considerarse cómo referente para un estudio de tipo historiográfico sobre la reconstrucción de los hechos históricos que se ha hecho en Colombia.

También es conveniente complementar la pregunta sobre si el cine *documental* o el *documental audiovisual* pueden considerarse como *fuentes* de estudio histórico a una reflexión más grande: la de pensar las “Imágenes” como una fuente que nos proyecta elementos del contexto de un tiempo pasado.

Uno de los principales promotores de esta postura, fue la presentada por el académico norteamericano Hayden White, quien en un comentario sobre la obra del Historiador, guionista y asesor cinematográfico Robert Rosenstone titulada *Historiografía e Historiofotía*⁴⁰ piensa en la posibilidad de relacionar la imagen y la producción audiovisual cinematográfica como un ejercicio que está en los mismos estándares de un trabajo historiográfico, una *historiografía de la imagen* o una *Historiofotía*.

Esta categoría nos permite pensar que elementos como las producciones audiovisuales sean el cine de ficción, o aquel que recrea hechos históricos o el *Cine documental*, nos ayudan a comprender el estatus que tiene lo *visual* en la historia contemporánea y su impacto en la relación con las ciencias sociales.

The historical evidence produced by our epoch is often as much visual as it is oral and written in nature. Also, the communicative conventions of the human sciences are increasingly as much pictorial as verbal in their predominant modes of representation. Modern historians ought to be aware that the analysis of visual images requires a manner of "reading" quite different from that developed for the study of written documents.⁴¹

³⁹ Uno de los exponentes de esta perspectiva es el historiador francés Marc Ferró con su obra “Historia Contemporánea y Cine” Ver: FERRO, Marc. *Historia Contemporánea y cine*. (Barcelona. Ariel. 1995.)

⁴⁰ White Hayden. *Historiography and Historiophoty* En: American Historical Review 93, no.5 (Diciembre de 1988): 1193-1199. Disponible en Internet: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/classics/rr0499/hwrr6c.htm> (consultado el 13 de Febrero de 2011)

⁴¹ En: White Hayden *Historiography and Historiophoty*

La creciente producción visual y audiovisual en el tiempo contemporáneo pone sobre el papel, una reflexión urgente sobre qué *lugar* le deben dar los historiadores a este tipo de producciones en el campo académico y si deben tomarlas en consideración como lo hicieren con los documentos escritos y los “objetos de estudio” tradicionales con los que trabajan los historiadores.

White al enunciar su reflexión, tiene en cuenta esa importante relación, que para el historiador se convierte en un punto de partida y es la de cómo pasar de los estándares de análisis aplicados a fuentes textuales, a una estancia donde las imágenes se convierten en ese objeto de estudio que también nos está ofreciendo elementos contextuales sobre un pasado determinado.⁴²

Sin embargo, White así como Robert Rosenstone (en su ensayo titulado *Historia en Imágenes, Historia en Palabras*⁴³) son enfáticos en que este tratamiento de interpretación y consideración por las fuentes visuales, tiene diferencias respecto a los criterios de análisis asignados a un texto escrito. Por tanto, no se puede juzgar a una producción audiovisual con contenido histórico con los mismos estándares de medida con los cuales se juzga a un libro escrito, que es una situación común en la cual los historiadores y académicos suelen incurrir a la hora de emitir apreciaciones sobre un film o una secuencia audiovisual que emite contenido de tipo *histórico*.

Por ejemplo, White señala algunos aspectos importantes que le dan un importante estatus a los films históricos, emulando algunas características de realización que se presentan en la construcción de los textos escritos y que son preguntas abiertas que nos permiten considerar si un documental audiovisual puede servirnos como fuente de estudio para los historiadores. White señala que la historiografía escrita tiene un proceso de selección de

⁴² En: White Hayden “Historiography and Historiophoty” “The first is that of the relative adequacy of what we might call “*historiophoty*” (the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse) to the criteria of truth and accuracy presumed to govern the professional practice of historiography (the representation of history in verbal images and written discourse). Here the issue is whether it is possible to “translate” a given written account of history into a visual-auditory equivalent without significant loss of content”

⁴³ Rosenstone. Robert. “Historia en Imágenes, Historia en Palabras” en *El pasado en Imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia* (Editorial Ariel S.A. Barcelona 1997) 27-42.

criterios, de síntesis documental, el cual también se utiliza en el momento de crear guiones (o montajes) para secuencias de imágenes cinematográficas y que la diferencia principal se encuentra en el tipo de *medio* y de *formato*.

Every written history is a product of processes of condensation, displacement, symbolization, and qualification exactly like those used in the production of a filmed representation. It is only the medium that differs, not the way in which messages are produced⁴⁴

De la misma forma el *documental*, desde su condición de formato que nos ofrece una combinación de imagen y texto, visualiza y le da un movimiento a unos enfoques determinados y creencias acerca del pasado, que se han trabajado durante un periodo de tiempo sobre un hecho histórico particular. El formato del documental audiovisual, presenta a los personajes y los sucesos mediante una retórica y unas voces características que le dan un aire de veracidad y unos criterios cuasi-*realistas* a lo que se está contando debido a su soporte sustentado por testimonios, imágenes sonorizadas, entre otros recursos.⁴⁵

Considerar a las imágenes como una posibilidad de elevarlas al rango de fuente de estudio para las ciencias sociales, es un punto fuerte que Robert Rosenstone también revalida en su reflexión sobre la relación entre cine e Historia, así como las implicaciones que tiene el cine y las producciones audiovisuales para los historiadores y su disciplina.

Rosenstone, en un estilo muy abierto a las condiciones que propone la cultura audiovisual en el presente, considera que los “fotogramas” las “imágenes en movimiento” del cine y los audiovisuales, contienen dentro de sí, fuentes de ideas e información sobre un pasado determinado, lo cual ofrece a los historiadores, otros formatos que producen *sensaciones* y que generan una relación distinta a la que vive un historiador cuando se acerca a analizar un

44 En: White. *Historiography and Historiophoty*

45 Al respecto, White en su comentario al trabajo de Rosenstone deja abiertas unas preguntas que funcionan para el caso de esta investigación o de investigaciones acordes que quieren abordar la presencia de referencias históricas en lo audiovisual: *Like the historical novel, the historical film draws attention to the extent to which it is a constructed or, as Rosenstone calls it, a "shaped" representation of a reality we historians would prefer to consider to be "found" in the events themselves or, if not there, then at least in the "facts" that have been established by historians' investigation of the record of the past. But the historical monograph is no less "shaped" or constructed than the historical film or historical novel. It may be shaped by different principles, but there is no reason why a filmed representation of historical events should not be as analytical and realistic as any written account* En: White, Hayden. *Historiography and Historiophoty*

texto.⁴⁶ Es una experiencia que ofrece un universo sensorial, con secuencias cortas, con elementos sonoros que le dan una narrativa particular y una estética propia que acercan no solo al historiador a una reconstrucción del pasado, sino que la audiencia general, -el público- está recibiendo y asumiendo como una versión de *validez* sobre los hechos de un *pasado*, mediante toda una plataforma mediática y unos marcos de representación.⁴⁷ (Así como el valor de “institución” que lo audiovisual y sus medios de comunicación tienen en la actualidad)

Rosenstone también resalta que el cine documental son realizaciones que “... nunca es el reflejo directo de la realidad. Es un trabajo en el que las imágenes –ya sean del pasado o del presente- conforman un discurso narrativo con un significado determinado”⁴⁸

Esto implica que al tener en cuenta a un Documental como potencial fuente de estudio, debemos considerar que la función de los historiadores y los productores de contenidos audiovisuales es la de *reconstruir* un pasado, en el que también hay procedimientos de edición, los cuales no se escapan de unas condiciones particulares que definen al historiador de sus criterios subjetivos, así una concepción tradicional de la disciplina histórica sugiera que este oficio debe velar por unos criterios de objetividad neutral y transparencia frente a un hecho histórico.

Los films, así como el documental televisivo en general, junto con la *ciencia Histórica* como afirma Rosenstone “*son productos culturales e ideológicos*”⁴⁹ que se articulan pues “*la historia no puede ser reconstruida únicamente en papel*”⁵⁰ lo que requiere eventualmente de refuerzos audiovisuales y que puede ofrecer detalles ocultos que la

⁴⁶ Rosenstone. Robert. “Historia en Imágenes, Historia en Palabras” 17

⁴⁷ “Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo libre casi por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia” Rosenstone. Robert. “Historia en Imágenes, Historia en Palabras” 29

⁴⁸ Rosenstone. Robert. “Historia en Imágenes, Historia en Palabras” 35

⁴⁹ Rosenstone. Robert. “Historia en Imágenes, Historia en Palabras” 19

⁵⁰ Rosenstone. Robert. “Historia en Imágenes, Historia en Palabras” 20

producción textual no puede hacer visibles.⁵¹ White afirma que el ejercicio del historiador en su relación con lo audiovisual, es de características *constructivistas*, en las cuales el historiador en su trato con las *imágenes* documentales para interpretar un pasado, tiene que enfrentarse a *construcciones* que los montajes audiovisuales le ofrecen y considerar cómo estas intervienen en las concepciones o ideas sobre el pasado existentes en un contexto específico.⁵²

Introducción del documental frente al hecho histórico del 9 de Abril.

Luego de tener en cuenta estas reflexiones de White y Rosenstone, a continuación, tomo un caso particular en el que una realización audiovisual, (documental de tipo televisivo), pretende reconstruir mediante las características particulares de su montaje, la formalidad del género y su trabajo técnico, un hecho como el “*Bogotazo*” (o la insurrección del 9 de Abril de 1948)⁵³. Es el caso del documental “*El Bogotazo, la Historia de una Ilusión*”⁵⁴

⁵¹ Rosenstone. Robert. “Historia en Imágenes, Historia en Palabras” 56

⁵² *The "adequacy" of any given account of the past, then, depends on the question of the choice of the set of concepts actually used by historians in their transformation of information about events into, not "facts" in general, but "facts" of a specific kind (political facts, social facts, cultural facts, psychological facts). The instability of the very distinction between "historical" facts on the one side and non-historical ("natural" facts, for example) on the other, a distinction without which a specifically historical kind of knowledge would be unthinkable, indicates the constructivist nature of the historian's enterprise. When considering the utility or adequacy of filmed accounts of historical events, then, it would be well to reflect upon the ways in which a distinctively imagistic discourse can or cannot transform information about the past into facts of a specific kind.* En: Hayden White. “Historiography and Historiophoty”

⁵³ Entendemos aquí al “Bogotazo”, como la revuelta popular surgida luego del asesinato del dirigente Liberal Jorge Eliecer Gaitán en la tarde del 9 de Abril de 1948, hecho que motivaría la agitación bélica de un conflicto político que venía desarrollándose en diferentes regiones del país durante la década de 1940. Todo en medio de un ambiente de radicalización y confrontación por parte de los dirigentes políticos de los partidos Liberal y Conservador, sumados al surgimiento de Gaitán como una fuerza con aceptación en los sectores populares.

⁵⁴ “El Bogotazo. La Historia de una Ilusión”. Realizado por la productora de documentales colombo-estadounidense Mazdoc, para Caracol Televisión y el canal multinacional History Channel en el año 2008.

“*El Bogotazo. La Historia de una Ilusión*”. (2008) Acosta, M. (Dir) Mazdoc Producciones para Caracol Televisión/History Channel. Bogotá, Colombia.

Este documental, pensado para la coyuntura del aniversario 60 del asesinato del político liberal Jorge Eliecer Gaitán (en 2008) tuvo una amplia difusión en uno de los canales de mayor audiencia de Colombia (Caracol TV) y que a su vez estaba pensado para una difusión internacional en Latinoamérica a través del canal multinacional History Channel. (Pertenece a la corporación norteamericana Discovery Networks). El Documental de una hora de duración, busca reconstruir mediante diferentes testimonios y enfoques (políticos, arquitectónicos, así como de tipo biográfico y personal) el suceso del 9 de Abril de 1948.



Imagen 3. Entrada de “El Bogotazo. La Historia de una Ilusión”

Mazdoc Producciones. Para Caracol Television y History Channel. 2008.

Para el caso de esta producción, debido a las características que tiene el espacio de difusión se piensa para una audiencia nacional y *multinacional*. La narración del hecho histórico se adecua a los estándares de los canales: recursos narrativos, reconstrucciones y “dramatizaciones” del hecho mediante, *flashbacks*,⁵⁵ musicalización, testimonios vivenciales acompañados de recursos atmosféricos de carácter *emocional*, (a la vez musicalizados para elevar su potencial dramatismo que busca conmover al espectador)⁵⁶ la

⁵⁵ “Flashback” entendido como secuencia de carácter retrospectivo en la cual se hace mención del pasado para contextualizar una situación determinada.

⁵⁶ Recordar la afirmación de Patricio Guzmán sobre la presencia de lo emocional en el documental.

voz de autoridad y narración del especialista entrevistado, el cual se convierte en un informador del hecho gracias a sus “credenciales”. También encontramos narraciones de voz *en off*, las cuales van articulando el desarrollo temático y los testimonios sobre el “Bogotazo”, un elemento importante que ya le da un carácter especial a esta realización.⁵⁷

En cuanto a cómo opera esta producción respecto del *pasado histórico* que busca representar, este documental contiene secuencias y momentos particulares que resultan importantes (y en algunos momentos inquietantes). Por ejemplo, encontramos relaciones del pasado con hechos del momento presente en el que se realizó y se difundió el documental. Algunas de esas secuencias a considerar es la alternación de imágenes de combates entre las fuerzas militares y un comando de grupos insurgentes en el tiempo reciente, (Ver Imagen 4) así como la relación que en el documental se establece entre la marcha del silencio motivada por Jorge Eliecer Gaitán en 1948 con las marchas ciudadanas realizadas el 4 de Febrero de 2008, rescatando cómo a través del tiempo ha existido en la sociedad colombiana un “*clamor de paz*” (Ver Imagen 5).

⁵⁷ Gran parte de las realizaciones documentales difundidas en History Channel, están caracterizadas por el comentario de especialistas o estudiosos que en apariencia le dan una veracidad y una voz de autoridad intelectual sobre el hecho que están reconstruyendo. En este caso, la narración de voz en off, es realizada por la actriz María Cecilia Botero, lo cual le ofrece a la audiencia una voz que sugiere “familiaridad” debido a su amplia trayectoria en el medio televisivo.



Imagen 4. Relación Presente-Pasado: Imagen de combate entre Ejército y grupos insurgentes en tiempo reciente. Reapropiación de imágenes hecha en el documental.⁵⁸



Imagen 5. Relación Presente-Pasado: 4 de febrero de 2008 / Marcha del Silencio 1948

Este tipo de relaciones, en las cuales se busca ilustrar el impacto del 9 de Abril, la importancia del personaje de Jorge Eliecer Gaitán como representante de un clamor de alto al fuego y la ejemplificación del conflicto colombiano mediante este tipo de secuencias, permiten pensar cómo esta producción se convierte en una fuente de recursos simbólicos sobre el *pasado*, mediante su naturaleza de contar un hecho y construir una “*realidad*”.

A su vez, las secuencias nos muestran cómo se está operando de forma *historiográfica* a través de la *imagen*, al articular un proceso histórico mediante la prevalencia simbólica del conflicto armado, rescatando en este caso como la presencia de lo *bélico* y la *confrontación*, son indicadores con los cuales se suele entender el proceso de la *violencia* posterior al hecho histórico del 9 de Abril de 1948. (Y que al parecer se le asigna una extensión hasta nuestros días)

⁵⁸ Esta es la primera secuencia que hace aparición luego de la presentación del Documental.

Este tipo de situaciones que encontramos en el audiovisual, nos ayudan a relacionar las versiones sobre el *hecho histórico*, su significado y su implicación respecto de la producción historiográfica realizada en distintos niveles culturales y sobre las ideas con las que se ha construido una percepción sobre el hecho histórico del 9 de Abril a través del tiempo reciente. De la misma forma, en este documental se entiende a este hecho histórico con cierta suntuosidad al considerarlo como el “hecho que parte en dos la historia colombiana del siglo XX”, lo que implica comprender a este trabajo audiovisual desde distintos marcos de referencia: Entender a esta producción como el proceso que *materializa* unas ausencias, (la reflexión sobre el problema de la *Representación* o lo *Representacional* de la historia) y que confronta, asume y “adapta” fragmentos de una historiografía escrita desarrollada a través del tiempo. Estas relaciones implican desde luego, una comprensión transversal que articula a la *imagen* y el *texto* sobre la idea de un *pasado*, problemas que serán desarrollados en el siguiente aparte de la investigación.

2. EL DOCUMENTAL COMO HISTORIOGRAFÍA

En este capítulo, abordamos el documental *El Bogotazo, la historia de una ilusión*, teniendo en cuenta *unidades de análisis* que nos hacen entrar en materia sobre la consideración de los documentales televisivos como fuente para la historia y como referente de lo que es el realizar una interpretación historiográfica mediante la imagen.

Una unidad de análisis, parte desde el desarrollo y comprensión del documental a partir del problema de la *Representación*. Esto significa, reflexionar sobre cómo las producciones documentales, nos están ofreciendo una idea de *Representación* a partir de sus *formas* de presentar un hecho histórico mediante toda una serie de recursos de puesta en escena y lenguajes que proporciona el formato audiovisual contemporáneo. No olvidemos, que esta clase de documentales contemporáneos vive una fase en la cual se aproxima a las estéticas que proporciona el entretenimiento y los formatos televisivos del videoclip audiovisual.

De la misma forma, se establece una relación entre la noción de *Representación* con la *producción historiográfica*, y como a partir de reflexiones como las realizadas por el teórico holandés Frank Ankersmit, se abre la posibilidad de considerar a la Historiografía como otra forma posible de *Representación*. Esto implica, entender a la producción historiográfica (en este caso la de un hecho histórico como el 9 de Abril) a partir de una serie de factores que trascienden y complementan lo *textual* como son los patrones estéticos y las dramatizaciones que recrean los sucesos que se presentan en el documental “*El Bogotazo...*”. Aquí se toman en cuenta diversos instantes del documental en cuestión y en base a su puesta en escena, entendemos como a partir de toda una serie de estrategias narrativas y de trabajo con la imagen, se está construyendo un *relato* sobre el suceso del 9 de Abril de 1948.

Posteriormente, procedo a establecer una relación entre la producción historiográfica realizada sobre el 9 de Abril de 1948 (y sobre los hechos relacionados con este hecho) con las puestas en escena audiovisuales que se realizaron en décadas anteriores (1980), momento en el cual el estudio sobre el 9 de Abril y sobre “la violencia”, comienza a vivir

una serie de transformaciones metodológicas, así como un interés inusitado por parte de diferentes manifestaciones culturales, como el caso particular de la producción televisiva.

En esta relación, se tienen en cuenta tanto la reflexión historiográfica sobre esta producción académica de los años 80, como los trabajos de investigación que de alguna u otra forma, ofrecieron una nueva metodología para interpretar el hecho del 9 de Abril de 1948 y el periodo de la violencia de mitad de siglo. Este ejercicio nos permite entender, cómo las adaptaciones televisivas con su procesamiento de la imagen, toman referentes que evidencian y reproducen las versiones que se están desarrollando desde la producción historiográfica de tipo textual.

2.1. Documentales y la “Representación” del Pasado.

En este capítulo, se busca abordar al referente teórico de la *Representación*, orientándolo hacia unas unidades de análisis que lo relacionan con un problema de tipo Historiográfico. Esto implica, pensar el problema de la historiografía cómo “escritura de la Historia”, que en este caso, más que centrarse en un asunto enteramente *textual*, el objetivo es pensar en cómo en una producción documental televisiva como *El Bogotazo, la Historia de una ilusión* nos enfrentamos a un ejercicio de lo que podemos considerar cómo un “Montaje” de la Historia,⁵⁹ o mejor aún, la *adecuación audiovisual* de unos discursos historiográficos construidos sobre el hecho histórico del 9 de Abril de 1948.

El problema de la Representación

Para hacer posible este análisis de lo historiográfico a través de lo audiovisual, el documental *El Bogotazo, la historia de una ilusión*, nos puede ofrecer unos elementos claves sobre la visualización de una historiografía, si entendemos la idea de

⁵⁹ Montaje, en el sentido de la realización audiovisual. Montaje escénico, montaje de edición.

Representación, como una noción de naturaleza transversal, que atraviesa, incluye, acerca e integra lo *textual* con la imagen y lo visual.⁶⁰

Esto implica, enfocarnos hacia las formas de “escenificación”, “adaptación” y la “Recreación” de los *discursos* sobre un hecho histórico como lo es el 9 de Abril. Aquí lo importante es entender la *Representación* como el ejercicio de imaginar y recrear un discurso historiográfico en lo audiovisual, en lo televisivo, en lo mediático, en el registro fílmico, en la imagen proyectada, en el uso que se hace de archivos fílmicos, (las tomas realizadas en la tarde del 9 de Abril de 1948), entre otras posibilidades que se pueden extraer desde este documental.

Un enfoque pertinente desde lo teórico, se presenta en el comentario de Roger Chartier a la idea de *Representación* desarrollada por el filósofo francés Louis Marin, quien la entiende como la posibilidad de darle lugar a una *ausencia*, de *evidenciar*, de *emerger*, el dar una *presencia* a lo latente e imperceptible.

La Representación es aquí la mostración de una presencia, la presentación pública de una cosa o una persona. En la modalidad particular, codificada de su exhibición, es la cosa o la persona misma la que constituye su propia representación. El referente y su imagen forman cuerpo y no son más que una única y misma cosa adhieren uno a otro.⁶¹

A su vez que se piensa en *materializar lo Ausente*, Chartier destaca que la idea de *Representación* en Marin constituye un ejercicio sobre la materialización de *fuerzas*, las cuales viven en un flujo y en una confrontación mediante la adecuación de unos objetos en un *escenario*, que a su vez implican una lucha por los referentes de significado. En el caso de la necesidad de representar el pasado, (o un hecho histórico) sea desde lo narrativo o en la adaptación audiovisual, cualquier objeto presente en esa *escena* contiene dentro de sí, una importante carga simbólica, una batalla implícita por su presencia y la relevancia sobre la necesidad de su *aparición*.

⁶⁰ Relacionado con la propuesta de Frank Ankersmit en: Ankersmit Frank “Representación Histórica” en *Historia y Topología* (México D.F. Fondo de Cultura Económica. 2004) 191-242.

⁶¹ Chartier, Roger “Poderes y Limites de la Representación en Louis Marin” En: *Escribir las Prácticas. Foucault, Certeau, Marin*. (Buenos Aires. Ediciones Manantial. 1996) 78

¿Poder de la imagen? (...) de presentificación de lo ausente –o de lo muerto- y de auto-representación que instituye el sujeto de mirada en el afecto y el sentido, la imagen es a la vez la instrumentalización de la fuerza, el medio de la potencia y su fundación como poder. (...)La Representación da a ver el “objeto ausente” (cosa, concepto o persona) sustituyéndolo por una “imagen” capaz de representarlo adecuadamente.⁶²

La idea de *Representación* de Marin, siempre destaco a la imagen, (entendida como Cuadros, fotografías o la que surgía de la enunciación en lo textual y narrativo) cómo un dispositivo que opera y ejerce un poder. Resalta la importancia de cómo un elemento simbólico, un ademan para saludar, un vestuario o un pendón tenían una implicación que evidencia una relación de poder o un lugar dentro de las estandarizaciones de clase social en un determinado momento histórico. Además, de rescatar la importancia de poner en consideración a estos elementos simbólicos como ayudantes a la configuración de un orden social y que también se pueden convertir en referentes funcionales para una *lectura* de un tiempo histórico desde el oficio del historiador.

Esta pertinencia de la *aparición en escena* de lo intangible, de cómo se *representan* los personajes y las “historias” que giran alrededor de un hecho histórico como el 9 de Abril de 1948 a través de *El Bogotazo, la Historia de una ilusión*, nos hace reflexionar al momento de observar esta producción, sobre la pertinencia de las secuencias que se emiten allí para identificar la relevancia de una acción o de un personaje dentro de la trama del documental. También permite pensar en la posibilidad de decodificar cómo se *materializan esas ausencias* en el documental, el congelar esas secuencias que mediante unos criterios estéticos, buscan darle un lugar en el escenario a personajes y situaciones alrededor de esa *escena* particular que es el 9 de Abril de 1948.

Cuando observamos esta producción, inicialmente se presenta un contexto político de inicios de 1948, -con énfasis centrado en la realización de la IX Conferencia Panamericana a desarrollarse en Bogotá en Abril de 1948-, para encontrarnos con una “dramatización” del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán con recursos de animación en 3-D, más una desconcertante secuencia de reconstrucción policiaca, intentando explicar el asesinato del líder liberal mediante un análisis balístico. Una interesante relación de como a veces el

⁶²Chartier, Roger “Poderes y Limites de la Representación en Louis Marin” 78

acercamiento hacia el pasado es asociado con un asunto criminalístico, convirtiéndose en una curiosa estrechez de manos entre la labor de los detectives con la de los historiadores propiciada por esta representación de lo *ausente*.



Imagen 6. Evidenciar una ausencia:

Secuencia del análisis balístico al traje de Jorge Eliecer Gaitán por parte de miembros de criminalística de la policía Nacional de Colombia en “El Bogotazo, la historia de una ilusión”



Imagen 7: Dramatización.

Animación 3-D recreando el momento del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán. Recurso Audiovisual.

Estas secuencias, hacen recordar la polémica surgida en instancias académicas norteamericanas en 1992, luego del lanzamiento de la producción cinematográfica *JFK* del director norteamericano Oliver Stone.⁶³ En esta producción (de 3 horas de duración),

⁶³ *JFK* de Oliver Stone, presentada en 1991, se convirtió en uno de los films más debatidos por la academia norteamericana sobre la relación entre representaciones filmicas y sus implicaciones en el campo histórico e historiográfico. Ver: Sturken, Marita “Reenactment, Fantasy, and the Paranoia of History: Oliver Stone’s Docudramas” en: *History and Theory*, Vol. 36, No. 4: “Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy” (Diciembre 1997) 64-79.

mediante su adaptación y escenificación, se proyectan diversas hipótesis sobre las versiones existentes alrededor del asesinato del presidente John F Kennedy ocurrido en 1963. En *JFK*, el protagonista un obsesivo fiscal caracterizado por el actor Kevin Costner, insinúa que el asesinato del presidente norteamericano correspondía a un “Golpe de Estado” con ribetes conspirativos por parte de fuerzas oscuras alrededor del complejo industrial militar, mas intereses políticos cercanos al partido Republicano, asignándole al líder asesinado unas categorías propias de dirigente liberal y de *mártir* caído.

El historiador de la imagen norteamericano John Mitchell, en el capítulo titulado *Las imágenes y la esfera pública* en su compilación de *Ensayos sobre la representación textual y verbal*,⁶⁴ relaciona cómo esta producción causó una gran polémica tanto en la *agenda* mediática cómo en los circuitos académicos por lo conflictivo que resultaba el *Representar* y *caracterizar* los hechos y personajes alrededor de un acontecimiento como el asesinato del presidente Kennedy. Criticaba cómo el filme refuerza y “adapta” las versiones sobre el hecho desarrolladas por sectores políticos norteamericanos (demócratas e independientes), así como el evidente discurso moral e ideológico que se maneja a través de la producción.⁶⁵ De la misma forma que los recursos propios de la puesta en escena cinematográfica resultaban sensibles para algunos sectores políticos con alta resonancia en la opinión pública norteamericana.

El asesinato de Kennedy se puede representar (y así se ha hecho) como un acontecimiento remoto y abstracto, cuya realidad física no podrá nunca ser recuperada, un producto de fuerzas que permanecerán invisibles e intocables para siempre, incluso incognoscibles e insignificantes.⁶⁶

Mitchell menciona una secuencia del film, en la cual se muestra cómo un equipo forense hace un análisis del cráneo del cadáver baleado del presidente Kennedy, -incluyendo un zoom directo a la herida- convirtiéndose en un referente simbólico y altamente *gráfico* de

⁶⁴ “De la CNN a JFK” en: Mitchell, John *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y Visual* (Madrid Ediciones Akal. 2009.) 340 – 357.

⁶⁵ Marshall Mc Luhan consideraba que el cine norteamericano tiene como una de sus principales características el ser simbólico, propagandístico y altamente ideológico: “Vista fuera de los USA, cualquier película estadounidense parece sutil propaganda política. El entretenimiento aceptable ha de alabar y explotar los supuestos políticos y culturales de su país de origen” En: Mc Luhan, Marshall, “Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano” (Barcelona: Paidós, 1996) 317

⁶⁶ Mitchell, John *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y Visual* p. 344.

esta producción. Esta controversia sobre cómo mediante una *Representación* desde lo cinematográfico y *ficcional* se intenta darle una “*adaptación*” al hecho histórico, traslada nuestra discusión hacia ese interés por entender la *Representación* como una necesidad de *recrear* para ayudar a “*encontrar una respuesta*” sobre las causas del hecho, de establecer una reconstrucción que ofrezca pistas y mantenga presente esa noción de misterio incompleto, de intriga lejana que busca darle una “*presencia*” a esas *ausencias*, a esas “*auras*” que rodean los cadáveres de los líderes políticos ultimados. Sea aquí el caso desde la *ficción histórica* que propone Stone o desde la propuesta narrativa y de formalidad alrededor del documental “*El Bogotazo, la historia de una ilusión*”.

Esa idea propia de los productos audiovisuales de crear la resolución de un misterio, de imprimir un carácter narrativo propio de la literatura de detectives y de la intención de dramatizar y escenificar los sucesos alrededor de unos hechos históricos -el 9 de Abril o el asesinato de Kennedy -, de hacer visible el “objeto ausente”⁶⁷ (o el “líder ausente”) obedecen desde luego, a una lógica propia del montaje y el discurso audiovisual propio de los formatos contemporáneos.⁶⁸ Estas estrategias y juegos atmosféricos con la imagen (y el texto) presentan en perspectiva a los hechos históricos con un manto grandilocuente y permiten crear mediante el desarrollo del documental unos referentes simbólicos sobre los personajes y situaciones que intervienen en el suceso.

Un ejemplo de esta situación, se encuentra en un instante en “*El Bogotazo...*” cuando se refieren al perfil del asesino de Jorge Eliecer Gaitán, Juan Roa Sierra. Esta aproximación al perfil es relatada en la producción por parte del escritor colombiano Miguel Torres (autor de la novela “*El Crimen del Siglo*” en el cual se reconstruye la vida de Roa Sierra)⁶⁹ quien le asigna al personaje un carácter patológico y místico al enunciar sus delirios y conflictos íntimos. En el instante final del documental, cuando se presentan las “*conclusiones*” sobre el impacto del 9 de Abril, el escritor Torres propone crear una comisión internacional para retomar el caso del asesinato del dirigente liberal y establecer una versión definitiva -quizás

⁶⁷ Chartier, Roger “Poderes y Límites de la Representación en Louis Marin.” 78

⁶⁸ Este aspecto se trabaja con mayor detalle en el Capítulo 3.

⁶⁹ Torres, Miguel. *El crimen del siglo* (Bogotá Editorial Planeta Colombiana) 2006.

oficial- que esclarezca los sucesos aun sin resolución. Una situación similar a lo que ocurre en las escenas finales de JFK, cuando el protagonista infiere que el asesinato de Kennedy debe ser esclarecido por las futuras generaciones como un ejercicio de pertinencia ética con la democracia y la sociedad estadounidense.



Imagen 8. Representación del perfil del asesino de Gaitán Roa Sierra. Articulación entre narrativa literaria y los personajes relacionados del hecho histórico.

Estas secuencias creadas mediante el trabajo con la imagen y las estrategias audiovisuales, analizadas dentro de una operación historiográfica, nos introduce en un problema en el cual asociamos estas “*dramatizaciones*” con un intento de sintetizar un contexto histórico mediante imágenes simbólicas. Una reducción de la complejidad a breves secuencias de algunos segundos de duración, creando así una poderosa forma de asociación que confronta las construcciones que se han edificado desde una producción escrita sobre el episodio del “*Bogotazo*”.⁷⁰

Esta noción de sintetizar la complejidad a través de lo simbólico, nos ayuda a entender la idea de *Representación* dentro del documental “*El Bogotazo...*” no solo como un *mostrador* de las ausencias a partir del carácter de resolución de un *caso* o desde el impacto simbólico del cadáver ultimado, sino como un *escenario* donde aparece la disputa de las versiones, de las *presencias* no solo de lo inmaterial y lo *ausente*, sino como un escenario de debates y de ideas sobre el 9 de Abril como hecho fundacional de un periodo histórico, o sobre Jorge Eliecer Gaitán como personaje principal. Así como la comprensión de los

⁷⁰ “Una representación no solo es un símbolo de la realidad, sino que la realidad también es un símbolo de la representación, como se demuestra en la arrogancia ontológica de muchos pintores modernos” Ankersmit Frank “Representación Histórica” 221

procesos políticos surgidos posteriormente al hecho, representados audiovisualmente. Bill Nichols en su reflexión sobre la naturaleza del documental respecto de lo *representacional* nos ayuda a comprender esta deducción propuesta:

El mundo representado ofrece una obviedad y naturalidad que a menudo nos invitan a darlo por sentado. El documental sigue ofreciéndonos una representación característica del mundo histórico, el mundo del poder, el dominio y el control, el ruedo de la lucha, la resistencia y la contienda. El documental nos pide que estemos de acuerdo con que el mundo en sí encaja dentro del marco de sus representaciones y nos pide que preparemos un plan de actuación acorde.⁷¹

Estableciendo esta intención de entender el documental como “escenario de versiones”, procedemos a desarrollar el problema referente a la *Representación* respecto del hecho histórico y sus implicaciones simbólicas como historiográficas mediante el uso de los recursos visuales.

Implicaciones de la Representación del Hecho Histórico en “*El Bogotazo. La Historia de una ilusión*”

Para complementar la noción de la *Representación* como un ejercicio que escenifica lo ausente, o que da presencia a “personas” y “cosas”, podemos considerar este problema a partir de las maneras como accedemos a un *pasado* mediante construcciones que articulan lo textual y lo narrativo para trasladarlo a las imágenes. Una articulación entre el ejercicio que hace el historiador a través del texto, con las formas de representar la realidad que también ejecuta un realizador audiovisual, como ocurre en este caso particular.

Autores como el teórico holandés Frank Ankersmit orientan la discusión filosófica y epistemológica sobre el problema de la *Representación* al equiparla con los discursos de carácter Historiográfico. En ese caso, la *Historiografía* (entendida cómo el ejercicio de escritura de la Historia), también es un ejercicio de *Representación*: “El pasado no tiene rostro, y las mascararas que hacen los historiadores es todo lo que tenemos”⁷²

Cuando buscamos trabajar a través del concepto de la *Representación* sobre un pasado, tenemos que enfrentarnos a estas “mascararas” construidas que nos están ofreciendo un

⁷¹ Nichols, Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. 158

⁷² Ankersmit Frank “Representación Histórica” 198.

referente sobre ese pasado al que nos estamos aproximando. A su vez le asigna a la *Representación* un nivel de autoconciencia sobre las construcciones del pasado en el cual ésta tiene "...la capacidad de explicar no solo los detalles del pasado, sino también la manera en que esos detalles se integraron a la totalidad de la narración histórica"⁷³. Asimismo se la entiende como aquella entidad que demarca "límites" y establece "modelos lógicos", los cuales están sintetizando una idea sobre el pasado.⁷⁴ También funciona como un agente transversal presente entre un "*primer plano*" y un "*plano secundario*" de las puestas en escena de lo histórico⁷⁵ convirtiéndose en una reflexión efectiva que vincula y saca a la narrativa y a la escritura de la historia de un plano netamente textual y la ubica en un lugar donde también se piensa en el alcance estético que contiene la representación histórica a través de la imagen:

Por otro lado, cuando hablamos de representaciones históricas, pensamos naturalmente en narraciones históricas completas. Más interesante aun, el vocabulario de la representación, a diferencia del de la interpretación no necesita que el pasado en si tenga un significado. La representación es indiferente respecto del significado. No obstante el texto histórico en si tiene un significado. El significado es representacional de origen y surge de nuestro reconocimiento de la manera en que otras personas (historiadores, pintores, novelistas) representan el mundo. Nos pide que veamos el mundo a través de los ojos de otros, o, al menos que reconozcamos que es posible hacerlo.⁷⁶

Cuando nos enfrentamos a pensar el problema de la *Representación de lo histórico* en el caso de "*El Bogotazo, la historia de una ilusión*", nos enfrentamos a una construcción sobre el pasado en la cual los sucesos del 9 de Abril se unen a través de una serie de voces y testimonios de diferentes tipos de personajes que tienen una relación con el hecho histórico. Y son entonces sus testimonios (en el caso de testigos) o la reproducción de sus versiones,

⁷³ Ankersmit Frank "Representación Histórica" 201

⁷⁴ "La representación implica postular modelos lógicos, como las sustancias narrativas que son redundantes en el caso de las ciencias. Estos modelos lógicos dan al lenguaje representacional una opacidad desconocida en la ciencia: cada declaración que elaboramos acerca del pasado se absorbe en el campo gravitatorio de la sustancia narrativa en cuestión y debe a él su significado narrativo" En: Ankersmit Frank "Representación Histórica" 225

⁷⁵ "La representación es, sobre todo, una cuestión de demarcar contornos, de indicar donde "termina" un objeto o entidad y "comienza" otro. La representación aborda el contraste entre el primer plano y el fondo, entre lo importante y lo secundario". En: Ankersmit Frank "Representación Histórica" 229-230

⁷⁶ Ankersmit Frank "Representación Histórica" 201-202

(en el caso de los especialistas consultados) quienes están creando una dinámica narrativa y unos marcos de referencia estéticos alrededor del 9 de Abril de 1948.

Estas voces, con sus versiones, a través de la naturaleza que tiene el documental como genero audiovisual, son reforzadas con imágenes de apoyo, logrando crear toda una ambientación que le da una *credibilidad* a estos testimonios. A su vez, la *Representación de lo histórico* a través del audiovisual, entra a jugar con una serie de formas de presentar y escenificar el 9 de Abril mediante una edición estratégica,⁷⁷ que busca relacionar el hecho histórico con un proceso de largo alcance, presentándolo como el detonador de un periodo como lo es la “Violencia” en Colombia, así como en la forma de presentar a los diferentes actores de distintos niveles sociales que están reconstruyendo el hecho mediante sus testimonios.

Es aquí cuando hacemos un ejercicio de análisis de “congelar” las imágenes y secuencias de esta dinámica narrativa que el documental nos ofrece y detenernos ante estas “mascaras” que nos ofrece sobre un hecho histórico y sobre un pasado, para poder entender como fluyen estos referentes sobre las versiones del 9 de Abril. Y cómo a través de estas secuencias de imágenes se están ejerciendo unas apropiaciones simbólicas de algunas instituciones y discursos sobre la historia de Colombia del siglo XX.

⁷⁷ Aquí se entiende la Edición en el sentido del procedimiento audiovisual de montar y organizar escenas.



Imagen 9. Intervención de Alberto Dangond Uribe. En Segundo Plano la “Casa de Nariño” Residencia del presidente de la República.

La imagen 9, en la que se presenta la intervención del Abogado y escritor Alberto Dangond Uribe con la imagen de la Casa de Nariño en un segundo plano, por razones notables, presenta una reflexión sobre los lugares donde se ejerce el poder político del país. Cabe aclarar que en la secuencia de donde se extrae esta imagen, Dangond Uribe hace una descripción del carácter político del líder conservador Colombiano Laureano Gómez, quien fue el encargado por el gobierno nacional en 1948 para la organización de la Novena Conferencia Panamericana. En cuanto a asuntos formales y estéticos de la “imagen” encontramos como escenario simbólico de la escalinata del senado -proyectando al fondo la residencia del presidente de la república- evidencia de cómo se asocia y se caracterizan estos lugares como un “escenario” donde se ejerce la “democracia” y un lugar de las “instituciones” de carácter oficial.

Posteriormente, la descripción de la realidad política de los meses previos al Bogotazo corre a cargo en un paneo entre Dangond Uribe y el ex -diplomático Otto Morales Benítez, quienes le imprimen un estilo de corte “*liberal*” a la narrativa que busca caracterizar y contextualizar el debate sobre el ambiente político de los años 40. ⁷⁸ Al final del

⁷⁸ Alberto Dangond Uribe, alcanzó un reconocimiento mediático en las décadas de 1980 y 1990 como presentador del espacio “El Pasado en presente” en el cual en un set de una biblioteca hacía comentarios sobre la historia republicana de Colombia. A esta disertación sobre el acontecer político del contexto del 9 de Abril en el documental “El Bogotazo...” se unen los aportes proporcionados por el escritor y abogado Eduardo Santa.

documental Dangond Uribe emite una frase sobre la pregunta surgida de la narración del documental “Tras décadas del Bogotazo, ¿Cuál es la memoria que subsiste de esos hechos de violencia?”: “Hay que olvidar la práctica de la violencia y generar una gran contradicción en las ideologías y en la forma de concebir el mundo en los tiempos modernos y hacia el porvenir”.



Imagen 10. Laureano Gómez. Político Conservador y Presidente de la República (1950-1951)



Imagen 11. General Retirado -e “Historiador”- Álvaro Valencia Tovar.

La imagen 11, constituye sin duda alguna, en una de las Representaciones con mayor carga simbólica e ideológica del testimonio y la versión de la historia que está ofreciendo una interpretación sobre el suceso. Álvaro Valencia Tovar, general retirado del ejército Colombiano, quien es presentado como “Historiador” debido a su actividad intelectual caracterizada por ofrecer una perspectiva histórica de las Fuerzas Miliars, interviene en el

documental comentando sobre el papel que cumplió la policía de Bogotá el 9 de Abril en el cual enfatiza la “politización” que vivía la institución por entonces y como sus miembros entregaron armas a la muchedumbre exaltada luego de enterarse del asesinato de Gaitán.⁷⁹ La versión y “puesta en escena” de Álvaro Valencia Tovar, si nos referimos a las representaciones desde una categoría de análisis de *Cuerpo, Forma y Actividad*,⁸⁰ la sobriedad y la evidente *frialdad* de la secuencia resultan lo suficientemente enunciativas del respeto institucional y de la noción de autoridad que obtiene el testimonio de quien reconstruye los hechos del 9 de Abril. Entendemos también que esta intervención se presenta una especie de “Respeto” por un miembro de una institución como lo es la fuerza pública quien en un marco social e ideológico es la encargada del “Orden” que busca hacer valer el ejercicio de la *autoridad* de ese relato de “*democracia*” liberal que los personajes políticos que articulan el relato sobre el 9 de Abril hicieron en el aparte anterior. En su respuesta sobre el significado del 9 de Abril en la memoria, Valencia Tovar interviene afirmando su comprensión sobre la democracia colombiana luego de este suceso: “*Seguimos siendo una democracia ideal, una democracia política basada en Montesquieu*”

⁷⁹ Algunas obras publicadas por Valencia Tovar: Valencia Tovar, Álvaro *El Final de Camilo* (Bogotá. Tercer Mundo. 1976) Sobre Camilo Torres sacerdote vinculado a la insurgencia en los años 60.

⁸⁰ Categorías de análisis usadas por la semióloga Gillian Rose en su texto “Visual Methodologies” en las cuales presenta un modelo de análisis semiológico de referentes visuales (la autora lo hace desde la publicidad) Rose, Gillian *Visual Methodologies: An Introduction to Interpreting Visual Materials* (Londres Sage. Publications. 2001.) 95-96.

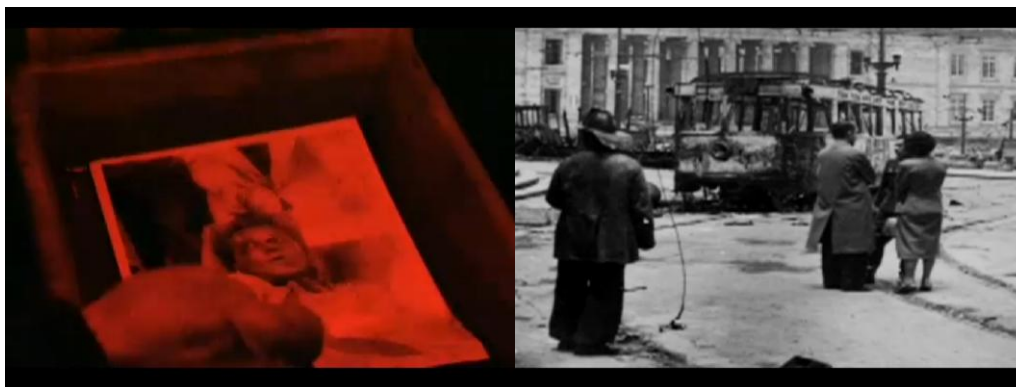


Imagen 12. Fotógrafo Manuel H. en el taller fotográfico revelando una fotografía del asesino de Gaitán.

Juan Roa Sierra. El Tranvía quemado. Imagen e "icono" del 9 de Abril de 1948 en Bogotá.

La imagen 12, que involucra al fotógrafo Manuel H. reconocido fotógrafo de la ciudad de Bogotá quien en los registros audiovisuales solía ser una de los principales testigos del 9 de Abril y que mediante sus técnicas fotográficas es presentado como el representante de una *memoria*, de un referente simbólico construido por su permanente trabajo con la imagen, que conecta al poder de los registros visuales con el significado del suceso. (la fotografía de un tranvía quemado por la multitud enfurecida en el medio de la Plaza de Bolívar, tradicional escenario del poder simbólico de la política nacional) ⁸¹ Ésta es una de las imágenes con una alta carga de identificación que suele asociarse con la dimensión que tuvo el hecho histórico, entendiéndolo desde el impacto que representó para la arquitectura de la ciudad y en las transformaciones sobre el espacio, los hábitos y la vida cotidiana de una ciudad, capital de una república, como es el caso de Bogotá. En este caso, se enuncia a la fotografía (y el papel del fotógrafo) como un referente simbólico y como una fuente de registro que crea representaciones e imaginarios sobre un hecho histórico particular. Toda una exaltación a la importancia de la *imagen*, -en este caso fotográfica- como agente de registro de los hechos históricos.

⁸¹ Importante mencionar el trabajo de fotógrafos como Sady González quien acompaña la conmemoración del 9 de Abril en la obra "El saqueo de una ilusión el 9 de abril. 50 años después" editado por Antonio Caballero Holguín en 1998. Ver: Caballero Holguín, Antonio. "El saqueo de una ilusión el 9 de abril 50 años después" Bogotá. Numero. 1997



Imagen 13. Testigos Presenciales de los Hechos. Conductor de Gaitán y Testigo Presencial de los hechos. Imagen de manifestación de seguidores de Gaitán en 1947.

Los testimonios de Ramón Venegas (conductor de Jorge Eliecer Gaitán) y de Alfonso Vargas testigo y sobreviviente del 9 de Abril de 1948, se basan en detalles puntuales y situaciones particulares del impacto que tenía Jorge Eliecer Gaitán en los sectores populares, así como sus vivencias particulares de la revuelta en Bogotá en la tarde del 9 de Abril, horas después del asesinato del político liberal.

Para el caso particular de esta realización, el componente “popular” está representado por la emotividad del testimonio de los personajes sobrevivientes que se convierten en referentes de lo auténtico, de lo genuino, de la base que pertenecía a esa gran masa que seguía (o no) a Jorge Eliecer Gaitán. Aquí entran a jugar una serie de Representaciones de *Cuerpo* y de *Raza* que involucran una “fisionomía” característica del colombiano habitante de la región central (mestizo, a diferencia de la representación del poder político), quien se presenta con una herencia de la tradición rural y campesina que caracteriza a los sectores populares de la ciudad de Bogotá; demostrando el proceso de inmigración y urbanización que comenzaban a vivir las ciudades colombianas por entonces. Aquí el *montaje audiovisual* del discurso histórico, nos presenta una idea de sectores populares y como para la década de 1940, la sociedad bogotana estaba completamente dividida, evidenciando el carácter excluyente que tenía la ciudad antes del suceso del 9 de Abril de 1948 y de cómo Gaitán, como líder político, se convertía en un referente de integración entre dos sectores sociales que se ignoran mutuamente.

En la pregunta sobre la memoria del Bogotazo, el testimonio de Alfonso Vargas, alcanza ese carácter emocional que describía Patricio Guzmán como una estrategia atmosférica del género documental, cuando exaltado y en medio de lágrimas declara que “*Gaitán, es el*

mejor hombre que he conocido". Todo un ejercicio de Representación de la ausencia, de la aparente "orfandad" del líder y refuerzo de la idea de frustración que surge luego de recordar el hecho del 9 de Abril.



Imagen 14. Relaciones Presente-Pasado. Imágenes reapropiadas por el documental: Guerrillas liberales del llano en la década de 1950. FARC, en la década de 1990. Disturbios del Bogotazo, Atentado al edificio del DAS, (servicio de inteligencia nacional) en 1989. Asesinatos de líderes políticos: Luis Carlos Galán 1989, Jaime Pardo Leal 1987.

La construcción propiciada por el montaje de imágenes permite relacionar los hechos del 9 de Abril, como el inicio de una *historia de violencia* que atraviesa la vida colombiana de la segunda parte del siglo XX. La imagen aquí ejerce un poder simbólico muy fuerte, complementario al trabajo textual y la producción que presenta y *representa* la historia de Colombia como un proceso enteramente violento que atraviesa todas las ideologías políticas (sean de dirigentes Liberales o de línea de izquierdas en el caso de la imagen del sepelio del líder de la UP), o cómo el poder estatal se ve vulnerado por un atentado

perpetrado por los que se consideran en el imaginario de la sociedad cómo “agentes desestabilizadores” de la democracia y la sociedad Colombiana: Narcotráfico y la rebelión armada.

De acuerdo con este tipo de relaciones, las problemáticas de la sociedad Colombiana se interpretan desde el *Bogotazo* como un *punto de origen* y que en el caso de la ausencia de un análisis crítico o explicativo del contexto presentado por la imagen, hace que la interpretación de la historia colombiana de la segunda mitad del siglo XX, se asocie casi que de inmediato con la permanencia y conexión de fenómenos derivados que tienen unos procesos y unos desarrollos particulares que responden a demandas distintas: caso del surgimiento de las guerrillas campesinas o la emergencia del negocio del narcotráfico y su relación con la política nacional. (Imagen de atentados y magnicidios a dirigentes políticos)

De acuerdo con este punto, es cuando resulta valioso analizar la relación entre la historiografía e idea del proceso histórico surgido posteriormente sobre el 9 de Abril y su articulación mediante la imagen en el presente documental.

2.2 El Documental como un ejercicio Historiográfico

Así como se ha planteado la posibilidad de pensar al género documental y el abordar a “*El Bogotazo, la historia de una ilusión*”, como una fuente y un objeto de reflexión, el reto consiste en pensar en cómo esta producción es un ejercicio de *operación historiográfica* en el cual ese “montaje” audiovisual se enfrenta a esas ideas y construcciones sobre el 9 de Abril que ha establecido la producción escrita.

Cuando Robert Rosenstone insinúa esas preguntas claves que los historiadores deben hacerle a lo que ofrece la cinematografía encargada de representar y adaptar hechos históricos, invita a cuestionar “la Realidad histórica que reconstruye el film y cómo se hacía”, a preguntarnos por el significado que estas producciones tienen para nuestra idea de Historiografía así como el cuestionarse sobre la relación de esa realidad que presenta el cine y los audiovisuales respecto de la que se presenta en los libros y la producción historiográfica sobre los hechos.⁸² Sin embargo, no hay que olvidar que Rosenstone agrega en esta invitación la necesidad de hacer estas preguntas y analizar estos elementos tomando distancia del ejercicio de analizar la cinematografía y los audiovisuales con los criterios con los cuales se aborda un libro o convertirse en un supervisor que detecta imperfecciones y se convierte en una incómoda e inútil voz de reclamo sobre errores en datos exactos de ese pasado que se está reconstruyendo mediante la imagen audiovisual.

Por tanto, cuando pensamos en este caso en esta acción de enfrentarnos a la Operación historiográfica,⁸³ -idea desarrollada por Michel de Certeau-, nos referimos a esa

⁸² Rosenstone. Robert. “Historia en Imágenes, Historia en Palabras” p. 46.

⁸³ “Considerar la historia como una operación sería tratar de un modo necesariamente limitado de comprenderla como la relación de entre un “lugar” (un reclutamiento, un medio, un oficio etc.), varios procedimientos de análisis (una disciplina) y la construcción de un texto (una literatura). De esta manera admitimos que la historia forma parte de la “realidad”, de la que se trata, y que esta realidad puede ser captada como “actividad humana”, “cómo práctica”. Desde esta perspectiva, quisiera probar que la operación histórica se refiera a la combinación de un “lugar social” de prácticas “científicas” y de una “escritura” (...) La escritura histórica se construye en función de una institución cuya organización parece invertir: obedece, en efecto, a reglas propias que exigen ser examinadas en si mismas. Toda investigación historiográfica se enlaza con un lugar de producción socioeconómica, política y cultural. (...) precisamente en función de este lugar los métodos se establecen, una topografía de intereses se precisa y los expedientes de las cuestiones que vamos a preguntar a los documentos se organizan”. En: De Certeau, Michel. *La Escritura de la Historia* (Ciudad de México. Editorial Universidad Iberoamericana. 2006) 68-69

comprensión de la historia como historiografía y la historiografía como una práctica completa que implica acercarse a los lugares culturales y sociales en los cuales se construye un discurso sobre el pasado. También, en aras de emular ese espíritu creativo que tenía De Certeau de analizar históricamente desde diferentes objetos cotidianos y “prácticas” emergidas de las manifestaciones culturales, vale la pena pensar cómo los documentales televisivos operan en nuestro tiempo como objetos que reproducen discursos, como escenario central donde convergen no solo las diferentes representaciones y emulaciones de ausencias, sino donde de alguna forma u otra encontramos la herencia de unas ideas y una autoconciencia sobre la historia de Colombia que refuerza las comprensiones y convenciones sociales que suelen existir cuando decidimos evocar el hecho histórico del *Bogotazo* o el 9 de Abril de 1948, fecha del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán.

La “Operación Historiográfica”. De la producción escrita a la adaptación audiovisual

La historiografía escrita referida al suceso del 9 de Abril de 1948 es extensa.⁸⁴ Para este caso se tienen en cuenta la producción escrita y la comprensión sobre el “*Bogotazo*” y su relación directa con las adaptaciones audiovisuales que han retomado aspectos surgidos de esta producción escrita, y que nos ofrece otro tipo de unidades de análisis para confrontar la versión trabajada entre texto e imagen que presenta particularmente *El Bogotazo, la historia de una ilusión*.

A finales de los años 1970 e inicios de los años 1980, el estudio por las problemáticas sociales colombianas, comienza a presentar lo que se puede considerar una “Profesionalización” del estudio de las causas sociales: como el conflicto armado y la comprensión del periodo entre 1946 a 1965 con la categoría de “La Violencia”, en el cual

⁸⁴ La producción escrita sobre el hecho histórico del 9 de Abril, se encuentra enfocada en gran medida en análisis desde una perspectiva política a hechos paralelos a los acontecimientos ocurridos en Bogotá, como “La Columna de Barranca” de Gonzalo Buenahora, o en el caso de los sucesos de la Capital se encuentran obras de alto reconocimiento como “Así fue el 9 de Abril” de Arturo Abella editada en 1973. En tiempos recientes, se encuentran otros trabajos pensados desde lo biográfico alrededor de la vida de Jorge Eliecer Gaitán como “Mataron a Gaitán” de Cesar Augusto Anaya editada en 2009.

se presentan los sucesos del 9 de Abril de 1948 como uno de los momentos cumbre que atizarían la crudeza del conflicto político vivido en el territorio nacional.

Catherine Le Grand en su artículo *La Política y la Violencia en Colombia (1946 – 1965): Interpretaciones en la década de los ochenta*,⁸⁵ presenta una reflexión historiográfica de cómo en esta década la academia de ciencias sociales colombiana vive un recambio generacional en su mirada hacia este “proceso” y este hecho histórico en particular en el cual se supera la previa comprensión sobre el *Bogotazo* y la violencia desde una comprensión sesgada y de tipo partidista que se caracterizaba hasta entonces.⁸⁶

En este contexto historiográfico, la discusión sobre el 9 de Abril se articula a un debate sobre la comprensión del *Gaitanismo* como movimiento social, así como a la visión de la trayectoria política de Gaitán en medio de los conflictos surgidos de la confrontación política entre Liberales y conservadores. Al respecto, se destacan y se tienen en cuenta en este caso dos obras referentes: las realizadas por Gonzalo Sánchez *Los días de la revolución, Gaitanismo y 9 de Abril en provincia*)⁸⁷ y “*Mataron a Gaitán*” de Herbert Braun, publicada en 1987,⁸⁸ en las cuales los enfoques y las propuestas sobre el 9 de Abril presentan unos análisis agudos que trascienden la esfera de la discusión netamente política y le imprimen un carácter que extiende el suceso a una esfera de alta incidencia nacional teniendo en cuenta elementos de orden social y cultural.

El aporte de Sánchez al estudio del 9 de Abril, consiste en entenderlo como un suceso que tiene alcance nacional, (*Colombianazo*) en el cual la revuelta ocurrida en Bogotá, se

⁸⁵ Le Grand, Catherine. *La Política y la Violencia en Colombia (1946 - 1965) : Interpretaciones en la Década de los Ochenta*. En: *Memoria y Sociedad: Revista del Departamento de Historia y Geografía* Vol. 2, no. 4 (Nov. 1997) p. 79-104

⁸⁶ Le Grand reclama el aporte de especialistas internacionales como Paul Ocquist y Daniel Pecaut, así como la aparición en escena de analistas graduados en academias norteamericanas y europeas que arriban a Colombia y aplican nuevas metodologías al estudio del conflicto colombiano. En Le Grand, Catherine. “*La Política y la Violencia en Colombia (1946 - 1965): Interpretaciones en la Década de los Ochenta*”. 80-81.

⁸⁷ Sánchez Gonzalo,. *Los Días de la Revolución “Gaitanismo y 9 de Abril en Provincia*. (Bogotá: Editorial Centro Cultural Jorge Eliecer Gaitán. 1984.)

⁸⁸ Braun, Herbert. *Mataron a Gaitán*. (Bogotá, Centro editorial Universidad Nacional de Colombia. 1987)

considera desarticulada y caótica, más concentrada hacia el saqueo y el pillaje que lo ocurrido en las provincias (Regiones centrales con estudio y reconstrucciones específicas: Antioquia, Eje Cafetero, Valle, Tolima, Cundinamarca, Boyacá y Santanderes) donde según Sánchez, se presenta un suceso que a la vista se presenta como un momento único en la historia de Colombia: la subversión del ejercicio del poder, mediante la organización de juntas revolucionarias. En estos casos regionales, las juntas revolucionarias constituían el ejercicio del poder por parte de militantes liberales organizados a manera de cuerpo armado, dando paso a una escalada de confrontación que buscaba contrarrestar el abuso de poder que la policía politizada del gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez ejercía en estos sectores.⁸⁹

Por su parte Herbert Braun, en *Mataron a Gaitán* presenta el 9 de Abril desde una perspectiva que incluye reflexiones sobre la *vida pública* en la política colombiana en un ejercicio propio de lo que se puede considerar una biografía de tipo político. También presenta una reconstrucción crítica sobre el papel de la multitud durante los desordenes ocurridos en Bogotá luego del asesinato de Gaitán, en los cuales abarca críticamente algunas ideas construidas sobre el papel que jugaron determinados actores políticos y sociales en esa tarde al restarle a la multitud Bogotana una intención política concreta.⁹⁰ Sobre la obra de Braun, Le Grand afirma lo siguiente:

Braun Interpreta el Bogotazo como una gran y casi ritual explosión de dolor en la cual la multitud finalmente se apropió de la esfera pública y simbólicamente invirtió el orden social jerárquico establecido. Pero él no encuentra en el Bogotazo metas políticas ni ningún intento por tomar el poder o por forzar un cambio en el Gobierno. Más bien, dice Braun, la multitud vio el asesinato de Gaitán, como una violación al orden moral y apelando al gobierno, buscó la restauración de ese orden⁹¹

⁸⁹ “Para decirlo de una vez, en tanto que, por ejemplo Gaitán era acusado por muchos de sus críticos de confiar excesivamente en las formulas legales y parlamentarias, las muchedumbres que recogieron su bandera, durante los días posteriores a su muerte, ejercitaron las nítidas formas de subversión de la legalidad constituyendo órganos de poder alternos al existente. “ En: Sánchez Gonzalo *Los Días de la Revolución “Gaitanismo y 9 de Abril en Provincia.* 18

⁹⁰ Braun, Herbert. *Mataron a Gaitán.* 255

⁹¹ En Le Grand, Catherine. “La Política y la Violencia en Colombia (1946 - 1965) : Interpretaciones en la Década de los Ochenta” 88

De hecho, Braun también presenta cómo el 9 de Abril fue entendido durante un buen tiempo, desde la definición de las esferas gubernamentales, de ser un evento agitado por fuerzas externas (una conspiración del comunismo internacional) versión que se mantendría con fuerza durante el periodo del Frente Nacional hasta inicios de la década de los 80 cuando aparecen estos estudios de carácter crítico y con nuevas formas de procesar este hecho histórico.

El término “Bogotazo” ha sido tradicionalmente utilizado para aquellos que quieren darle a los eventos una dimensión internacional. Aunque español en su raíz, el termino resulto suficientemente fácil de recordar y atractivo para la prensa internacional. Sin embargo, su generalización fue lenta pues durante muchos años se hablo más bien del “nueve de abril” al referirse a los acontecimientos. Los conservadores y EL SIGLO, en particular han hecho lo posible por acuñar el término, con el fin de crear la impresión de que los hechos fueron incubados en alguna otra parte del mundo. El termino afecta aun a muchos colombianos por su carácter sensacionalista.⁹²

Estas dos obras, que de alguna u otra forma, amplían y desmitifican las construcciones hechas desde la historiografía sobre el 9 de Abril, como evento conspirativo o un suceso enteramente Bogotano, así como la idea de muchedumbre politizada, organizada y con intereses de tomarse el poder, presentándose durante la década de 1980 como unos hitos en el circuito académico colombiano por aplicar e incluir esta comprensión social a gran escala e introducir en nuestro contexto, elementos novedosos a nivel metodológico.

De la misma forma, estas obras también se encuentran presentes en un instante en el que el interés por el estudio del *Bogotazo* y el periodo de “La Violencia” también proviene desde el periodismo y la crónica, luego de la publicación en 1983 de *El Bogotazo, memorias del olvido* por parte del escritor Arturo Alape, quien se convierte en un hito editorial, al registrar mediante su escrito de corte periodístico y ensayístico una recolección de apreciaciones y testimonios orales sobre la vida y obra de Jorge Eliecer Gaitán, así como de los testigos presenciales presentes durante las escenas claves de la tarde del 9 de Abril.⁹³

Cuando abordamos la obra de Alape, pensándola desde un enfoque concentrado en analizar el estilo sobre la retorica y el cómo reconstruye el hecho, encontramos que recopila los testimonios sobre el 9 de Abril en una táctica que recuerda el estilo propio del reportaje de

⁹² Comentario en nota de pie en: Braun, Herbert. *Mataron a Gaitán* 375-376

⁹³ Alape Arturo *El Bogotazo Memorias del Olvido*. (Bogotá, Editorial Pluma. 1983.)

tipo judicial, como un compilado de testimonios en los cuales algunas de sus formas de presentación y estilo de tipo literario ayudan a crear referentes simbólicos no solo del momento del asesinato de Gaitán, sino de la personalidad del jefe del partido Liberal.

En este fragmento, en el cual el amigo de Gaitán, el político Plinio Mendoza Neira relata el momento del asesinato, encontramos algunas de estas características:

Yo necesitaba conversar con Gaitán alguna cosa urgente. Concurrí a su oficina, a medio día, pero allí lo encontré departiendo con varios amigos, como Pedro Eliseo Cruz, Alejandro Vallejo y Jorge Padilla entre otros. Comentaba en esos momentos, su intervención de anoche en defensa del teniente cortés, verdadero éxito oratorio suyo, que termino con la absolución del sindicado a las cuatro de la mañana. Yo lo felicité. Gaitán estaba eufórico y reía con mucha complacencia. Consideraba que había sido aquel el mayor triunfo de su carrera de penalista. Lo invité, entonces, en compañía de los presentes, a almorzar en un restaurante.

“Aceptado, pero te advierto, Plinio, que yo cuesto muy caro” –dijo Gaitán- al disponerse a salir, con una de sus carcajadas habituales, cuando se hallaba de humor, como en aquel instante. Todos reímos y, poco después, abandonamos la oficina para tomar el ascensor del edificio Agustín Nieto. Al ganar la puerta principal sobre la carrera séptima, tome yo del brazo a Gaitán y adelantándonos a los demás amigos le dije: - lo que tengo que decirte es muy corto-. Sentí de pronto que Gaitán retrocedía, tratando de cubrirse la cara con las manos y procurando ganar de nuevo el edificio. Simultáneamente escuche tres disparos consecutivos y un cuarto retardado, pero solo unos fragmentos de segundo más tarde, Gaitán cayó al suelo. Me incline para ayudarlo, sin poder salir de la inmensa sorpresa que aquel hecho absurdo me causaba.

-¿Qué te pasa Jorge? Le pregunte. No me contesto, estaba demudado, los ojos semiabiertos un rictus amargo en los labios y los cabellos en desorden, mientras un hilillo de sangre corría bajo su cabeza.⁹⁴

Encontramos en este tipo de escritura cómo los sucesos y acciones sobre el 9 de Abril están mediados por estas “mascaras” y construcciones que el relato propio de la crónica y la literatura ayudan a reforzar la magnificencia y la idea *trágica* sobre el hecho, ayudando a crear todo un imaginario a través de esta producción textual. Braun en una nota en “*Mataron a Gaitán*” reflexiona sobre este procedimiento de recolección e interpretación de los sucesos y como percibe el estilo de la obra de Alape:

“Al reconstruir los hechos del 9 de abril de 1948 en Bogotá, he acudido a los testimonios de aquellos mas cercanos a los lugares donde se desarrollaron los acontecimientos. En la medida de lo posible, dejo hablar a los actores por ellos mismos. En diversos puntos de la narración proyecto los límites físicos y el contexto cultural en que los participantes mismos han ubicado sus acciones, con el fin de obtener conclusiones si no acerca de sus recuerdos, si de los patrones que refuerzan su comportamiento. Pretendo descubrir así un significado mas “profundo” y mas condicionado social e históricamente de sus actos.

⁹⁴ Alape Arturo El Bogotazo. Memorias del Olvido. 211 -213

Me he tomado mayores libertades al describir los ánimos cambiantes y las motivaciones de las multitudes pues en su gran mayoría los integrantes de la multitud permanecen anónimos. Recorro a veces a recuerdos de individuos que afirman haber formado parte de ella. Otras, utilizo las interpretaciones de aquellos que presenciaron los hechos.

En la obra de Arturo Alape, pueden encontrarse testimonios adicionales de participantes de la elite, de izquierdistas y gaitanistas. El autor acude a muchas de las fuentes consultadas aquí. Además de 40 entrevistas incluida una con Fidel Castro. Alape ha articulado estos testimonios, extraídos del material oral y escrito disponible. Desafortunadamente no analiza los eventos. Ni Alape ni yo logramos testimonios de saqueadores ni de los que entre las multitudes iniciaron la destrucción de la ciudad.⁹⁵

Cuando pensamos en cómo esta producción cronística y de tipo historiográfico logra tener un impacto en las formas de imaginar lo ocurrido el 9 de Abril de 1948, nos referimos a cómo este tipo de instrumentos retóricos para reconstruir el testimonio resultan funcionales al momento de lograr una adaptación y una dramatización del suceso en las recreaciones de tipo audiovisual.

Interpretación Política de los hechos históricos mediante el audiovisual

Sobre esto, relacionemos cómo esta producción académica, mas la crónica periodística de Alape (de gran suceso editorial en su momento) se vinculan a las adaptaciones audiovisuales de tipo histórico, las cuales ofrecen no solo un balance historiográfico de lo escrito sino de cómo se ha pensado en representar audiovisualmente y crear una *historiografía de lo visual* sobre un hecho histórico en este periodo, (década de 1980) en el cual el Bogotazo adquiere una relevancia en el circuito intelectual y cultural colombiano.

⁹⁵ Braun Herbert Mataron a Gaitán 247-248



Imagen 15. Entrada de “El Bogotazo”. Serie de Televisión Realizada en 1984 por Jorge Ali Triana. PROMEC Televisión ⁹⁶

Desde 1979 hasta 1986, la televisión pública colombiana (INRAVISION, por ese entonces) realizó una temporada de seriados titulada “Revivamos nuestra Historia” en la cual, se recreaban y adaptaban diferentes sucesos referidos a la Historia de Colombia. La serie, fue realizada por la programadora *Promec*, producida por el historiador Eduardo Lemaitre, los libretos de Carlos José Reyes (el mismo guionista de *El Bogotazo, la historia de una ilusión*) y la dirección del reconocido productor televisivo Jorge Alí Triana.

Esta producción presentaba altos índices de *Rating* y logró llamar la atención del público en general sobre los hechos y personajes de la historia de Colombia a través de sus mini-seriados. Uno de ellos la muy recordada “*Bolívar, el hombre de las dificultades*” en 1981, protagonizada por el actor Pedro Montoya en el papel de Simón Bolívar. ⁹⁷

Otra de esas miniserias destacadas, es la realizada sobre “*El Bogotazo*” en 1984, (6 de capítulos de duración) en la cual se toman como referentes las obras de Arturo Alape y en especial, la versión del ministro de educación del gobierno de Mariano Ospina Pérez Joaquín Estrada Monsalve titulada “*El 9 de Abril en Palacio, Horario de un Golpe de Estado*”. ⁹⁸ En esta producción, en la cual Jorge Eliecer Gaitán, es representado por el actor

⁹⁶ “*Revivamos nuestra Historia: El Bogotazo*”. (1984) Triana, J. Alí (Dir) PROMEC Televisión. Bogotá, Colombia.

⁹⁷ Ochoa Flórez, Antonio. “Entre la realidad y la ficción: la independencia de Colombia en Cine y Televisión 1944-2002” En: *Las Historias de un grito. Doscientos años de ser colombiano. Exposición Conmemorativa del Bicentenario 2010*. (Bogotá, Museo Nacional de Colombia. 2010) 228

⁹⁸ En la obra conmemorativa “*Agua y Fuego*” realizada por el centro de pensamiento Mariano Ospina Pérez con motivo del aniversario 50 del Bogotazo. (1998) se retoman los testimonios particulares del 9 de Abril por parte de Joaquín Estrada Monsalve, Eduardo Zuleta Ángel y Mariano Ospina Pérez. Ver: *Agua y Fuego*

Edgardo Román, el presidente Mariano Ospina Pérez es caracterizado por el actor Víctor Mallarino, se reconstruye el hecho desde las intrigas vividas por las esferas del poder dentro del palacio de Gobierno, durante la madrugada del día siguiente al asesinato de Gaitán. En esta representación del Bogotazo, los personajes se presentan en una postura propia de la formación teatral, con diálogos que intentan presentar la idea de caballerosidad y prestancia con la cual se referían los políticos colombianos durante la década del 40.

En “*El Bogotazo*” (1984), al momento de reconstruir los hechos posteriores al asesinato de Gaitán, desde la “locación en interiores” se relaciona bastante con la idea del suceso que se desarrolla en la obra de Estrada Monsalve, en la cual dentro de Palacio el gobierno conservador refuerza el asesinato y el posterior caos, cómo una conspiración por parte del comunismo internacional. A su vez que, en detalles particulares como la entrada del presidente Ospina Pérez a Palacio en medio de la revuelta popular, o la reunión que sostiene el presidente conservador con los dirigentes liberales y el comando militar, recuerdan bastante la narración sobre el hecho que registra Estrada Monsalve y los testimonios recogidos por Arturo Alape por parte de los presentes en las tensas horas dentro del Palacio de Gobierno.

*“Entré a Palacio por la puerta de la carrera Séptima en medio del tumulto que empezaba a formarse, compuesto principalmente por gentes que llegaban en taxis “Rojos” que lanzaban airadas frases y gritos, de los cuales yo alcanzaba a percibir las palabras “Gaitán” y “Partido Liberal”*⁹⁹



Imagen 16. “Escena de “El Bogotazo” en la serie Revivamos Nuestra Historia. 1984.

(Bogotá. Editorial Centro Mariano Ospina Pérez. 1998.) La obra de Joaquín Estrada Monsalve, fue publicada originalmente meses después de los hechos en 1948.

⁹⁹ Alape Arturo. *El Bogotazo, Memorias del Olvido*. 261.



Imagen 17. “Escena de “El Bogotazo” en la serie *Revivamos Nuestra Historia*. 1984.

Este balance nos muestra en este caso, cómo algunos tipos de obras y producciones escritas sobre el *bogotazo*, funcionan casi como guiones de base para lograr un “montaje” visual sobre los hechos de la historia de Colombia, claro está, desde el terreno de la “ficción” o la “*ficción histórica*”. También, vale la pena llamar la atención en cómo en este caso, prevalecen los sucesos en interiores, (interiores de palacio) como si estuviésemos viendo el hecho *desde el interior* hacia afuera, creando la simulación en la cual el acontecimiento ocurre *fuera de escena*.

Este recurso, también ha sido utilizado en producciones afines vinculadas al terreno de lo ficcional como el caso de la película “*Confesión a Laura*” realizada en 1991 por Jaime Osorio o en realizaciones de suspenso que transcurren en un escenario de *época*, como la década de 1940 en “*La Historia del Baúl Rosado*” de Libia Estela Gómez en 2005. Estos filmes, se caracterizan por el desarrollo de una historia particular que transcurre dentro de una representación del pasado y del conflicto sociopolítico que se vive en la ciudad de Bogotá por entonces. Esto es más evidente en el caso de “*Confesión a Laura*” en el cual se vive un romance durante la revuelta del 9 de Abril.¹⁰⁰

En el caso competente al formato de documental, que se nos presenta en *El Bogotazo, la historia de una ilusión*, este antecedente historiográfico entre lo académico, lo cronístico, lo

¹⁰⁰ Esto nos recuerda una de las dificultades existentes para recrear escenas históricas en las calles de la ciudad de Bogotá, debido a sus frecuentes y abruptos cambios arquitectónicos.

audiovisual (televisivo o cinematográfico) lo encontramos en algunas situaciones características que se vivieron el 9 de Abril.

Una de ellas es la forma en la cual el asesinato de Gaitán es representado en el documental (además de la recreación en 3-D y el estudio forense mencionado), como un acto *fuera de escena*, en el cual la condición epistemológica e historiográfica del documental permite hacer esas inferencias, algo que en el terreno de la ficción es pertinente hacer explícito.



Imagen 18. Dramatización del asesinato de Gaitán en “Revivamos nuestra Historia” 1984. (izq)

Y en “El bogotazo la historia de una ilusión” (2008) (der)

Otra situación que nos ayuda a comprender esta presencia de los discursos historiográficos textuales y visuales, lo encontramos cuando en “*El Bogotazo...*”, se hace una mención de la escena de la toma de las Radio Nacional en la tarde del 9 de Abril por parte de lo que en el documental se presenta como “*intelectuales de oposición*”. El testimonio del economista, Raúl Alameda, recuerda cómo esta situación se consideró un detonante del caos y una situación clave que tendría impacto a nivel social. Gonzalo Sánchez en su obra, habla de cómo la radio funcionó como proceso *dinamizador* de la acción de la muchedumbre, en especial del impacto que esto tendría a nivel de las regiones y de su recepción para motivar al movimiento “*revolucionario*”.¹⁰¹ Los registros de los discursos en la obra de Alape, más

¹⁰¹ Sánchez Gonzalo, *Los Días de la Revolución “Gaitanismo y 9 de Abril en Provincia*. 21.

En el documental Otto Morales Benítez menciona brevemente como el movimiento se crearía a escala nacional.

los fragmentos de audio conservados y divulgados en el documental, dan cuenta de cómo las agitaciones por parte de un grupo de estudiantes de tendencia liberal y de izquierdas, agitan a la muchedumbre resaltando y presentando audiovisualmente como la radio jugó un papel significativo en el desarrollo de los hechos y como se le asocia como una estrategia para avivar la revuelta popular.

Aquí la radio Nacional tomada por el comando revolucionario de la Universidad. En este momento Bogotá esta en llamas como la Roma de Nerón. Pero no ha sido incendiada por el emperador sino por el pueblo en legítima venganza de su jefe. El gobierno ha asesinado a Gaitán, pero a estas horas ya el cuerpo de Guillermo León Valencia cuelga de la lengua en un poste de la plaza de Bolívar. Igual suerte han corrido los ministros Montalvo y Laureano Gómez. ¡Arden los edificios del gobierno asesino! ¡El pueblo se levanta grandioso e incontenible para vengar a su jefe y pasean por la calle el cadáver de Ospina Pérez. ¡Pueblo a la Carga! ¡a las armas! ¡Tomaos las ferreterías y armaos con las herramientas!

¹⁰²



Imagen 19. Dramatización de la alocución radial por parte de los amotinados. En “El Bogotazo...”

De acuerdo con esta reflexión presentada, evidenciamos cómo la producción historiográfica textual, se articula y se une con la posibilidad de producir una historiografía a partir de la imagen, lo visual y lo audiovisual. Vemos cómo el interés por reconstruir un pasado a través de formatos audiovisuales, presenta un vínculo con toda una serie de *construcciones* culturales y unas perspectivas particulares de abordar los sucesos históricos que se han desarrollado por décadas tanto en la comunidad académica, cómo en el circuito de la producción televisiva. Esto nos demuestra la complejidad que implica el enfrentarse al reto

¹⁰² Alape Arturo. *El Bogotazo, Memorias del Olvido* 256.

de representar mediante la imagen y lo audiovisual, hechos históricos de gran importancia para una sociedad. (Caso del Bogotazo) También nos hace caer en cuenta, cómo a partir de este tipo de realizaciones documentales, se ejerce una interpretación historiográfica sobre los hechos, evidenciando que en nuestro tiempo, este tipo de realizaciones también construyen referentes simbólicos y reproducen versiones, las cuales se divulgan a través de los medios de comunicación.

En este problema de pensar lo historiográfico y lo representacional a partir de la imagen que provee el documental, surge una discusión sobre el *lugar* de divulgación que tienen estas construcciones sobre el pasado. También nos invita a desarrollar cuestiones sobre cómo a través de este tipo de ejercicios de abordar la historiografía a través de la imagen, podemos discutir sobre la pertinencia del contenido y la versión de los hechos que le están ofreciendo a la audiencia masiva a través de los medios de comunicación. En especial, el caso particular y específico de la televisión, teniendo en cuenta sus dimensiones, intereses y significado en el contexto colombiano.

Estas problemáticas, de analizar la escenificación del discurso historiográfico en el marco institucional de la televisión, entendiéndolo como un medio de comunicación que tiene implicaciones en el estatus de *veracidad* que maneja el documental “*El Bogotazo...*”, son los principales temas que se desarrollaran en el siguiente capítulo.

3. DOCUMENTALES, HISTORIOGRAFÍA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Una interesante anécdota aparece en la introducción que hace la historiadora norteamericana Nancy Partner en su artículo *La verdad narrativa y la verdad adecuada: la historia después del posmodernismo*.¹⁰³ Partner, relata que se encuentra observando la escena de un caso policiaco de violencia domestica que presenta un noticiero local en el estado de la Florida (EE.UU.). Al ver fijamente la escena, por las características de presentación de las imágenes presentadas, la historiadora pensó que en efecto se trataba de una escena real hasta que de repente aparece en el generador de caracteres la palabra *Dramatización*. Desconcertada y partiendo de esta situación, Partner desarrolla su artículo comentando cómo en las últimas décadas, la narrativa histórica ha tenido que enfrentarse a la reflexión crítica sobre la Historia y su relación con el oficio de escribir, no muy lejano de lo que se hace en la Literatura.¹⁰⁴

Este tipo de situaciones, como esta sencilla anécdota comentada por Partner, es un interesante punto de partida sobre la reflexión que compete a este capítulo, en el cual pasamos a pensar el documental *El Bogotazo, la historia de una ilusión* desde la importancia que tiene esta producción, no solo en la reflexión sobre la *Representación* o el aparente “realismo” que nos está ofreciendo la *narrativa histórica* de la producción, sino también sobre el pensar cómo mediante la divulgación de este tipo de trabajos audiovisuales se construye desde los medios de comunicación una versión sobre el pasado; y cómo esta producción audiovisual se constituye también, en un registro que construye una *memoria*, sobre el hecho histórico del 9 de Abril de 1948.

Al recurrir al problema de la construcción de una *memoria* sobre el 9 de Abril de 1948, se hace desde una intención distinta al entender este problema como una discusión filosófica sobre la necesidad imperativa de las conmemoraciones o el recuerdo de sucesos de gran

¹⁰³ Partner Nancy. La verdad narrativa y la verdad adecuada: la historia después del posmodernismo. En Alberto Flores y Carmen Millán. *Desafíos de la interdisciplinariedad*. (Bogotá: Instituto Pensar, 2002.) p. 47-56.

¹⁰⁴ Partner Nancy. La verdad narrativa y la verdad adecuada: la historia después del posmodernismo. 47

impacto social, como es el caso de Conflictos armados (guerras mundiales), dictaduras, genocidios, masacres colectivas, experiencias autoritarias desde el estado y grupos rebeldes, entre otro tipo de procesos.¹⁰⁵

En este caso particular, la mirada sobre el problema de la construcción de una *memoria* es pensado desde el poder que tienen la *imagen* y los medios de comunicación (énfasis en la Televisión) para reproducir e instalar en el imaginario colectivo, unas ideas o versiones sobre la historia de Colombia. Este es un enfoque desarrollado a partir del trabajo realizado por la investigadora Argentina Claudia Feld, quien en sus trabajos sobre el cubrimiento mediático a los juicios a los militares de la última dictadura militar (1976 – 1983), ocurridos durante la transición democrática vivida en ese país en la década de 1980, pone en evidencia la importancia de los medios de comunicación (en especial de la televisión) en el momento de reconstruir, reconfigurar y repropiar el relato sobre un pasado reciente, a partir de imágenes y testimonios entre otros recursos. Relato que a su vez se divulga públicamente y pone en circulación al *pasado* como un tema de discusión.¹⁰⁶

Posteriormente, se hará un recorrido sobre el “lugar” que tienen los contenidos de tipo histórico en los medios de comunicación de Colombia, especialmente en el caso de la Televisión, medio de comunicación que ha vivido una transformación importante en las últimas décadas debido a una serie de cambios en su configuración como negocio e industria, lo cual implica un cambio en las prioridades de los contenidos que allí se presentan.

¹⁰⁵ Esa comprensión del problema de la *memoria*, es la que se ha desarrollado académicamente desde el problema de las sociedades que atraviesan una etapa posterior a un conflicto, en el cual la revisión al pasado hace parte de un proceso de gran alcance a nivel político, social y cultural. Los principales referentes bibliográficos sobre la discusión académica y filosófica sobre el problema de la *memoria* han sido las obras de: Jelin, Elizabeth. *Los Trabajos de la Memoria*. (Madrid. Editorial Siglo XXI 2002), Lowenthal David. *El pasado es un país extraño*. (Madrid, Editorial Siglo XXI 1998), Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. (Barcelona: Anthropos. 2004), Todorov, Tzvetan *Los abusos de la memoria* (Barcelona: Paidós. 2000). Y en especial: Ricoeur, Paul *La memoria, la Historia, el olvido* (Madrid: Trotta 2003)

¹⁰⁶ Los dos trabajos principales desarrollados por esta investigadora son: Feld. Claudia. *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina* (Madrid: Siglo XXI, 2002), el cual tendremos en cuenta en este capítulo. Y, Feld. Claudia. *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós, 2009).

3.1. El problema sobre el *Documental* como difusor del pasado

Retomando la anécdota hecha por Nancy Partner, he aquí una interesante reflexión sobre esa estrategia de las *Dramatizaciones* para recrear un hecho *real* en el marco del mundo mediático y sobre-informado que se vive en el siglo XXI:

Esta técnica de incorporar ficciones dentro de los confines de un género que por convención tiene pretensiones de verdad (en este caso, las noticias); es, hoy en día una violación al protocolo implícito en cualquier medio de comunicación moderno de ofrecer información que se atenga a los hechos; además, las discusiones acerca de la vaguedad de los géneros tienden a considerar tales técnicas como las responsables de sobrepasar las fronteras, de ir en contra de los límites o, de otro modo de aventurarse en una dirección externa e inexplorada; si bien, no necesariamente acertada. Cuando un noticiero de televisión se adentra en esa área gris, pasa desapercibido solo porque el evento ficcionalizado es local y carente de importancia.¹⁰⁷

Esta modalidad de la “imagen de apoyo”, de la Dramatización por parte de los contenidos televisivos, es una de esas herramientas poderosas que tienen los medios de comunicación para construir una imagen fija, erigiéndose como unos cuadros congelados de altísimo poder simbólico sobre esas realidades que buscan representarse. Como se mencionó en el capítulo anterior, -en la escena del asesinato de Gaitán y el cuadro del sombrero caído sobre el pavimento- tenemos una escena *real*, pero ahora llena de espectáculo, de dramatismo, de acción propia de la narrativa audiovisual predominante en la industria del entretenimiento: series de televisión, dramas policíacos, historias de criminales y detectives (*thrillers*) etc. Las escenas de la historia de Colombia son procesadas por el *entretenimiento*, una instancia que de alguna u otra forma, le presenta al historiador un escenario lleno de secuencias visuales que en unos pocos segundos intentan crear “emblemas”, como afirma Claudia Feld, sobre el poder simbólico de las imágenes en la esfera de los medios.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Partner Nancy. La verdad narrativa y la verdad adecuada: la historia después del posmodernismo. 48

¹⁰⁸ Emblemas: “En las producciones audiovisuales, los emblemas son imágenes de hechos, lugares o personajes que se reconocen rápidamente ya que han transitado en muchas decisiones por la escena mediática y han quedado fijadas a un determinado sentido” En: Feld. Claudia. *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina* 129

En este caso, un audiovisual de contenido histórico como lo es “*El Bogotazo..*” está creando la historiografía visual de un pasado, mediante sus recursos dramáticos y propios de la producción de historias de ficción, lo cual nos lleva a reflexionar sobre esa naturaleza “realista” que tiene el género documental, debido a esa condición que tienen los productos multimedia que juegan con lo sensorial y convierten la experiencia de su observación en un ejercicio poderoso en el que se nos ofrece un escenario sobre el *pasado*.

Mediante la estrategia de las “Recreaciones”¹⁰⁹, la imagen está ejerciendo un poder simbólico, en cual construye indirectamente una idea de *veracidad* sobre ese pasado que representa. Como vimos en el anterior aparte, la reutilización de secuencias “emblemáticas” sobre la historia reciente de Colombia, (como el asesinato de Galán o las tomas de combates entre Ejército y Guerrilleros) más los recursos para referirse a determinados actores participantes en los hechos del 9 de Abril, ayudan a verificar y darle una autenticidad a ese pasado que busca representarse; en especial, porque el medio televisivo (que difunde estas imágenes) como afirma Feld, se considera un “sistema de producción de verdades”, al referirse a la importancia de este medio para la divulgación e instalación en la esfera pública de las construcciones que se elaboran sobre un pasado reciente.¹¹⁰

Al respecto del problema del *Realismo* desde la naturaleza que posee el Documental como género, Bill Nichols, presenta una definición del problema:

¹⁰⁹ Recreaciones: “el segundo tipo de ilustraciones al que suelen recurrir los productos audiovisuales son las recreaciones, por las cuales la imagen o el sonido presentan algún elemento de lo que ocurrió pero reproducido a posteriori es decir, no sacado de archivos de la época” En: Feld. Claudia. *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina* 117

¹¹⁰ Feld le atribuye a la escena televisiva (en el contexto argentino de las décadas de 1980-90) como un nuevo sistema de *producción de verdades* en el que: “*las imágenes, más que las palabras, funcionan como certificación de lo real*” En: Feld. Claudia. *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina* 105

El realismo, por consiguiente, tiene dimensiones tanto empíricas como psicológicas que repiten algunas de las polaridades objetivo/subjetivo de nuestra cultura. El realismo documental también presenta una dimensión acusadamente histórica. Es una forma de historiografía visual. Su combinación de representación del mundo y representaciones acerca del mundo, de pruebas y argumentación, le dan el estatus ambivalente de que también disfruta la palabra “historia”: la historia es al mismo tiempo la trayectoria viva de los acontecimientos. Vivimos en la historia pero también leemos historia. Vemos documentales pero también vemos más allá de ellos. Nos comprometemos con sus estructuras pero también reconocemos una representación realista de mundo tal y como es.¹¹¹

Esta relación sobre el *realismo histórico* presente en el documental, se piensa por lo problemático que resulta para el tiempo contemporáneo el establecer unos *marcos de veracidad* (como afirmaba Partner sobre los Noticieros) dentro de esas construcciones sobre lo que consideramos como *realidad* o lo *real*. En este caso, en el que tomamos como objeto de estudio un producto audiovisual sobre la historia de Colombia, que debido a sus características como *documento* presenta unos criterios de edición y una puesta en escena, la discusión sobre la *construcción de la realidad* o el tipo de *verdad* que se está divulgando a la audiencia masiva, se convierte en un asunto que compete a la disciplina histórica. Y en ese sentido, el análisis por parte del historiador se orienta no solo a analizar las *versiones* sobre el pasado que el audiovisual ofrece, sino a enmarcar este tipo de contenidos, dentro de la dinámica y los cambios a nivel técnico (y de negocio) que vive la televisión como medio de comunicación.

Esta consideración por la televisión y la dinámica de los medios de comunicación, funciona para entender el problema referente al audiovisual de contenido histórico que desde luego, cede a estas lógicas de la televisión como medio de comunicación, con el fin de adaptar su discurso a unas dinámicas de reproducción y a una *agenda* que impone los contenidos que se discuten a través de sus espectros; creando la necesidad de establecer unos temas de discusión de acuerdo a un “interés existente” a nivel social por hacerse preguntas sobre el pasado.¹¹² En la introducción a la obra de Asa Briggs y Peter Burke titulada *De Gutenberg a Internet. Una Historia Social de los Medios de Comunicación*, los autores

¹¹¹ Nichols Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. 231.

¹¹² “Televisión como un enunciador reconocido y legitimado para referirse al pasado reciente y para interpretarlo” En: Feld. Claudia. *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina* 106

resaltan cómo el estudio de las comunicaciones y la Historia, encuentran un enlace al considerar la dimensión *histórica* que tiene el desarrollo de los medios de comunicación, de acuerdo a los cambios sociales y a las apropiaciones que se hacen de estos instrumentos en cada periodo histórico. ¹¹³

De la misma forma, en su estudio sobre el lugar y desarrollo del documental Colombiano durante la década de 1990, titulado *Documental Colombiano. Temáticas y discursos*, los comunicadores vallecaucanos Andrés Gutiérrez y Camilo Aguilera, reflexionan y sintetizan esta problemática sobre cómo los medios de comunicación construyen una “memoria nacional” a partir de lo histórico. ¹¹⁴

La memoria nacional no está hecha exclusivamente de grandes episodios políticos, también lo está de todo lo que la comunicación masiva introdujo a nuestro currir histórico y en las maneras como aquello remodeló nuestro presente y nuestra manera de relacionarnos como nacionales y como habitantes del mundo. ¹¹⁵

De acuerdo con estas apreciaciones, las adaptaciones televisivas sobre el 9 de Abril también reafirman el devenir histórico Colombiano, en el cual la discusión sobre el pasado también implica el tratamiento que se hace sobre las imágenes, porque a partir de las imágenes también existe un “escenario de disputa” sobre las versiones del pasado. Un aporte de la reflexión que hace Feld sobre la importancia de la instancia mediática para reproducir y construir la memoria sobre un pasado. ¹¹⁶

¹¹³ “Las intenciones, estrategias y tácticas inmediatas de los comunicadores necesitan estar en todo momento relacionadas con el contexto en el cual operan, junto con los mensajes que comunican. Y más difíciles de separar son los efectos a largo plazo, especialmente las consecuencias no intencionales y a veces sorprendentes del uso de un medio de comunicación antes que otro, incluso con la ventaja de la mirada retrospectiva.” En: Briggs, Asa. *De Gutenberg a Internet. Una Historia Social de los Medios de Comunicación*. (Madrid. Taurus. 2002.) 17

¹¹⁴ Gutiérrez Cortes, Andrés. Aguilera Toro, Camilo. *Documental Colombiano: Temáticas y Discursos*. (Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle. Cali. 2002.)

¹¹⁵ Gutiérrez Cortes, Andrés. Aguilera Toro, Camilo. *Documental Colombiano: Temáticas y Discursos*. 75.

¹¹⁶ “Las imágenes pueden convertirse en un objeto de disputa: a través de ellas y por ellas se despliegan algunas de las disputas en la construcción de sentidos, sobre el juicio, sobre la represión, pero también sobre la memoria misma. (manejar las imágenes es en cierto modo, manejar la memoria) por eso mismo hay una lucha por quien gestiona, edita, difunde, guarda y conserva esas imágenes.” En: Feld, Claudia. *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina* 106

Esta situación demuestra, cómo los contenidos de los medios de comunicación en sus diferentes formatos, también reproducen y presentan unos panoramas, crean unos imaginarios colectivos a través de unos “ordenes del día” que la industria establece y en cierta forma, asignan en su proceso de mediación o procesamiento de una *realidad*. Este es un debate que está latente en el campo académico,¹¹⁷ teniendo en cuenta el desarrollo de los medios de comunicación en las últimas décadas: fenómenos como las cadenas de televisión por cable (noticias), la inmediatez de la cobertura en vivo y en décadas recientes la expansión de internet a la población. En su reflexión sobre “*las imágenes en la esfera pública*” J. Mitchell reflexiona sobre esta situación compleja que presenta el estado de la “veracidad” y la noción de “realidad”, definiéndola cómo una *televisión total* donde la *realidad* está debidamente procesada y construida mediante un libreto que establecen los medios de comunicación como institución. “La nueva transparencia es un efecto dialectico de la televisión total: el efecto de lo real producido por imágenes arbitrarias, no prescritas, no oficiales y no autorizadas (imágenes en vivo de cuerpos muertos) depende de ella”¹¹⁸

En este marco sobre construcciones de *Realidad*, queda en el ambiente una sensación sobre “*El Bogotazo, la historia de una ilusión*”, en el que esta producción se convierte en un referente sobre esa *realidad* que los medios de comunicación refuerzan. De cómo la historia de Colombia hace parte de ese entramado de retórica trágica y de un ciclo sin salida en el cual observar el pasado, refuerza ideales sobre la aparente complejidad única de esta sociedad. No solo en lo referido a la comprensión historiográfica del periodo de la Violencia o la relación forzada que hace el documental de conectar el conflicto colombiano y las dificultades del presente con el 9 de Abril, sino en la conclusión de la dinámica de la

¹¹⁷ La reflexión sobre la construcción de una memoria desde lo audiovisual, es un tema en desarrollo para la historiografía colombiana. Hasta el momento, vale la pena destacar una interesante aproximación que hace Antonio Ochoa sobre la representación del periodo de la independencia de Colombia en Cine y Televisión, publicado en el año 2010, con motivo de las celebraciones del Bicentenario. –reiterando, cómo este tipo de “emergencias” y nuevas miradas hacia el pasado se hacen más frecuentes durante los periodos de conmemoración- Ver: Ochoa Flórez, Antonio. “Entre la realidad y la ficción: la independencia de Colombia en Cine y Televisión 1944-2002” En: “Las Historias de un grito. Doscientos años de ser colombiano. Exposición Conmemorativa del Bicentenario 2010. Museo Nacional de Colombia. 2010 222-241

¹¹⁸ Mitchell, John Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y Visual. 318

historia de Colombia, como una incertidumbre sin resolución; en la mirada a la etapa posterior del asesinato de Gaitán como la sensación de “interrupción” de todo un proceso político, de un momento único donde en apariencia los sectores populares tienen representación política frente a una elite endogámica y distante. De vivir una “ilusión”, como reza el título del documental.

La reflexión sobre el pasado (a través de estos recursos audiovisuales) y la construcción de *memoria*, se encuentra concentrada con los reflectores puestos sobre lo ausente, lo faltante, la frustración y la permanente conmemoración de eventos trágicos, asesinatos de dirigentes políticos más un llamado hacia la impartición de justicia que combina toda una serie de sentimientos encontrados entre la venganza, la desgracia y un ciclo de eterno retorno sobre lo doloroso. Nuevamente, con referencia a la forma cómo el documental reagrupa en un momento, *imágenes simbólicas* del proceso de *violencia política* vivido durante la segunda mitad del siglo XX.

Esta construcción de la realidad *sobre lo histórico*, con estas características señaladas, se convierte en un reto aun mayor para el historiador, quien se presenta frente a estas ideas consolidadas sobre el 9 de Abril (y en gran medida sobre la historia de Colombia de la segunda parte del siglo XX) proyectadas como una necesidad “moral” con la que se entiende masivamente el recurrir a la Historia para *evitar la repetición*. Pero también, el historiador en algún momento puede desafiar estas convenciones construidas. El romper este ciclo sobre la construcción de una *realidad histórica* con una necesidad de trascender ese sentimiento doloroso o de caos trágico y constituir una producción historiográfica, sea textual o visual que se proyecte con metodologías novedosas para los desafíos que presenta el siglo XXI a nivel de los marcos institucionales (como medios de comunicación, por ejemplo) que en apariencia intervienen o en determinado momento *controlan* las “representaciones” sobre el pasado y la idea de la Historia para el público masivo.

3.2. El lugar de la Historiografía y los documentales en los Medios de Comunicación de Colombia. Caso Televisión.

Uno de los puntos más importantes del presente análisis, consiste en enfocarse en el *lugar* que tiene lo que podríamos llamar los “contenidos históricos” o qué espacio tienen las preguntas sobre el pasado y la historia de Colombia en los medios de comunicación contemporáneos. Principalmente *cómo* a partir de esta producción “*El Bogotazo, la historia de una ilusión*”, encontramos elementos de análisis para desarrollar este cuestionamiento base sobre el *lugar* que tiene la reflexión sobre la historia de Colombia en el entorno mediático y de las necesidades creadas que posibilitan la “emergencia” de este tipo de contenidos en la esfera de los medios de comunicación.

El documental “*El Bogotazo...*” se difundió en el año 2008, aniversario 60 del “*Bogotazo*”, lo que hizo que los medios de comunicación y la academia en ciencias sociales, fueran los principales promotores de la aproximación a este importante suceso del siglo XX. De la misma forma, otros eventos cuyo alcance hace que se presenten atractivos para los medios de comunicación, como lo fueron las conmemoraciones por el Bicentenario de la independencia (2010) o los aniversarios en lustros de acontecimientos recientes de la historia colombiana, -por lo general magnicidios o acontecimientos trágicos derivados del conflicto colombiano-, hicieron que en un momento determinado apareciera ese “interés” de los medios de comunicación por dedicar espacios de sus franjas a la reflexión sobre los hechos del pasado.¹¹⁹

Complementario a este interés reflexivo por el 9 de Abril del 48 en su aniversario 60, llama la atención, cómo en la noche del 9 de Abril del 2008, los canales de televisión colombianos (en señales públicas y privadas) emitían en simultanea trabajos documentales o programas “especiales” sobre el 9 de Abril, en un hecho que resulta poco común para un

¹¹⁹ Algunos de los acontecimientos conmemorados son: el 20 aniversario de la Toma del Palacio de Justicia por parte del M19 (1985), el 20 aniversario del asesinato del político liberal Luis Carlos Galán o la publicación de series de “retrospectivas” al pasado reciente de la historia de Colombia como el caso de “Colombia Vive” realización entre la revista SEMANA y Caracol Televisión producida por el periodista Mauricio Gómez, difundida meses antes del documental “*El Bogotazo...*” y que hacia parte del “interés” por la historia de Colombia en el momento de la aparición del documental en cuestión.

tiempo en el cual las parrillas de programación televisiva de las señales colombianas están dedicadas a los contenidos de entretenimiento (telenovelas) y que salvo pocas excepciones, son horarios dedicados al debate de temas de actualidad, realidad nacional o espacios de opinión, cómo ocurriese en las televisiones de sociedades europeas o norteamericanas las cuales dedican algunos espacios para el debate de estos temas.¹²⁰

De todos los especiales presentados en aquella noche, aquel que tuvo un mayor despliegue y una campaña de expectativa altamente atractiva fue la de “*El Bogotazo...*” el cual su alianza con el canal de contenidos históricos *History Channel*, le asignaba a la producción un carácter internacional, a gran escala y que trascendía de la presentación a nivel local-nacional. (En especial, porque la emisión para el público latinoamericano a través de la señal de cable se emitió una hora antes de su retransmisión para el público colombiano)

Otras señales televisivas, como en el caso del canal privado colombiano RCN Televisión, (propiedad de la organización económica Ardila-Lulle) transmitieron un especial de una hora de duración, retomando testimonios e imágenes del 9 de Abril. Incluso señales cómo la perteneciente a la casa editorial EL TIEMPO, CityTV decidieron articular la fecha del aniversario con una inauguración de una nueva sede de estudios para sus producciones e informativos de énfasis local. (Recordemos que esta es una señal que se transmite para la ciudad de Bogotá). Así, como las señales de carácter público (canales administrados por el Estado de señal nacional o regional) retransmitían series y adaptaciones realizadas en décadas anteriores,¹²¹ o emitían programas especiales con un carácter más crítico que los presentados en las señales de los canales privados, las cuales se destacan por sus altos estándares de producción.

¹²⁰ Caso de las televisiones públicas de países como España (TVE) o Inglaterra (BBC) que a diferencia de la televisión colombiana tienen mayor presencia e influencia en las parrillas de programación que las televisiones privadas.

¹²¹ El caso de la serie *Revivamos nuestra Historia*, emitida por Canal Capital en la noche del 9 de Abril de 2008.



Imagen 20. Imágenes del especial de RCN Televisión “*El Bogotazo 60 años*”

Espectacularidad del suceso: presentadoras en el lugar donde fue asesinado Jorge Eliecer Gaitán

El caso de “*El Bogotazo...*” se convierte en un caso particular de cómo el interés por la historia solo aparece en los medios de comunicación únicamente por situaciones enteramente *coyunturales* o *conmemorativas* y cómo este interés resulta procesado por los lenguajes y montajes característicos que tiene cada medio de comunicación. (Prensa, Radio, Televisión, Internet, etc) Así como el análisis complementario y la forma de presentación que tienen estas conmemoraciones, hacen que la aparición del especialista que busca entrar en un contexto al público, se enfoca en canalizar esa ansiedad por la explicación de un presente a través de esa noción de *enseñanza* o *lección moral* que deja el reflexionar sobre donde están esos *orígenes* de procesos como la violencia política y social o el conflicto colombiano.¹²²

De la misma forma, dentro de los medios de comunicación al momento de la aparición de este tipo de producciones televisivas impulsadas por sus intenciones “conmemorativas”, se denota una ausencia por la reflexión *sobre la forma como se presenta* el contenido que estas producciones nos ofrecen y si hay una ligera discusión sobre el *contenido* o la

¹²² Nótese esto en las intervenciones que hacen Alberto Dangond y Alvaro Valencia Tovar en “*El Bogotazo. La historia de una ilusión*”.

temática que abordan estos especiales, olvidando que lo que se presenta también tiene un desarrollo y que estas producciones merecen un tratamiento.¹²³

Cabría destacar cómo algunas iniciativas desarrolladas por personajes como el caso del espacio conducido por la filósofa e historiadora Diana Uribe en Caracol Radio, quien se convierte en un caso muy particular gracias a una fórmula que tiene acogida en el público masivo, logrando convertirse en el referente *mediático* de los temas de tipo *histórico* en la agenda de los medios de comunicación.

Lugar de la Historia como tema en los Medios de Comunicación Colombianos

En esta situación particular, es pertinente establecer unos puentes de relación entre los medios de Comunicación y el lugar que tiene la reflexión sobre el pasado en sus marcos de representación particulares.

La instancia de difusión en la cual se presenta el documental “El Bogotazo...”, es un canal de televisión de tipo privado (Caracol TV, perteneciente al grupo industrial colombiano del empresario Julio Mario Santodomingo) lo que establece unas características particulares de tipo institucional y unas narrativas en las cuales el hecho histórico presentado, debe adecuarse a las exigencias de un público y unos lugares demarcados: horario de difusión, una fuerte campaña de expectativa, recursos propios del lenguaje televisivo contemporáneo.

En este caso, resulta pertinente acercarse al sociólogo francés Pierre Bourdieu quien a través de sus obras, analiza las características de las construcciones de la cultura como un “campo de producción” y de cómo se establecen unas relaciones dentro de las instituciones culturales creando unos referentes que determinan unos criterios de selección y de gusto sobre lo que socialmente se reconoce como *cultura*. En el caso de la Televisión, Bourdieu

¹²³ Este tipo de reflexiones, solo son realizadas en espacios propios de especialistas académicos. Uno de los casos es el artículo del profesor del Departamento de Comunicación de la Universidad Javeriana, Mario Morales sobre el impacto social de documentales afines y similares. Es el caso del comentario al especial documental “Colombia VIVE” realizado por Caracol Televisión, junto a la Revista SEMANA, en el cual se hace un recorrido de los acontecimientos más importantes en un periodo de 25 años (1982-2007) contado desde la perspectiva de la historia de Colombia que ofrece la revista SEMANA. Morales, Mario. (2008) “El éxito de COLOMBIA VIVE. Memorias de un país sin memoria” [en línea] Disponible en: <http://www.mariomorales.info/?q=node/1306> Recuperado: 21 Septiembre 2010.

le dedica un aparte en su obra *Sobre la Televisión*¹²⁴ a señalar como en este medio se ejerce una distinción entre los *discursos elaborados* y las formas de presentación que involucran una profundidad y unas características formales que destacan al *discurso académico*. Incluso Bourdieu pregunta si es necesario que la producción y los discursos generados en el circuito académico (y elaborado por “académicos”) deban ser escuchados por la audiencia masiva en general,¹²⁵ una de las suplicas frecuentes que a través del tiempo siempre se suele manifestar en espacios de opinión propiciados por columnistas, editores, escritores, o directores de magazines literarios quienes determinados por un “campo” y una “comunidad” específica, hacen que se autoafirmen en ser los más capacitados para ejercer comentarios críticos sobre las producciones que se presentan en todas las instancias culturales. (Libros, poemas, reseñas, ensayos, Cine o discos de géneros musicales específicos).¹²⁶

Bourdieu, en esta situación del acercarse a la televisión como una materia de su potencial análisis, con un estilo informal, distante de la densidad teórica de sus obras más reconocidas, encuentra que en líneas generales la televisión, hace una reducción del lenguaje llevándolo a instancias más básicas de la emotividad y el debate apasionado, el cual hace que este medio ejerza un poder característico sobre la audiencia a la hora de generar unas “*agendas*” de debate o establecer en la sociedad unas discusiones sobre determinados temas.¹²⁷ En este aspecto, Bourdieu se relaciona con los comentarios sobre los medios de comunicación que hiciera en la década de 1960 el teórico Marshall McLuhan, quien los veía como unos promotores de cambio a gran escala social debido a su intervención técnica en emular las extensiones de las funciones propias de los seres humanos. McLuhan, se relaciona con Bourdieu en el sentido de entender al medio

¹²⁴ Bourdieu, Pierre. *Sobre la Televisión* (Barcelona. Anagrama. 1997.)

¹²⁵ Bourdieu, Pierre. *Sobre la Televisión* 18.

¹²⁶ Pensando en el rol que cumplen estos personajes en una sociedad de poca orientación libresca como ocurre en el caso Colombiano.

¹²⁷ Creación de una “agenda”: “Tampoco hay que olvidar el hecho de lo que los americanos llaman agenda, aquello de lo que hay que hablar, los temas de los editoriales, los problemas importantes, está definido cada vez mas por la televisión” Bourdieu, Pierre. *Sobre la Televisión* 72

televisivo como un medio que *enfría* un estado emocional de la audiencia y que como consecuencia, motiva en ella un estado acrítico y poco participativo de debates sobre temas que involucran una participación política o la toma de posturas ideológicas.¹²⁸

Bourdieu y Mc Luhan toman como referentes el desarrollo e impacto de las imágenes mediante las estructuras de medios de comunicación, tomando como paradigma principal el caso de las grandes televisiones norteamericanas, entendiendo la dimensión de cómo se generan en el espectador una serie de *condiciones de recepción* de los mensajes y como los ciudadanos apropian este mensaje.¹²⁹ Los autores convergen en el sentido que la televisión (sea como medio de comunicación, o como “campo de producción de sentido y que crea realidades”) se enfatiza en las emociones a través del mensaje obviando la profundidad y el análisis.¹³⁰

Bourdieu ve a la Televisión cómo una legitimadora de las exigencias de las fuerzas del mercado libre de grandes empresas y corporaciones lo cual hace que para generar índices de audiencia, el mensaje deba ser realizado mediante unas construcciones de la realidad sintetizadas y que mediante difusión de ideas o representaciones características, se presenten a la audiencia una versión de los hechos adecuada a los intereses lucrativos de las empresas que difunden o que patrocinan estos espacios mediante la pauta.¹³¹

¹²⁸ “La televisión reivindica los atributos corporativos del despacho. Tiene el potencial para hacer de la presidencia una dinastía monárquica” En: Mc Luhan, Marshall. *Understanding Media* (Londres MIT Press 1994). En su traducción en Español: Mc Luhan, Marshall *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano* (Barcelona, Paidós. 1996) 340.

En esta obra Mc Luhan, establece unas diferencias entre lo que considera unos “Medios Fríos” y unos “Medios Calientes” los cuales se distinguen entre ellos entre una “alta” y una “baja” definición de acuerdo a la participación y el carácter que disponen en la audiencia. Por ejemplo: el cine, la radio y la prensa de inicios del siglo XX en Norteamérica resulta un elemento motivador de cambios sociales en la percepción de una “opinión pública” al generar reacciones en la sociedad, por lo general de histeria o de desazón colectiva: Ejemplos: emisiones como “la guerra de los mundos” de H.G. Wells o las noticias sobre la gran depresión económica luego del crack bursátil de 1929. En: Mc Luhan, Marshall *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano* 43

¹²⁹ Bourdieu, Pierre. *Sobre la Televisión* 60

¹³⁰ Bourdieu, Pierre. *Sobre la Televisión* 66

¹³¹ Bourdieu, Pierre. *Sobre la Televisión* 77

En algunos instantes, Bourdieu parece presentar su balance como un panorama casi desolador y pesimista cuando a esta forma de crear unas construcciones de sentido les atribuye una pregunta por si ejercen una especie de “*democracia directa*” que a su vez también estaría practicando una especie de “*Violencia simbólica*” entre la institución televisiva y el receptor-espectador.¹³²

Este concepto resulta controversial porque le atribuye a la Televisión, un poder que según Mc Luhan en su *teoría de temperaturas* de los medios de comunicación, no alcanzarían a tener, porque la naturaleza de este medio consiste en contraer las posibles reacciones sociales que su mensaje genera. He ahí un punto de diferencia.

Sumado a esta comprensión por la *razón de ser* de los medios de comunicación, estos autores lo toman basado en el paradigma de la televisión norteamericana y su fenómeno a gran escala en la mitad del siglo XX. En este caso, no hay una necesidad de extrapolar esos tipos de análisis y forzarlos a una adaptación a la dinámica que tienen los medios de comunicación colombianos, los cuales a través de su historia, desde su establecimiento como medios de difusión nacional operados por el estado (Radio en 1940, Televisión 1954) han tomado como base la experiencia norteamericana, convirtiéndola en un punto de referencia para apropiar unos contenidos de acuerdo a lo que ofrece el contexto colombiano de producción. Es decir, esta “influencia” de los medios norteamericanos, se presenta en una estancia netamente “formal” y de “estética” que definen los contenidos que se emiten por sus señales.¹³³

Para este caso particular en el cual buscamos hallar un “lugar” del documental *El Bogotazo, la historia de una ilusión* dentro de esos paradigmas de creación de una *realidad* en el contexto de la primera década del siglo XXI, encontramos que la tensión se encuentra en

¹³² Bourdieu, Pierre. *Sobre la Televisión* 19-21.

¹³³ Sobre este punto, algunos autores consultados en este estudio como W.T. Mitchell o Mc Luhan e incluso Pablo Paraguaná en su trabajo sobre el devenir histórico del documental en Latinoamérica, atribuyen que la importación de las técnicas cinematográficas a comienzos de siglo, así como de las tecnologías para desarrollar televisiones nacionales y posteriormente la importación de “contenidos estándar” consistían en una de las formas para establecer una especie de hegemonía o posible ejercicio del “imperialismo” de los Estados Unidos en América Latina, mediante estas prácticas.

cómo estas instituciones procesan y acogen las producciones documentales y sus formas de representación características como un espacio de reflexión sobre la realidad nacional y que eventualmente, logren esa esperanza que la comunidad “intelectual” exalta con nostalgia en los espacios de opinión de la prensa escrita al elevar temas como la importancia del “9 de Abril” en el debate de la esfera pública y los medios de comunicación.¹³⁴

Sin embargo, lo que encontramos en el acercamiento a los medios de comunicación cómo institución es que en el documental “*El Bogotazo...*” el evento del 9 de Abril se está entendiendo cómo una adaptación más propia de unas exigencias de entretenimiento y ocio. Y que mediante su *forma* de presentar las cosas, se están obviando unas formalidades que pertenecen más al “campo académico”.

De la misma manera que encontramos unos elementos característicos de cómo en esta producción vemos como el *documental* ha tenido un *lugar* a través del desarrollo paralelo que han tenido los medios audiovisuales en Colombia y a sus dinámicas de mercado características del contexto de cada década en la historia de Colombia.

Gutiérrez y Aguilera, establecen unas características contextuales que demarcan el lugar que tiene el *documental* a partir de un momento histórico. Como había mencionado en el capítulo sobre el devenir histórico del género del documental, el proceso vivido en Colombia se relaciona bastante con las dinámicas que se han presentado en los últimos 30 años de intenso avance técnico.

Estos investigadores encuentran cómo a partir de finales de los 80’s, cuando se presentan fenómenos como la liquidación de entidades que desde el estado motivaban la producción audiovisual, (FOCINE) surge una atomización de las presentaciones documentales, las cuales encuentran refugio en las nacientes facultades de comunicación social y periodismo. A partir de este refugio también se posibilita la regionalización de contenidos (motivado por el proceso paralelo de la constituyente de 1991 que promueve la descentralización) y como esta producción de Documentales que presentan las realidades locales y de

¹³⁴ “No comparto con algunos la nostalgia por la televisión pedagógica y paternalista del pasado” Bourdieu, Pierre. *Sobre la Televisión* 70.

problemáticas nacionales mediante el formato, van creando a través del decenio un lenguaje particular del documental a nivel regional.¹³⁵

De la misma forma, intervienen aspectos técnicos y de tipo de re-organizativo que viven los medios de comunicación en esta década: el surgimiento en países norteamericanos y europeos de canales de televisión especializados en contenidos de documentales que al mismo tiempo se articulan a la expansión de la televisión por cable y de los servicios de antenas parabólicas a lo largo de Colombia. A su vez, la aparición de cámaras como las filmadoras en formato video 8 o cámaras *betacam* posibilitan una democratización de la producción técnica de audiovisuales a través de las capas y esferas de la sociedad colombiana.¹³⁶

Este contexto técnico particular, hace que los medios de comunicación nacionales (por entonces de mayoría estatal)¹³⁷, decidan interesarse por la producción audiovisual del género documental, estableciendo franjas de presentación (como fue el caso de “La Franja” de Señal Colombia en 1998), convirtiéndose en promotores de contenidos Documentales que evidencian todo tipo de problemáticas y narrativas de las realidades que vivía la sociedad colombiana de su momento.

En este contexto, en el cual el *documental* adquiere un reconocimiento en los medios de comunicación de señal pública, aparece el reto del surgimiento de las primeras señales de televisión privada administradas por los dos grupos económicos más importantes de Colombia: RCN y Caracol, en los cuales con su irrupción concentran la atención de la audiencia en producciones propias del entretenimiento como telenovelas y espacios de *variedades*, en los cuales la crónica o el formato documental esta reducido a breves

¹³⁵ En: Gutiérrez Cortes, Andrés. Aguilera Toro, Camilo. *Documental Colombiano: Temáticas y Discursos*. (Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle. Cali. 2002.) 14.

¹³⁶ No Olvidar el recambio técnico que esto significo en su momento.

¹³⁷ A finales de los ochenta las señales televisivas en Colombia contaban con una mayor presencia del estado en su administración: tres canales de señal nacional, mas el surgimiento progresivo de canales regionales: Teleantioquia (1985), Tele pacífico, Telecaribe, Tele Café, Canal Capital (1997) y TV Andina, posteriormente convertido en Canal 13, así como la Televisión Regional del Oriente TRO en los Santanderes a inicios del siglo XXI.

menciones o espacios complementarios de los noticieros de su parrilla de programación.¹³⁸ Esto hace que para la primera parte de la primera década del siglo XXI, el Documental como género televisivo se concentre en las programaciones de canales públicos y señales regionales o producciones alentadas por el respaldo de instituciones universitarias.

En este contexto surge en paralelo una producción que podemos relacionar con “*El Bogotazo...*” y es la realizada en 2005 por la franja del canal cultural Señal Colombia conocida como *Remedio para la Memoria* en la que se presenta el Bogotazo a través de la vida y obra de Jorge Eliecer Gaitán articulando su desempeño como político liberal.¹³⁹

En “*Remedio para la Memoria*” encontramos más un énfasis biográfico en la figura del líder liberal y como su obra trasciende para la historia del siglo XX. Sin embargo, respecto de la producción realizada en 2008, por Mazdoc Producciones para Caracol TV, encontramos que a través de la narración (realizada por el periodista Barranquillero Andrés Salcedo) y el texto del guión, se presenta a Gaitán con calificativos emotivos y juicios de valor sobre su importancia como figura pública.¹⁴⁰ La producción se caracteriza por articular a Gaitán dentro del periodo político conocido como *la república Liberal*, como si fuese una disertación sobre sus ideas políticas acompañado de imágenes de apoyo (presumiblemente obtenidas del archivo de patrimonio fílmico sobre la vida pública de Gaitán.).

¹³⁸ En este caso habría que mencionar que el formato de documental en las televisiones privadas es nulo y se prefiere optar por la crónica televisiva de acción, como el caso del surgimiento de espacios televisivos como “*El mundo según Pirry*” del canal RCN en 2002, luego de una exitosa prueba en las secciones de noticieros de esta misma señal.

¹³⁹ “*Jorge Eliecer Gaitán “El Jefe”*: *Remedio para la Memoria (2005)* Escobar J. (Dir) Jairo Escobar Producciones para Señal Colombia, RTVC. Bogotá, Colombia.

¹⁴⁰ De hecho, su formato recuerda bastante a un noticiero de documentales de inicios del siglo XX, por el montaje de imágenes tomadas en los años 40, con la narración que relata un suceso y un proceso.

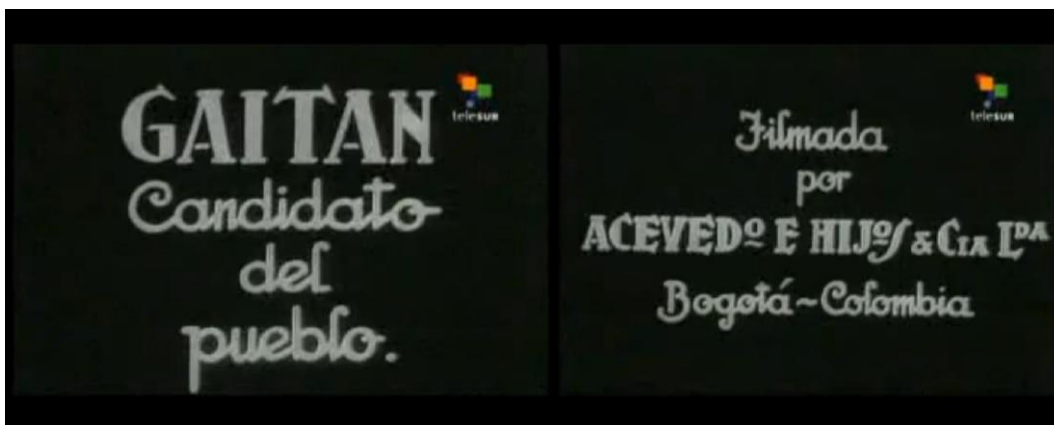


Imagen 6. Imágenes del documental “*Remedio para la Memoria*”

Señal Colombia, RTVC. 2005 ¹⁴¹

A diferencia de lo que se presenta en *Remedio para la Memoria* y de las características particulares que esta producción ofrece desde un marco reconstructivo y propio de la llamada *televisión cultural*, hay que pensar que en el caso de *El Bogotazo, la historia de una ilusión* encontramos una realización que involucra unos requerimientos técnicos pensados con la intención de contar el hecho histórico adaptándose a las exigencias de un canal como lo es *History Channel*. Señal que ha sido pensada como un canal temático de contenidos históricos que como detalle particular, vemos como a través del contenido presentado por este canal multinacional, -con un énfasis en el público norteamericano-, se caracteriza por ofrecer una prevalencia al detalle de los objetos técnicos. Las “recreaciones” y necesidades de *realismo* de los avances tecnológicos, evidencian cómo en la sociedad estadounidense se suele entender su historia y su pasado como un progreso *técnico* debido a que este fue un país que se formó mediante exploraciones que involucraban avances científicos. (Tren, Carbón, industria automotriz, etc) ¹⁴²

En su trabajo sobre el devenir histórico del Documental en la sociedad Colombiana, (teniendo en cuenta sus implicaciones tanto históricas, como estéticas), Carolina Patiño

¹⁴¹ Pieza del documental de propaganda política de Jorge Eliecer Gaitán en los años 40.

¹⁴² *History Channel* proyecta ese interés norteamericano por el devenir de la técnica y los artilugios, la “historia de unos objetos”, el recorrido histórico de los objetos.

menciona en su investigación cómo los documentales de la productora que desarrolló el trabajo (Mazdoc Producciones) se caracterizan por elaborar unos productos pensados para audiencias extranjeras a partir de problemáticas y temas surgidos en el contexto colombiano.¹⁴³ Esta situación vale la pena enmarcarla dentro de un contexto en el cual aparecen procesos como la *globalización* motivada por las telecomunicaciones, señalando cómo la divulgación de la historia debe pensarse también para un entorno internacional (o “globalizado”, por usar un eufemismo) en donde se están retransmitiendo estas construcciones sobre el pasado y los hechos históricos del siglo XX en Colombia.¹⁴⁴

Estos son algunos de los detalles que hay que tener presentes para establecer unos análisis de esos lugares de reproducción y de *producción* desde donde se narran, se construyen, se *reconstruyen* y se divulgan las versiones sobre los hechos históricos. Con el paso del tiempo, en el que los formatos televisivos y plataformas como Internet viven una expansión en materia técnica, la construcción de una serie de contenidos de tipo histórico necesita enfocarse gradualmente hacia estas realidades, en las que plataformas de difusión (como la Televisión por Cable Digital, por ejemplo) ofrecen una mayor oferta de contenidos al público masivo.

Como se anota en el caso del enfoque de la productora que realizó “El Bogotazo...”, es pertinente señalar, que estas realidades técnicas y de *audiencias* son algunos de los retos a los que se enfrentan los historiadores en la actualidad. No solo por la necesidad de lograr una divulgación de sus aportes académicos, más importante aún, es por lo que pueden ofrecer para la construcción de una *memoria* en la sociedad colombiana a partir de su consideración por los productos audiovisuales y los medios de comunicación.

¹⁴³ Patiño Ospina, Carolina “Acercamiento al Documental en la Historia del Audiovisual Colombiano.” (Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Escuela de Cine y Televisión. 2009) 181.

¹⁴⁴ Sin olvidar el gran fenómeno que involucra el acceso de sectores sociales cómo las clases medias a productos tales como la televisión por cable (donde está History Channel) y servicios de internet de banda ancha.

CONCLUSIONES

Luego de presentar esta reflexión alrededor del documental televisivo, (desde la representación, su condición historiográfica, la *memoria* y los medios de comunicación) quisiera señalar algunos aspectos que estuvieron presentes durante el desarrollo este análisis, así como proyectar unos senderos que pueden tomarse a partir de lo aquí expuesto. Aclaro que este es un problema al que no se le puede establecer una conclusión definitiva, porque si algo caracteriza a este ejercicio, es la preocupación por el lugar del historiador frente a la cultura visual. (Y la pregunta por cual va a ser nuestra relación con el *pasado*, pero en el *futuro*)

Como primera medida, hay que señalar algunas de las dificultades que se presentan al trabajar con los *documentales* y los espacios televisivos como “objetos de estudio” para el historiador. Este tipo de objetos, poseen una dinámica y una latencia que condensa al mismo tiempo lo “históricamente trascendental y lo evidentemente cotidiano” (como señalaba Nichols), o que presentan unas características propias en su montaje técnico, (Baudry) haciendo que en algún momento, los *documentales* pueden lucir como un elemento poco estático, en especial para los historiadores que no están acostumbrados a trabajar con lo que se puede considerar como “fuentes inmateriales”. En cierta medida, el *documental* es una “fuente inmaterial”, poco usual, sobre todo si esta pieza que estamos analizando, es una composición que se distingue por estar adscrita al mundo televisivo.

En ese sentido, una de las principales intenciones en este ejercicio, era el presentar en la forma más clara posible, como los documentales televisivos, (*El Bogotazo, la historia de una ilusión*, o el caso especial de “docudramas” como *Revivamos nuestra historia*) son construcciones que tienen toda una carga teórica e investigativa. Entender que son trabajos que tienen un estatus para representar un pasado, como lo tienen las obras escritas y la producción cinematográfica. Y también, resaltar que son recursos de los que se pueden extraer “materias primas”, útiles para el análisis que hace el historiador: secuencias, diálogos, piezas, referencias textuales etc.

Así como el cine ha adquirido importantes reconocimientos desde la historia como un medio para reconstruir el pasado, (Rosenstone) y se ha reflexionado sobre la Televisión como escenario de construcción y difusión de una *memoria* en las sociedades (Feld), este tipo de realizaciones, con sus intenciones de representar (e interpretar) un hecho histórico, son una materia importante para el debate sobre las formas como se entiende el *pasado* desde lo audiovisual.¹⁴⁵

Otro punto para tener en cuenta, es la importancia del trabajo *historiográfico* sobre un hecho como lo fue el ocurrido el 9 de Abril de 1948. En este punto, más que enfocarse en un estudio sobre las condiciones de este hecho, la intención principal es entender cómo a partir de esa “materia prima” que ofrecen estos audiovisuales, el análisis de una producción historiográfica, (sea sobre un hecho histórico, un periodo o un proceso) puede cotejar lo que se ha trabajado desde lo textual, con lo que se ofrece en el campo de la *imagen*. Este es un proceso que no se da por separado, como se evidenció en el caso de la relectura al hecho histórico del *Bogotazo* que se presentó en los años 80. Las versiones de los hechos, las “retóricas” que se adoptan, las preocupaciones por ofrecer nuevas perspectivas metodológicas y las reconstrucciones que se hacen en el campo cultural, (incluyendo la televisión) tienen un impacto en las formas como la sociedad entiende la historia de Colombia.

En el caso de *El Bogotazo La Historia de una ilusión*, pudimos observar cómo la presentación de algunas secuencias sobre los efectos que tuvo el 9 de Abril en la segunda mitad del siglo XX, presentan aspectos sumamente controversiales. Entre esos, se encuentra el establecer relaciones entre pasado y presente, que en alguna medida, obvian la profundidad que se requiere al momento de diferenciar actores sociales y de poner en contexto el proceso que ha tenido el conflicto colombiano. De la misma forma, está la reflexión sobre las versiones y los testimonios sobre el Bogotazo que ofrecen personajes como Alberto Dangond, Otto Morales Benítez o el “general-historiador”, Álvaro Valencia Tovar. Tras sus intervenciones y la asignación de “autoridad” que presenta este

¹⁴⁵ A su vez que este tipo de enfoques, ayudan a entender como los *documentales* pueden trabajarse desde otras perspectivas que brinda la disciplina histórica. El reto es analizar los contenidos, para ir más allá del ejercicio enunciativo, o del estado del arte de este formato durante el último siglo.

documental, hay una discusión sobre la *ideología*, pero no en el sentido del debate de la ideología desde lo netamente político, sino en el alcance ideológico del trabajo con la imagen, donde las *puestas en escena* y las formas de “montaje” (entendido en el sentido del “montaje” y organización de imágenes) hay toda una disposición de los espacios, que enriquece el análisis de las formas de “representación” que se ofrecen a través de los programas televisivos que buscan reconstruir un pasado.

Al respecto de la enunciación de algunas categorías de análisis como la noción de *Representación*, o la reflexión sobre el problema de la *memoria*, hay que señalar algunos aspectos. El asumir posturas sobre la idea de *Representación*, como la que presenta Ankersmit, resultan funcionales en el sentido que su definición ayuda a entender la articulación entre imágenes y textos que se presenta en el análisis de contenidos audiovisuales. Recurrir a estas posturas sobre la idea de *Representación*, nos ayuda a entender a esta noción como un problema que va más allá de la comprensión del pasado a través de los textos. Esta propuesta de Ankersmit, ayuda a entender la dimensión estética que puede llegar a tener la producción historiográfica, un interesante punto de vista que es poco frecuente encontrar en la disertación histórica en Colombia, así como el desarrollar balances *historiográficos* que consideren otro tipo de recursos y fuentes para su estudio. Una materia pendiente.

Tener en cuenta a estas ideas de *representación*, así como la referencia al problema sobre la *memoria*, de la forma como lo aborda Claudia Feld, (desde lo “massmediático”) se hicieron con el interés de hallar perspectivas teóricas que permitieran pensar el problema de lo audiovisual y la apropiación de las versiones sobre el pasado que se presentan con naturalidad por los medios de comunicación. Esto en el sentido que ayuda a entender como la producción y divulgación de documentales como el “Bogotazo” o los especiales emitidos sobre la conmemoración de este hecho, ayudan a constituir unas ideas de *memoria* e *historiografía visual* en la sociedad actual. Porque si algo hemos de tener muy presente, es como los programas de televisión (y en general toda la oferta mediática de contenidos audiovisuales) están construyendo una visión de la realidad en la cual se necesita con urgencia, una presencia activa de los historiadores y los profesionales en ciencias sociales.

En el marco de una infinita oferta de contenidos, más el desarrollo que han tenido las ciencias sociales en las últimas décadas, es necesario que se recurra con mayor frecuencia a analizar los contenidos que se ofrecen en la esfera mediática. En el caso colombiano, hay muchos asuntos pendientes. Por ejemplo, hacer balances historiográficos de la historia de la televisión colombiana. (Considerando lo audiovisual) Establecer puntos comunes entre la disciplina histórica y el estudio de los procesos de *mediación* que presentan los medios de comunicación. Iniciar un debate más elaborado desde la academia en ciencias sociales (con énfasis en los historiadores) para decodificar y hacer un ejercicio crítico de algunas problemáticas que presentan los medios en la actualidad: la “distribución inequitativa de la información” en la oferta noticiosa, (concentración y monopolio de consorcios mediáticos) la manipulación y el sesgo ideológico en la información (un asunto de gran importancia), o el pensar en la divulgación de contenidos a través de las nuevas tecnologías, entre otras problemáticas.

Estos son algunos de los retos que enfrenta el historiador de cara al futuro, al siglo XXI. Si queremos trascender la función del diagnóstico y buscar un lugar en medio de este océano de información, saturación de datos e imágenes, he ahí algunos senderos para transitar.

BIBLIOGRAFÍA

Agua y Fuego Bogotá. Editorial Centro Mariano Ospina Pérez. 1998.

ALAPE Arturo *El Bogotazo Memorias del Olvido*. Bogotá, Editorial Pluma. 1983.

ANKERSMIT Frank “Representación Histórica” en *Historia y Tropología* México D.F. Fondo de Cultura Económica. 2004

BAUDRY, Anne. “Elaboración del Guión en el Montaje” *Hay más caminos / Memorias Seminario Internacional Pensar el Documental, Bogotá, septiembre de 1998* Bogotá. Ministerio de la Cultura, Kodak, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre la Televisión* Barcelona. Anagrama. 1997.

BRAUN, Herbert. *Mataron a Gaitán*. Bogotá, Centro editorial Universidad Nacional de Colombia. 1987

BRIGGS, Asa. *De Gutenberg a Internet. Una Historia Social de los Medios de Comunicación*. Madrid. Taurus. 2002.

CAMPOS, Yesid. “Elogio del Documental”, *Hay más caminos / Memorias Seminario Internacional Pensar el Documental, Bogotá, septiembre de 1998* Bogotá. Ministerio de la Cultura, Kodak, 1998.

CHARTIER, Roger “Poderes y Limites de la Representación en Louis Marin” En: *Escribir las Prácticas. Foucault, Certeau, Marin*. Buenos Aires. Ediciones Manantial. 1996

DE CERTEAU, Michel. *La Escritura de la Historia* Ciudad de México. Editorial Universidad Iberoamericana 2006

FELD. Claudia. *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina* Madrid: Siglo XXI, 2002

GUTIERREZ CORTES, Andrés. Aguilera Toro, Camilo. *Documental Colombiano: Temáticas y Discursos*. Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle. Cali. 2002.

GUTIERREZ DE ALBA Tomás. “El Free Cinema y la objetividad”. *Cine Documental en América Latina*. Madrid. Cátedra. Colección Signo e Imagen. 2003.

GUZMAN, Patricio. “El guión en el Cine Documental” *Hay más caminos / Memorias Seminario Internacional Pensar el Documental, Bogotá, septiembre de 1998* Bogotá. Ministerio de la Cultura, Kodak, 1998.

LE GRAND, Catherine. La Política y la Violencia en Colombia (1946 - 1965): Interpretaciones en la Década de los Ochenta. En: *Memoria y Sociedad: Revista del Departamento de Historia y Geografía* Vol. 2, no. 4 (Nov. 1997) p. 79-104

MITCHELL, John Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y Visual Madrid Ediciones Akal. 2009.

MC LUHAN, Marshall, “Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano” Barcelona: Paidós, 1996

NICHOLS Bill *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* Barcelona. Paidos. 1997.

OCHOA FLÓREZ, Antonio. “Entre la realidad y la ficción: la independencia de Colombia en Cine y Televisión 1944-2002” En: *Las Historias de un grito. Doscientos años de ser colombiano. Exposición Conmemorativa del Bicentenario 2010*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia. 2010 p. 222-241

PARAGUANÁ. Paulo Antonio “Orígenes, Evolución y Problemas” en *Cine Documental en América Latina* Madrid. Cátedra. Colección Signo e Imagen. 2003.

PARTNER Nancy. La verdad narrativa y la verdad adecuada: la historia después del posmodernismo. En Alberto Flores y Carmen Millán. *Desafíos de la interdisciplinariedad*. Bogotá: Instituto Pensar, 2002. p. 47-56.

PATIÑO OSPINA, Carolina. *Acercamiento al Documental en la Historia del Audiovisual Colombiano* Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Escuela de Cine y Televisión. 2009

ROSE, Gillian *Visual Methodologies: An Introduction to Interpreting Visual Materials* Londres Sage. Publications. 2001.

ROSENSTONE. Robert. "Historia en Imágenes, Historia en Palabras" en *El pasado en Imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia* Editorial Ariel S.A. Barcelona 1997

SÁNCHEZ Gonzalo. *Los Días de la Revolución "Gaitanismo y 9 de Abril en Provincia.* Bogotá: Editorial Centro Cultural Jorge Eliecer Gaitán. 1984.

INTERNET:

Morales, Mario. (2008) "El éxito de COLOMBIA VIVE. Memorias de un país sin memoria" [en línea] Disponible en: <http://www.mariomorales.info/?q=node/1306> (Recuperado: 21 Septiembre 2010.)

White Hayden. *Historiography and Historiophoty* En: *American Historical Review* 93, no.5 (Diciembre de 1988): 1193-1199. [en línea] <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/classics/rr0499/hwrr6c.htm> (consultado el 13 de Febrero de 2011)

DOCUMENTALES Y PELICULAS CITADAS:

La Batalla de Chile Patricio Guzmán (1975-1980) Disponible en Internet: <http://www.cuevana.tv/peliculas/3600/la-batalla-de-chile-parte-i-la-insurreccion-de-la-burguesia/>

El Bogotazo. La Historia de una Ilusión. (2008) Acosta, M. (Dir) Mazdoc Producciones para Caracol Televisión/History Channel. Bogotá, Colombia. Disponible en Internet: <http://youtu.be/0CSJhK5vpaM>

Revivamos nuestra Historia: El Bogotazo. (1984) Triana, J. Alí (Dir) PROMEC Televisión. Bogotá, Colombia. Disponible en Internet: http://www.youtube.com/watch?v=eR0t_rplVrU

Jorge Eliecer Gaitán "El Jefe: Remedio para la Memoria (2005) Escobar J. (Dir) Jairo Escobar Producciones para Señal Colombia, RTVC. Bogotá, Colombia. Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=tDi-tdralRc>

"JFK" Oliver Stone (1992)