



UNIVERSIDAD DEL VALLE

ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

**MEMORIAS DOCUMENTALES DEL CONFLICTO ARMADO DURANTE EL POST-
ACUERDO DE PAZ: LOS CASOS DE PARÁBOLA DEL RETORNO Y PIROTECNIA**

SEBASTIÁN HENAO FRANCO

DIRECCIÓN

MARÍA GRISELDA GÓMEZ

MANUEL SILVA

SANTIAGO DE CALI

JUNIO DE 2023

RESUMEN

Este trabajo realiza un análisis cualitativo a los documentales *Parábola del Retorno* (2017) y *Pirotecnia* (2019) en donde se recogen los autores Jelin y Todorov, entre otros, para preguntarse por la naturaleza de las memorias sobre el conflicto armado colombiano presentes en estas piezas y reflexionar acerca de las posibilidades creativas del documental colombiano en torno a este tema. Se concluye que en ambas piezas se realiza un doble aporte a las memorias del conflicto, siendo el primero la conservación de una versión sobre hechos acontecidos en su marco; y el segundo, la consolidación de un referente desde el cual se crea un disenso discursivo-audiovisual frente a las maneras predominantes de presentar y representar el conflicto armado colombiano.

Palabras clave: cine documental, conflicto armado colombiano, memoria, disenso, reparto de lo sensible, análisis audiovisual.

ÍNDICE GENERAL

1. INTRODUCCIÓN	5
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	6
2.1 Conflicto armado colombiano y regímenes de verdad.....	6
2.2 Resistencias desde el cine documental.....	11
2.3 El nicho del documental en Colombia	13
2.4 Memorias y disenso.....	20
3. EL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO Y SU RELACIÓN CON LAS MEMORIAS.....	23
3.1 ¿Qué se entiende en este trabajo por “Conflicto Armado Colombiano”?.....	23
3.2 El acuerdo de paz de 2016.....	33
3.3 Entendiendo las memorias	40
3.4 Memorias en disputa	49
4. DOCUMENTAL Y MEMORIAS	56
4.1 Lo documental en el cine	56
4.2 Archivo, documental y memorias	62
5. CONFLICTO ARMADO Y DOCUMENTAL.....	65
6. BUSCANDO LAS MEMORIAS DEL CONFLICTO EN UN DOCUMENTAL	81
6.1 Retórica audiovisual.....	82
6.2 Abordaje del conflicto armado.....	83

6.3	Memorias documentales del conflicto armado colombiano.....	84
7.	ANÁLISIS DEL CORPUS.....	85
7.1	PARÁBOLA DEL RETORNO.....	85
	Descripción de la pieza	86
	¿De quién son las memorias presentes en <i>Parábola del Retorno</i> ?	92
	<i>Parábola del Retorno</i> y las memorias del conflicto armado colombiano	96
	La forma como acto de memoria y olvido	98
7.2	PIROTECNIA	101
	La <i>interdimensionalidad</i> en <i>Pirotecnica</i>	103
	El silencio y el olvido como alegoría.....	106
	Fuegos artificiales	111
	Lo disidente en <i>Pirotecnica</i>	114
8.	CONCLUSIONES.....	116
	Un problema de visibilidad.....	118
	El doble aporte de <i>Parábola del Retorno</i> y <i>Pirotecnica</i> en la construcción de memorias sobre el conflicto armado colombiano.....	121
	Algunas notas finales sobre esta y futuras investigaciones	121
9.	BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA	123
10.	ANEXOS.....	129
10.1	Análisis de corpus por escenas	129

PARÁBOLA DEL RETORNO	129
PIROTECNIA.....	144

1. INTRODUCCIÓN

Comenzando la maestría en Culturas Audiovisuales, mi mayor inquietud era entender a fondo el carácter poroso del límite existente entre lo que llamamos ficción y documental. Dada la cualidad constantemente cambiante y creativa del documental, esta tarea rápidamente se reveló como una labor casi absurda, similar a la del castigo de Sísifo¹. Encontrándome en ese punto —y aceptando la aparente imposibilidad de definir el límite ficción-documental—, decidí redirigir mi mirada a un asunto que, como colombiano, ha condicionado, en mayor o menor medida, mi desarrollo como persona enmarcada en esta complejísima sociedad: el conflicto armado colombiano.

Tenía varias inquietudes que conectaban mi pregunta por lo documental con este conflicto y, encontrándome en medio de un proceso de implementación del acuerdo de paz firmado en 2016, quería entender qué estaba ocurriendo en términos de representación y construcción de memorias en el campo documental. Habiendo conocido el conflicto armado a través de imágenes (y sonido) gracias a los medios de comunicación masiva y, en menor medida, a producciones cinematográficas, tanto de ficción como documentales (que contaban con la suficiente difusión para llegar a un espectador colombiano promedio), mis inquietudes fueron tomando forma: ¿existían otras maneras posibles de hablar del conflicto armado colombiano en lo audiovisual y, específicamente, en el documental?, ¿cómo se estaba aportando a las memorias del conflicto desde este campo, considerando la coyuntura de la implementación del acuerdo de

¹ En la mitología griega, Sísifo fue condenado a empujar una gran piedra por una ladera empinada, la cual siempre rodaría hasta abajo justo antes de llegar la cima, convirtiéndose así en una tarea sin sentido ni fin. Varias interpretaciones se hacen hasta la actualidad de este mito. Entre ellas, la alegorización del absurdo de la vida humana.

paz? Teniendo en cuenta que el gobierno de turno de ese entonces² había declarado su oposición al acuerdo de paz de 2016, ¿se podía hablar de una(s) resistencia(s) a los discursos oficiales y predominantes desde la producción audiovisual documental?

En la búsqueda de esas formas alternas de hacer inteligible el conflicto armado encontré dos producciones que llamaron fuertemente mi atención. Estas son: *Parábola del Retorno* (2017) de Juan David Soto, y *Pirotecnia* (2020) de Federico Atehortúa. Ambas trataban el conflicto armado de una forma marcadamente diferente a las convencionales, donde las decisiones audiovisuales formales no estaban supeditadas al afán de informar o señalar un hecho. Pude percibir en ellas una intención diferente que quise explorar y revisar a los ojos de la construcción de memoria del conflicto. ¿Cómo estas piezas que difieren tanto en sus formas de presentar y representar el conflicto dialogan, complementan y/o entran a participar en las tensiones presentes entre las memorias del conflicto armado colombiano? Es la pregunta que motivó su análisis y que dio norte al presente trabajo.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 Conflicto armado colombiano y regímenes de verdad

“Los más prudentes prefieren hablar de un post-acuerdo” dijo en una asesoría, durante el año 2019, uno de los docentes de la maestría en Culturas Audiovisuales. Hasta entonces, para definir el período de tiempo que atravesaba Colombia en ese momento, había utilizado —de forma un poco irreflexiva— la palabra “postconflicto”, que, aunque circulaba mucho más que la

² Durante el gobierno del expresidente Iván Duque Marqués (2018-2022), cuyo partido Centro Democrático se opone a lo acordado en el proceso de paz con la guerrilla de las FARC.

sugerencia hecha por el profesor resultaba menos precisa que “post-acuerdo”. Si, como afirma Cristancho (2019)

el sujeto se construye en lo que escucha y en lo que dice, en lo que ve y en lo que muestra, en lo que lee y en lo que escribe, y en las condiciones de posibilidad de todo ello, es decir, solo es pensable desde sus procesos de participación en ese entramado de situaciones, significados y productos culturales en que tienen lugar esas disputas y relaciones [...] el conflicto armado también es producción cultural, es decir, es el conjunto de prácticas, imaginarios, conceptos, discursos y memorias contruidos sobre él, en los que se disputa una visión del mundo y un sentido común sobre lo que significa (o debe significar) el conflicto armado para los colombianos e, incluso, para el mundo en general; esa disputa por el sentido incluye la manera como se nombra: amenaza terrorista, conflicto armado, guerra civil y guerra interna son algunas de las categorías con las que se expresa también la disputa por el sentido y hace parte de la lucha por la hegemonía. (p.150-151).

Hablar entonces de “postconflicto” o “post-acuerdo” también nos ubica en distintos espacios del espectro político del país. Podría incluso afirmarse que cualquier decisión en la forma de enunciar el conflicto armado terminará por ubicarnos en uno u otro lugar del espacio político que lo ha configurado discursivamente. Esta es una de las razones por la cual se creó la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (CHCV) en el año 2014, en el marco de la Mesa de Diálogos de La Habana. Esta comisión tuvo como tarea generar un informe “sobre los orígenes y las múltiples causas del conflicto” (Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, 2015. p.13) y fue conformada por doce expertos sobre el tema, pertenecientes a distintas corrientes ideológicas, instituciones y campos académicos. Desde su creación se estableció la necesidad de

construir la historia de este fenómeno desde una multiplicidad de voces y lugares, en vez de definir una única voz oficial que tuviera la autoridad para establecer una verdad sobre el conflicto armado en Colombia. Aunque esta intención declarada de pluralismo, que, según parte del informe de la CHCV, es prescriptiva para la constitución de una paz duradera en Colombia, hoy sigue siendo posible reconocer unas voces de autoridad desde las cuales se intenta construir y mantener un discurso sobre lo que es y no es el conflicto armado colombiano, con el afán de instaurar una memoria oficial y, por consiguiente, un “olvido oficial”. Muestra de ello es el esfuerzo que hizo el gobierno del expresidente, Iván Duque Márquez, por intervenir en la construcción de las memorias sobre el conflicto armado mediante sus decisiones sobre el Centro Nacional de Memoria Histórica. Desde el nombramiento del director Rubén Darío Acevedo – quien, desde su llegada al organismo, ha puesto en entredicho reconocer la cualidad de “conflicto” al conflicto armado, a tal punto que la Jurisdicción Especial Para la Paz JEP le prohibió alterar el contenido de la principal exposición del aún inexistente Museo de la Memoria de Colombia³ —, el CNMH ha intentado imponer una verdad oficial sobre el conflicto armado marcada por la tendencia a reducir el impacto de la participación del Estado en este fenómeno. Esta voz –de autoridad— promueve un *régimen de verdad* alrededor del conflicto armado colombiano, facilitando la generación y el mantenimiento de unos consensos sociales sobre lo que *es* este fenómeno, así como todo aquello que lo compone y cómo se debe reaccionar a él. Para entender mejor este punto podemos recurrir a Foucault (2000), quien afirma que

Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su "política general" de la verdad: es decir, los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos, el modo como se sancionan unos y otros; las técnicas y los procedimientos que están valorizados para

³ La JEP prohíbe al Centro Nacional de Memoria alterar colección. <https://www.eltiempo.com/justicia/jep-colombia/jep-ordena-proteger-coleccion-del-centro-nacional-de-memoria-historica-492564>

obtención de la verdad; el estatuto de quienes están a cargo de decir lo que funciona como verdadero. (p.143)

Resulta importante entender que actualmente, en Colombia, existen diversos discursos que son posibles gracias a uno u otro *régimen de verdad* sobre el conflicto armado colombiano, y, a su vez, son en gran medida los que validan e impulsan políticas públicas determinantes para la vida de muchos colombianos y para el futuro del país. En el caso de las víctimas del conflicto armado, por ejemplo, existe un aparato institucional que las define legalmente. La ley 1448 de 2011 establece que:

Víctimas son aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1 de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno.

De esta definición legal depende toda una suerte de recursos de reparación y reivindicaciones que surgen desde el Estado colombiano. Sin embargo, esta definición de víctima, lejos de ser estática, participa de tensiones que han existido a lo largo de la historia del conflicto armado, moldeándola constantemente. Así lo explica Juan Carlos Arias, (2015):

En Colombia en los últimos años han surgido múltiples discusiones acerca de quién tiene el “derecho” de llamarse víctima, poniendo en evidencia diversas polarizaciones que afectan el reconocimiento de quienes han sufrido las consecuencias del conflicto. En septiembre de 2014, por ejemplo, las FARC insinuaron públicamente que la representante a la Cámara Clara Rojas no podía considerarse víctima, a pesar de haber estado secuestrada por seis años, según ellos porque en cierto punto durante su plagio ella misma

rechazó su libertad. En Colombia son ya famosos los casos en los que el Estado reconoce como víctimas después de muchos años a personas o grupos que en su momento no tuvieron ningún reconocimiento oficial. Los atroces actos contra la Unión Patriótica a final de los años 80, por ejemplo, solo fueron reconocidos como crímenes de lesa humanidad en octubre de 2014. En el mismo mes, el Consejo de Estado se pronunció para declarar por primera vez que los miembros de las fuerzas militares también pueden ser considerados víctimas del conflicto –pronunciamiento que despertó algunas críticas de quienes, reductivamente, pensaban que las fuerzas militares, en cuanto totalidad abstracta, solo podían considerarse victimarias de la población civil–. Estos ejemplos, además de muchos otros, ponen en evidencia los frágiles criterios con los que se determina la definición de víctima en el país y hacen que se trate de una categoría totalmente etérea que, aún así, no deja de hacer referencia a realidades concretas. (pp.96-97)

Los regímenes de verdad que Foucault conceptualiza –en este caso definidos por el discurso jurídico—, permiten reconocer que mediante una ley se establece, para toda nuestra sociedad, lo que es y no es el conflicto armado colombiano, quiénes son sus actores, cuál es su naturaleza, y a quién se considera una víctima de este, entre otros asuntos. Este ejemplo es aplicable a cualquier estrato o capa del conflicto armado. Respuestas a preguntas como “¿quiénes son sus actores?”, “¿cuándo comenzó?” o “¿por qué comenzó?” se encontrarán con la particularidad de hallarse permanentemente en disputa por los distintos intereses que ellas puedan afectar y estarán mediadas por los discursos que circulan en la esfera pública sobre el tema, tanto en la prensa, como en la televisión (por medio de series, reportajes periodísticos, telenovelas, campañas, etc.), la producción artística (cine, teatro, literatura, etc.), la legislación (por medio de sentencias judiciales, leyes, debates políticos, etc.) pasando claro por el voz a voz y la publicidad.

2.2 Resistencias desde el cine documental

Sin embargo, las resistencias existentes sobre estos acuerdos sociales también hacen parte del régimen; es decir, los otros lugares desde donde se ejercen contrapesos frente a discursos hegemónicos. Uno de los espacios donde esta tensión es inteligible es en la producción cultural, en la cual se encuentran permanentemente entre sí consensos y disensos, los cuales intervienen en la edificación, el mantenimiento y, en algunos casos, la modificación de los regímenes de verdad de nuestra sociedad. Las formas en las que las víctimas, tomándolas nuevamente como ejemplo, son representadas en la producción cultural y trascienden los marcos legales bajo los cuales se les ha definido. La presentación que se hace de ellas en el arte y el cine, específicamente, pasa por lugares donde la legislación no lo hace: trasciende la problemática sobre lo que es y no es una víctima a los ojos del Estado (la definición jurídica) para llegar a proyectarlas y, eventualmente, instituir las en el imaginario colectivo como sujetos con características particulares, a través de unos códigos que podemos reconocer en ellas; las caracterizan (las víctimas son resilientes; las víctimas tienen que superar su trauma; las víctimas siempre llevan el peso de lo que les pasó; las víctimas son inocentes, etc. incluyendo, claro, a aquellas que no han aparecido, ni vivas ni muertas). Las víctimas, como puede deducirse, pasan de ser personas para constituirse en una categoría ontológica con unas características definitorias y esencialistas. Las representaciones de las víctimas son un ejemplo de los elementos que componen las memorias del conflicto armado colombiano y cuyas diferentes formas de entenderlo conllevan a decisiones que afectan la vida de miles de personas en el presente y que, a su vez, podrían ayudar a edificar el futuro del país y sus habitantes. Es por esto que resulta sensato utilizar la palabra “memorias” en plural. Jelin (2001) lo explica así:

En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar *una* memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad. Pueden encontrarse momentos o períodos históricos en los que el consenso es mayor, en los que un «libreto único» del pasado es más aceptado o aún hegemónico. Normalmente, ese libreto es lo que cuentan los vencedores de conflictos y batallas históricas. Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas, en la resistencia, en el mundo privado, en las «catacumbas». (pp.5-6).

Con lo anterior en mente, resulta razonable preguntarse por cuáles son las características de las memorias sobre el conflicto armado colombiano que se están construyendo en el campo de la producción cultural, específicamente en la realización de cine documental, el cual puede actuar como un poderoso vehículo para la memoria (Aprea, G. 2015. p.14). De acuerdo con estos presupuestos, esta investigación busca hacer inteligibles las memorias del conflicto que pueden ser encontradas en dos documentales colombianos estrenados luego de la firma del acuerdo de paz de 2016 y que, además, realizan un acercamiento a esta temática de formas muy diferentes a las predominantes, posicionándose dentro de la categoría que Kuéllar (p.45, 2022) llama *documental del disenso* y que profundizaré más adelante.

Esta búsqueda implica, entre otras cosas, preguntarse por la existencia de un *reparto de lo sensible*, en términos de Rancière, sobre las representaciones y discursos existentes del conflicto armado colombiano en el cine documental. Rancière (2014) llama *reparto de lo sensible*

...a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y

de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto. (p.19)

En otras palabras, se trata de un *reparto de lo sensible* en el cual se identifican unas maneras de hacer inteligible ese fenómeno que, mediante las formas de su expresión, pueden permitir el reconocimiento de un recorte presente entre las partes que participan de ese común. En este caso, la inteligibilidad del conflicto promovida mediante expresiones estéticas⁴ (tanto predominantes como minoritarias) en el cine documental. Esas formas de expresión, desde una perspectiva histórica, constituyen modos sensibles de construir y producir memorias. Identificar esas formas predominantes de entender y hacer inteligible este fenómeno sobre otras que, en algunos casos, no solo son minoritarias sino invisibles, se hace necesario cuando se comprende que, en primer lugar, no son solo las representaciones y los discursos predominantes sobre el conflicto los que configuran su memoria, sino todo el ecosistema de narrativas existentes como parte del reparto, y en segundo lugar, estas expresiones minoritarias funcionan como una forma de *resistencia simbólica* hacia las formas más comunes y estandarizadas de hacer documental.

2.3 El nicho del documental en Colombia

Diversas cuestiones surgen de la pregunta por las memorias en el cine catalogado como documental: ¿De qué forma lo documental participa en las disputas por la construcción, consolidación e imposición de memorias? ¿qué lugar ocupa en el *reparto de lo sensible* las memorias del conflicto que presentan estas piezas? En este punto se hace necesario explicar la importancia que tiene entender estas cuestiones en el campo de lo documental.

⁴ Entendiendo expresiones estéticas como las decisiones audiovisuales tomadas para representar o hablar de determinado tema.

La razón de realizar esta búsqueda en el cine documental es su eficacia persuasiva, de la que ya han hablado diversos autores como Zunzunegui & Zumalde (2019), quienes afirman que en el documental

El espectador no solo asume que las personas, lugares y acontecimientos que ve (o a los que se remite un escrito documental) han existido en el mundo histórico, sino que la información que se presenta acerca de los mismos es fidedigna y que, por ende, ha de encarar su interpretación en términos de credibilidad fuerte. (p.37)

La eficacia persuasiva del documental, que estos autores atribuyen a una suerte de “estrategias veridictorias”, hace de este dispositivo un potente vehículo para también proponer otras miradas y discursos distintos a los predominantes; observar el conflicto lejos de la inmediatez de los medios periodísticos de comunicación masiva o las reacciones de las distintas instituciones gubernamentales; e incluso (re)encuadrar la mirada que se tiene sobre este fenómeno. Podría decirse que el documental tiene la capacidad de ser un contrapeso importante a la configuración y el mantenimiento de discursos que edifican la forma de entender lo que ha sido y es el conflicto armado colombiano. Esto no quiere decir en ningún momento que los discursos y memorias sobre el conflicto hayan nacido o circulen únicamente mediante documentales. De hecho, el documental en Colombia sigue siendo un tipo de cine que podría considerarse *de nicho*. Al compararse con los largometrajes de ficción, tanto nacionales como internacionales (de cualquier temática), exhibidos desde el 2011 al 2020 en las principales ciudades del País se obtienen los resultados de la tabla 1⁵:

⁵ Estos valores corresponden a producciones nacionales e internacionales, de cualquier temática.

Tabla 1

Número de largometrajes de ficción y documentales estrenados en las principales ciudades de Colombia

Ciudad	Largometrajes de ficción exhibidos entre 2011 y 2020	Largometrajes documentales exhibidos entre 2011 y 2020
Bogotá	237	55
Medellín	235	44
Cali	237	43

(Proimágenes Colombia, s.f.)

Asimismo, en la Figura 1 se puede apreciar el número de asistentes a las exhibiciones de largometrajes de ficción en Colombia durante el mismo periodo de tiempo. Mientras que en la Figura 2 se exponen las cifras de asistentes a largometrajes documentales⁶.

Figura 1

Espectadores de largometrajes de ficción en la década por fecha de exhibición

	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
enero	228.605	526.859	924.133	556.358	1.587.349	1.538.524	1.603.241	566.855	787.004	745.814
febrero	89.366	330.853	53.888	17.533	91.239	171.958	11.173	13.426	11.578	59.439
marzo	254.984	32.348	11.304	10.236	8.391	105.823	101.013	60.238	94.693	658
abril	209.816	153.779	142.981	307.382	27.179	162.473	98.701	27.240	120.703	
mayo	191.090	39.078	40.008	172.411	93.410	85.769	154.371	32.606	182.723	
junio	10.767	506.006	243.210	242.566	192.458	46.983	16.792	181.605	59.182	
julio	36.339	285.377	140.624	164.836	146.761	1.567	64.280	27.050	1.388	39
agosto	120.104	373.334	108.435	52.409	91.924	39.068	8.697	255.045	136.529	1.321
septiembre	48.083	227.042	7.586	12.322	177.192	86.785	299.051	234.350	277.443	2.318
octubre	298.092	355.646	97.940	13.284	363.757	1.074.923	647.987	327.475	246.679	2.086
noviembre	74.498	33.040	24.172	123.117	66.965	724.057	268.382	34.163	135.421	1.656
diciembre	230.037	480.846	366.272	522.547	561.124	705.305	309.537	362.673	312.308	19.896
Grand Total	1.791.781	3.344.208	2.160.553	2.195.001	3.407.749	4.743.235	3.583.225	2.122.726	2.365.651	833.227

(Proimágenes Colombia, s.f.)

⁶ Largometrajes de ficción y documentales, tanto nacionales como internacionales y de cualquier temática.

Figura 2

Espectadores de largometrajes documentales en la década por fecha de exhibición

	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
enero			486	69	310		1.585	7.757	13.249	3.237
febrero		16.403	67		113	169	280	5.071	2.241	9.608
marzo		17.487	311			173	993	1.691	163	6.047
abril		5.755	327			10.277	3.800	1.700	316	
mayo		2.739			3.010	2.042	278	356	746	
junio		1.203			2.492	3.469	536	50	23.948	
julio		140			21.375	815	12.158	102	96.226	
agosto			5.234		2.476	828	15.574	495	18.536	20
septiembre	9.574	238	4.224		6.160	781	17.904	19.321	1.950	3
octubre	167	67	399	4.879	1.269	994	2.228	2.485	1.131	468
noviembre		104		3.916	412	16.335	18.708	6.518	2.638	971
diciembre		207	186	59	709	7.565	23.482	21.923	349	632
Grand Total	9.741	44.343	11.234	8.923	38.326	43.448	97.526	67.469	161.493	20.986

(Proimágenes Colombia, s.f.)

Como puede apreciarse en la Figura 2, el número de asistentes a largometrajes de cine documental ha ido aumentando progresivamente durante la última década (exceptuando la caída de esta tendencia durante 2020, producto de la pandemia por Covid-19). Aun así, estas cifras siguen siendo bastante inferiores en comparación con las del cine de ficción. Si también se tiene en cuenta el número de personas expuestas a la televisión en Colombia —en donde la presencia del documental es escasa—, el cine documental podría verse como un espacio marginal dentro de la producción y el consumo cultural del país.

La baja audiencia del cine documental (sobre el conflicto armado colombiano) puede tener implicaciones en la forma en que el país piensa y entiende el conflicto. En primer lugar, la falta de acceso a información y perspectivas alternativas a los medios masivos puede limitar la comprensión del público sobre los diferentes actores, motivaciones y consecuencias del conflicto. El cine documental también es capaz de generar empatía y compasión hacia las víctimas del conflicto, y sensibilizar al público sobre la necesidad de buscar soluciones pacíficas

y justas. Por otra parte, la baja audiencia del cine documental puede indicar apatía o falta de interés por parte del público en abordar y resolver el conflicto armado colombiano y tener implicaciones en términos de la construcción de la memoria histórica y la reconciliación nacional, entorpeciendo este proceso y reforzando narrativas polarizadas o excluyentes.

Por lo tanto, la baja audiencia sobre el conflicto armado en Colombia puede afectar la forma en que los colombianos piensan y entienden este conflicto, limitando el acceso a la información y otras opiniones, y afectando la construcción de memoria y reconciliación nacional.

Por esto, antes que considerar al documental como una fuente de discursos predominantes, habría que verlo más bien –gracias a su eficacia persuasiva– como un dispositivo que puede, potencialmente, contraponerse a ellos (o bien seguirlos perpetuando).

También es necesario insistir en que los discursos sobre el conflicto armado que circulan mayormente en Colombia no se encuentran –o desencuentran– con regímenes discursivos edificadas en otros documentales. En otras palabras, los consensos y disensos existentes en los discursos sobre el conflicto armado no nacieron de documentales. Estos discursos dominantes alrededor del conflicto son el resultado de una trama de fenómenos que pasan por la historicidad y naturaleza misma del conflicto; sus consecuencias; el manejo de la información por parte de los medios de comunicación predominantes; las políticas públicas de los gobiernos que ha tenido Colombia; la producción cultural con mayor poder y capacidad de creación y circulación que ha abordado el tema⁷; y la forma en la que la opinión pública ha reaccionado a todas estas distintas circunstancias políticas y modalidades informativas que de una u otra forma han tenido que ver con el conflicto y su comunicación pública.

⁷ Como ejemplo puede mencionarse numerosas series y novelas producidas por los dos canales privados de televisión en Colombia: RCN y Caracol.

Finalmente, la elección del período del que se ocupa este análisis responde al interés en conocer las particularidades discursivas y del lenguaje audiovisual que pueden hallarse en estas piezas, las cuales fueron producidas durante un momento axial de la historia del conflicto como lo fue la firma del acuerdo de paz de 2016 y que abordan el tema del conflicto armado, su historia y/o sus víctimas. Este periodo se extiende hasta el año 2020, momento en donde decido realizar el corte de esta revisión. Lo anterior se debe a que, de acuerdo con lo proyectado, este periodo de tiempo representa casi la tercera parte del tiempo que tomaría la implementación del acuerdo de paz. Este período de tiempo, estimo, es suficiente para dar cuenta de una lectura más o menos reveladora con respecto al objetivo de la investigación.

Las películas documentales⁸ identificadas con las características antes mencionadas son:

1. *El silencio de los fusiles* – Natalia Orozco. 2017.
2. *La mujer de los 7 nombres* - Nicolás Ordoñez, Daniela Castro Valencia. 2017.
3. *Noche Herida* – Nicolás Rincón. 2017.
4. *To end a war* – Marc Silver. 2017.
5. *Nueve disparos* – Jorge Giraldo. 2017.
6. *Rostros de paz* - Margarita Martínez. 2017.
7. *La negociación* - Margarita Martínez. 2018.
8. *Parábola del retorno* - Juan David Soto Taborda. 2017.
9. *Voces de Guerrilla* – Sjoerd van Grootheest. 2018.
10. *Ciro y yo* – Miguel Salazar. 2018.
11. *El testigo* – Kate Horne. 2018.
12. *Pirotecnia* – Federico Atehortúa. 2019.

⁸ Algunas de las películas en esta lista, como ‘Parábola del retorno’ o ‘Pirotecnia’ podrían ser consideradas ensayos audiovisuales más que documentales por algunas personas. No obstante, más adelante se explicará su inclusión dentro de la categoría documental.

13. *Granada: relato de un perdón* – Alejandro Ceballos Jiménez. 2020.

14. *Bajo fuego* – Sjoerd van Grootheest. 2020.

Para los fines de esta investigación, he seleccionado dos documentales de esta lista, realizados en Colombia:

- *Parábola del retorno* (2017), de Juan David Soto, describe el viaje que *hipotéticamente* realiza Wilson Mario Taborda, quien desapareció en 1987 en pleno exterminio de la Unión Patriótica, luego de 30 años de un presunto exilio. En este viaje de regreso a Colombia, un Wilson “imaginario”, cuya voz es encarnada por textos sobre la imagen, nos relata su historia, así como los recuerdos y pensamientos más íntimos sobre su vida. Este documental experimenta una forma distinta de acercarnos al conflicto armado, centrando su relato en la historia personal de una de sus víctimas.

Figura 3

Cartel de cine de Parábola del Retorno



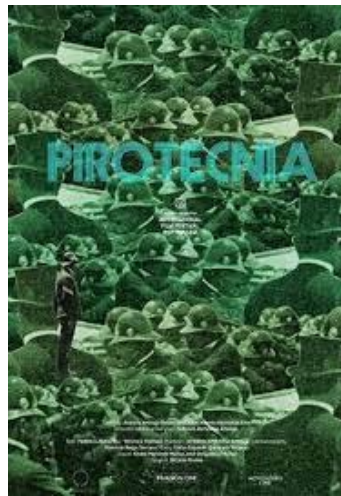
(*Parábola del Retorno*. Juan S. 2017.)

- *Pirotecnia* (2019), de Federico Atehortúa, se propone realizar una reflexión sobre el conflicto armado a través de conexiones hechas por el director entre sucesos particulares

en su historia, la historia del cine en Colombia y el drama familiar por el que atraviesa Atehortúa. De esta película se pueden realizar lecturas y preguntas diversas sobre la forma en la que se representa el conflicto armado colombiano, la cual sobresale por la asociación de puntos aparentemente inconexos como los ya mencionados.

Figura 4

Cartel de cine de Pirotecnia



(Pirotecnia. Federico A. 2019.)

2.4 Memorias y disenso

La selección de estas piezas se dio gracias a la consideración de su lugar dentro de la forma como se da en ellos el *reparto de lo sensible* planteado por Rancière y explicado anteriormente. Para identificar ese lugar fue necesario plantear algunas preguntas dentro del visionado de todos los documentales encontrados: ¿Qué recursos audiovisuales, discursivos y estéticos utilizan estas películas para, de alguna manera, hacer inteligible el conflicto armado colombiano? ¿Son estos recursos predominantes dentro de las producciones que tratan este tema? ¿Proponen una perspectiva de entendimiento del conflicto disidente respecto de visiones más conocidas del conflicto? Gracias a ese ejercicio fue posible triangular estas películas dentro de una parte

minoritaria del reparto de lo sensible. Del mismo modo, de acuerdo con el planteamiento realizado por Diana Kuéllar (2019), ellas podrían ser consideradas documentales del disenso.

Según la autora, el documental del disenso

disloca los relatos hegemónicos y plantea la creación desde la comprensión de los consensos, los que, a su vez, son tomados como argumentos de crítica. La principal cualidad de este documental es que presenta un punto de vista singular del autor que, además, no está necesariamente ligado a la visión expresada en el conjunto de su obra. (p.20).

Esta dislocación de los relatos hegemónicos, en el caso de los documentales seleccionados, puede identificarse por su distanciamiento de varios patrones formales y narrativos que son comunes en el resto de las obras en la lista, es decir, en el lenguaje audiovisual que se configura en ellas. Estos mecanismos retóricos audiovisuales y metodológicos alternos constituyen, como se verá más adelante, otra forma en sí de comunicación y preservación de las memorias del conflicto armado colombiano. Dicho de otra manera, estos documentales pueden dar cuenta de unas formas disidentes en las que se construye y conserva las memorias del conflicto armado en un momento determinado de la historia colombiana, realizando así una doble contribución: en primer lugar, a la construcción de memorias sobre el conflicto armado colombiano y, por otra parte, a la historia sobre el cine documental en Colombia, al proponer nuevas formas de aproximación estética y narrativa desde lo audiovisual. En ninguna de estas dos piezas, por ejemplo, se recurre al testimonio grabado como soporte informativo o retórico; tampoco se utiliza una ambientación musical que interpele emocionalmente al espectador; las voces en *off* no pretenden convencer a la audiencia de *una verdad*, ni se utiliza la imagen de archivo con un carácter probatorio. Los documentales seleccionados *desconfían* de la imagen y del sonido (y de

sus articulaciones más habituales). Por lo tanto, no “se piensan a sí mismos como transparentes”, ni asumen que “lo único que interesa de la voz [y, por qué no, del lenguaje audiovisual en sí] es aquello que articula, (...) que comunica” (Arias, 2019. p.8). De esta manera, logran escapar de lo que Arias llama “sobrecodificación”: la forma en la que “ciertas representaciones son repetidas y amplificadas dentro de ciertos formatos que deben resultarnos familiares para que encontremos en ellas algo de verdad” (p.7). Esta misma *sobrecodificación*, no es un fenómeno exclusivo del lenguaje audiovisual, sino también de las narrativas que por otros medios (orales y escritos) se reproducen. Un ejemplo de esto es el tratamiento que, como mencioné antes, se les da con frecuencia a las víctimas del conflicto armado colombiano, tratamiento del cual toman distancia estos documentales. Kuéllar (2022) señala que

“las estrategias retóricas del documental del disenso vendrían a actuar como un catalizador de lo sensible que conduce a cuestionar percepciones de la realidad de los relatos hegemónicos con un efecto transformador (...) el documental del disenso va más allá de la representación, va a lo afectivo, que es lo que conduce a la acción, que se traduce en conocimiento, luego en reflexión y por último en memoria.” (p.45).

Por estas razones elijo seleccionar las memorias del conflicto dentro de estas piezas en particular, ya que, como se verá en este trabajo, estos no se limitan a comunicar hechos, sino que *ejercen* el oficio de recordar el conflicto desde un lugar disidente —dentro de una categoría ya de por sí bastante reducida como lo es el cine documental nacional—. Lugar histórico-cultural al que es necesario analizar y criticar.

3. EL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO Y SU RELACIÓN CON LAS MEMORIAS

3.1 ¿Qué se entiende en este trabajo por “Conflicto Armado Colombiano”?

Dado que el objetivo de esta investigación está relacionado directamente con las memorias del conflicto armado colombiano creadas, cristalizadas y reproducidas por documentales estrenados luego del acuerdo de paz, es necesario establecer, en esta investigación, qué se entendería al hablar de este conflicto armado. Entre los académicos de las ciencias sociales que han dedicado sus esfuerzos a facilitar el entendimiento del conflicto, destaco el trabajo de Francisco Gutiérrez (2015), dada la multiplicidad de factores contextuales que se preocupa por explicar para poder comprender las razones del comienzo y la persistencia en el tiempo del conflicto armado colombiano. Gutiérrez es Investigador del Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Colombia y fue una de las voces que participó en la construcción del Informe de la CHCV sobre las causas del conflicto armado colombiano. A continuación, realizo una síntesis de su participación en el Informe, para luego contrastarla brevemente con el informe *¡Basta ya! Colombia: Memorias de Guerra y dignidad*, del Grupo de Memoria Histórica. De esta forma, me propongo encontrar algunas similitudes y diferencias que me permitan un entendimiento más o menos integral del fenómeno del conflicto armado colombiano.

Para el Gutiérrez, el conflicto armado (el cual él nombra “guerra contra-insurgente”) comienza a inicios de 1960 con la creación de las guerrillas marxistas en el contexto de las guerrillas latinoamericanas. Sin embargo, a diferencia de las guerrillas creadas en los

demás países del continente, las guerrillas colombianas sobrevivieron al paso del tiempo por razones que se verán más adelante. Este fenómeno es clasificado por Gutiérrez como uno de los dos momentos clave de la guerra contrainsurgente. El segundo momento se dio a finales de los años 70 con el inicio de una guerra civil que perduró hasta el momento de la elaboración del análisis del autor. En el artículo, Gutiérrez expone el conflicto desde dos aristas: sus orígenes y la persistencia en el tiempo que ha sido una de sus principales características. Para el investigador, el origen del conflicto puede ser explicado por cinco factores clave que conjugaron las condiciones para comenzarlo:

1. Las herencias de La Violencia de mitad de siglo.
2. La desigualdad agraria creada a través de la asignación política de los derechos de propiedad.
3. Exclusiones institucionales del campesinado por debajo del régimen político.
4. Dinámicas centrífugas y bloqueadoras dentro del sistema político.
5. Reapertura del acceso a la provisión privada de seguridad.

Rápidamente repasaré los puntos clave de cada factor.

El primer factor, las herencias de la Violencia, tiene que ver con varios residuos institucionales y sociales que dejó la época de La Violencia en Colombia, la cual consistió, de acuerdo con el investigador en

...dictaduras homicidas, que se extiende[n] desde finales de 1949 hasta bien entrada la década de 1950. Durante ese ciclo exterminador, los respectivos gobiernos lanzaron ataques masivos contra la población civil, a menudo con objetivos territoriales (poblaciones o regiones que pertenecían a la filiación equivocada), y construyeron, alimentaron o promovieron redes violentas en las que participaron líderes políticos,

civiles, y miembros de agencias de seguridad para atacar, expropiar y humillar a pobladores que se consideraban adversarios o que simplemente estaban en el lugar y en el momento equivocados. (Gutiérrez, F. 2015. P.6).⁹

Estas redes violentas y la respuesta de la población civil no solo acostumbraron a la población rural a una violencia bastante cruda, sino que les dotó de habilidades y conocimientos para la lucha armada en la geografía colombiana. Otra herencia de la época de La Violencia explica Gutiérrez, es institucional y se basa en todos los decretos expedidos en un Estado de Emergencia que pasaron a ser parte del funcionamiento normal del Estado, generando las condiciones sociales favorables para la actividad contraria al mismo Estado. Una tercera herencia de la época de La Violencia tiene que ver con el odio y la sed de venganza con las que se alimentaron bases sociales campesinas que, además, militarizadas a la fuerza por la misma violencia, estaban dispuestas a apoyar fuerzas ilegales contrarias al Estado.

El segundo punto, la Desigualdad Agraria construida por la asignación política de los derechos de propiedad sobre la tierra, hace referencia al poder de agentes claves del Estado para asignar tierras y cómo estos agentes han estado vinculados de forma directa con la política partidista, favoreciendo la acumulación de tierras y la “la creación de incentivos muy fuertes para que los especialistas en violencia buscaran enriquecerse exactamente de la misma manera” (P.8). Esta herencia también se relaciona con distintas oleadas de personas que ocuparon tierras y que luego fueron desplazadas por medio de violencia y manipulación política por terratenientes con los recursos y medios para hacerlo y por lo que Gutiérrez denomina como una “articulación entre poderes locales y una gran propiedad agraria que produjo –y sigue produciendo— brutales cierres regionales y locales” (P.9).

⁹ El principal conflicto durante la época de La Violencia se dio entre los partidos Liberal y Conservador; lo que incluía a cualquier ciudadano que presuntamente se alineara con las ideas de un partido u otro.

El tercer factor tiene que ver con un fuerte silenciamiento del Campesinado frente a los órganos de gobierno, invisibilizando sus necesidades frente a las de las Élite económicas y políticas. Este silenciamiento se vio reforzado por el hecho de que se consideraran las asociaciones gremiales campesinas como el medio que utilizaban los campesinos a la hora de comunicarse con el gobierno cuando, en realidad, estas asociaciones normalmente velaban por los intereses de las élites dueñas de las tierras.

El cuarto punto, que Gutiérrez llama “Dinámicas centrífugas y bloqueadoras dentro del sistema político”, expone la naturaleza centralista que el Estado adquirió, el cual pasó de un sistema que pretendía generar una sinergia entre las regiones, los partidos tradicionales y el gobierno central a uno orientado a satisfacer las demandas de élites de las regiones. La insatisfacción generada por esta dinámica, que se conoció como “inmovilismo”, provocó una pérdida de credibilidad y confianza en el Frente Nacional. El M19, explica el autor, “expresó por vía armada esa dislocación entre sistema político y sociedad” (Gutiérrez, F. 2015. p. 13).

Finalmente, el quinto punto que, para Gutiérrez, explica el origen de la guerra contrainsurgente es la reapertura de la provisión privada de seguridad/coerción, que no es más que la institucionalización del ejercicio de la autodefensa desde el Frente Nacional, creando las condiciones óptimas para que el Estado respondiera al desafío guerrillero a través de redes civiles-estatales como lo había hecho durante La Violencia por medio de las policías subnacionales (p.12).

La segunda gran pregunta que se plantea el autor es por la persistencia, es decir, por qué esta guerra ha durado tantos años, teniendo en cuenta que conflictos homólogos en otras regiones de Latinoamérica contaron con condiciones que podrían considerarse más complejas en términos de tipo de gobierno o problemáticas sociales y que duraron menos. Nuevamente, Gutiérrez

plantea cinco puntos desde los cuales propone entender la conservación de la guerra contrainsurgente:

1. Narcotráfico.
2. Patrones de violencia contra los civiles.
3. Provisión privada de la coerción/seguridad.
4. Convergencias: el fenómeno paramilitar.
5. Sistema político.

A continuación, repasaré brevemente cada uno de estos puntos.

En primer lugar, con la aparición de la economía de la droga en Colombia, se conjugaron varios fenómenos que propiciaron la conservación de la guerra. Gracias al desarrollo del narcotráfico la periferia, que ya cargaba con todas las problemáticas enunciadas con anterioridad, se fue poblando y adquiriendo relevancia económica. Sin embargo, esta seguía sin tener acceso al Estado y mucho menos a mercados regulados o institucionalizados ni a reformas agrarias que les diera acceso a formas básicas de capital social. “La coca creó un “campesinado ilícito” que por definición no tenía la posibilidad de tramitar legalmente sus demandas frente al Estado” (Gutiérrez, 2015. p.17). A este vacío institucional y su respuesta ineficaz por parte del Estado - explica el autor- se suma la articulación de las FARC a la economía de la droga; lo cual no solo la dotó de gigantescos recursos para adoptar un modelo militarista, sino que, gracias a esto, pudo ejercer la autoridad regulatoria de las economías que, por definición, no podía operar el Estado.

Por otra parte, lo que Gutiérrez llama “Patrones de violencia contra civiles”, hace referencia al incremento del secuestro como modalidad predominante en el actuar de las guerrillas contra la población civil, lo cual impulsó proclividades ya existentes en un sector específico de las élites rurales, suceso que desembocó en una violencia homicida condensada en

el paramilitarismo. Aquí el autor hace una precisión importante al aclarar que no debe afirmarse que el paramilitarismo fuera una respuesta únicamente defensiva contra los secuestradores, sino que este también responde a una forma que encontraron élites vulnerables -dado sus modelos de economía coercitivos- de responder a ataques contra sus bienes, así como al abandono estatal. Impulsados por tradiciones, recursos y tendencias, las élites vulnerables hallaron en el paramilitarismo no solo una forma de responder ante esas amenazas, sino de atacar con violencia cualquier sector político que se resistiera a sus sistemas económicos o su modelo de respuesta violenta, como líderes sociales, la izquierda legal, defensores de derechos humanos, entre otros.

La “provisión privada de coerción/seguridad”, explica Gutiérrez, se relaciona con la particularidad de que, a lo largo de su existencia, el paramilitarismo solo fue totalmente ilegal durante ocho años. El autor expone que hasta 1989 el paramilitarismo estaba blindado por instrumentos jurídicos que permitían la creación legítima de autodefensas; mientras que, desde 1994 hasta 1999, este fenómeno estuvo cubierto por las “cooperativas de seguridad”, también conocidas como las CONVIVIR.

Las convergencias entre el narcotráfico, el paramilitarismo y el sistema político, crearon las condiciones apropiadas para que, junto con todo lo anterior, la guerra contrainsurgente perdurara en el tiempo. Por una parte y, como ya se mencionó anteriormente, la economía de la droga —por definición— no podía contar con la protección del Estado; razón por la que los actores del negocio de la droga encontraron en el paramilitarismo la seguridad que se requería para desarrollar esta actividad. Por otra parte, grandes sectores del sistema político (partidos políticos, funcionarios del Estado, entre otros) promovieron la práctica paramilitar con fines ideológicos para apoyar la lucha contra la guerrilla, o bien con fines personales como su propia protección o para atacar a rivales dentro de ese mismo sistema. (p.21).

Tal confluencia entre intereses nacionales y locales en el desarrollo del paramilitarismo desembocó en la destrucción masiva de vidas humanas y de propiedades. El trágico aniquilamiento de la Unión Patriótica no se puede explicar sin entenderla. (Gutiérrez, F. p. 23).

Finalmente, el último punto que Gutiérrez expone para explicar la prolongación del conflicto armado tiene que ver con el Sistema Político, cuyo centro de acción se desplazó hacia los municipios y, coincidiendo con una descentralización municipalista, terminó por otorgarle a las unidades territoriales periféricas más recursos y márgenes de decisión más amplios (p.25-26). Esto provocó a su vez que tanto guerrillas como paramilitares enfocaran sus esfuerzos en el dominio de las municipalidades, traduciéndose en el asesinato de un gran número de alcaldes, concejales y diputados, “acusados de servir al enemigo o de oponerse al proyecto de construcción territorial del ilegal de turno” (p. 26). Este control no se dio únicamente por la fuerza, explica el autor. Varios actores políticos sirvieron voluntariamente al actor ilegal dominante (p.26). Gutiérrez explica que las relaciones entre actores políticos y grupos ilegales se tornaron muy complejas, sirviendo los segundos como herramientas para agredir y a veces eliminar a los adversarios políticos de los primeros.

Dicho en otros términos, una de las promesas fundamentales de la Constitución de 1991 – lograr que la política en su conjunto volviera a caber dentro de la legalidad— nunca se pudo poner en práctica. Y lo que denominé en la sección sobre los orígenes "la bomba atómica" de la institucionalidad colombiana se activó de manera espectacular, generando la misma clase de estructuras y de equilibrios que había hecho antaño. En muchas regiones, actores con acceso simultáneo a especialistas en violencia, abogados sofisticados y notarios, adquirieron preponderancia, y lograron construir dominios

territoriales que durante algún tiempo les garantizaron la impunidad. No es casual que las dinámicas de despojo hayan tenido los efectos masivos que se ven en la costa norte y en Urabá, en donde los paramilitares, junto con las élites rurales y los políticos que hacían parte de su coalición, correspondían a este perfil básico. En términos de persistencia, esto significa que la guerra fue creando —vía violencia oportunista— incentivos para su propia perpetuación. (p.27)

El estudio de Gutiérrez arroja importantes luces sobre dos dimensiones claves para entender el conflicto armado colombiano: las razones de su origen y las de su persistencia en el tiempo. Del mismo modo en que las voces de la Comisión de Historia del Conflicto Armado y sus Víctimas (donde Gutiérrez realizó el análisis antes expuesto) se esfuerzan por aportar al entendimiento de este fenómeno, el informe *¡Basta ya! Colombia: Memorias de Guerra y dignidad* hace lo propio, esta vez con el equipo de investigación del Grupo de Memoria Histórica (GMH) de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (2013). A diferencia del análisis de Gutiérrez, el informe aborda el conflicto de una manera más lineal y utilizando los hitos que cronológicamente configuran su historia, exponiendo la creación de otros grupos importantes como el EPL, el ELN y el M-19, así como los distintos procesos de paz habidos, con resultados parciales o ambiguos y las decisiones estatales que fueron claves para posibilitar o mantener el conflicto armado colombiano a través del tiempo. El GMH (2013) identifica cuatro periodos en la evolución del conflicto: el primero (1958-1982) caracterizado por la transición de la violencia bipartidista a la subversiva; el segundo (1982-1996) es distinguido por un conjunto de fenómenos políticos y sociales entre los que destacan la proyección política y crecimiento de las guerrillas, el surgimiento de los paramilitares, la irrupción del narcotráfico (incluyendo el

posicionamiento de la lucha contra este en la agenda global), la nueva Constitución política de 1991 y el auge y declive de la Guerra Fría a finales de los años 80; el tercero (1996-2005), un periodo de recrudecimiento del conflicto caracterizado por la expansión de los actores ilegales y la radicalización de la opinión pública hacia una solución militar; finalmente, el cuarto (2005-2012) define lo que el GMH denomina “reacomodo del conflicto armado”, distinguido por la máxima eficacia de la ofensiva militar contrainsurgente y el fracaso de la negociación política con los paramilitares y por ende un recrudecimiento en su accionar violento, entre otros hechos. (p.111)

Como si de una constelación se tratara (y como es de esperarse), es posible conectar estos periodos con algunos puntos mencionados por Gutiérrez. Algunos ejemplos de estas coincidencias son la marcada confluencia de la época de la Violencia con los inicios del conflicto armado, así como “la irrupción y propagación del narcotráfico; las limitaciones y posibilidades de la participación política; la fragmentación institucional y territorial del Estado.” (GMH, p.111). Pese a que la mayor parte del tiempo es posible asociar un evento descrito en el informe del GMH con uno de los puntos expuestos por Gutiérrez, en el informe del GMH aparecen varios elementos que Gutiérrez no menciona. Un ejemplo de estos es la injerencia internacional, particularmente de Estados Unidos, en el desarrollo del conflicto armado, la cual resulta importante considerar. Esta participación se da a lo largo de varios momentos del conflicto, coincidiendo contextualmente con sucesos como el auge y el declive de la Guerra Fría, la aparición de las guerrillas latinoamericanas, el impacto de la revolución cubana en Latinoamérica (con la respectiva persecución al discurso comunista y de izquierdas), y el inicio de la guerra contra el narcotráfico. Algunas de estas intervenciones son: la asesoría que el presidente Alberto Lleras Camargo solicitó en 1959 al gobierno estadounidense en cabeza del

presidente Dwight D. Eisenhower, en medio de la lucha del Estado colombiano por recuperar el monopolio de la fuerza (p.118). De esta intervención surgió un informe con un diagnóstico y una estrategia a seguir que consistía en la combinación de actividades militares con esfuerzos para mejorar la justicia social, política y económica de Colombia. Este informe tuvo grandes repercusiones en el actuar del gobierno colombiano, el cual propuso desde 1960 una reforma agraria, programas de acción cívica, ayuda médica y construcción de escuelas en zonas rurales (p.119), Sin embargo el escenario social de entonces, en donde era evidente la desigualdad en la distribución de tierras, la pobreza rural, la continuidad del conflicto por la tierra y el nacimiento de las guerrillas liberales y las autodefensas comunistas, obstruyó —y terminó por aplazar— las acciones sociales del gobierno. Así, la represión militar contra los grupos de bandoleros y guerrilleros cobró protagonismo, facilitando las condiciones para la radicalización de algunos sectores políticos de izquierda y la vía armada (p.120). Estos hechos generaron entre 1962 y 1963 una escalada en la violencia guerrillera que, sumada a la presión política, llevaron al presidente Guillermo León Valencia (1962-1966) a atacar los enclaves comunistas. A estos factores también hay que añadir las frecuentes denuncias contra *repúblicas independientes*, nombre que el senador Álvaro Gómez Hurtado le dio a zonas campesinas en armas que escapaban al control estatal. Adicionalmente, enmarcado en esta trama de violencia y represión, se diseñó e implementa el Plan Lazo, que le otorgó en 1964 autonomía a los militares en el manejo del orden público (p.121). Plan que, en conjunto con la política antisubversiva estadounidense, desembocó en el ataque a Marquetalia, en mayo de 1964, “el cual fue presentado por las FARC como una agresión del Estado contra la población campesina, hecho que precipitó el tránsito hacia su definición como organización guerrillera” (p.121).

Como puede verse, no existe una respuesta sencilla a la pregunta por el origen y la prolongación del conflicto armado colombiano, pues son tantos los agentes políticos, sociales, contextuales e históricos que lo atraviesan, que una definición escueta casi siempre caerá en el simplismo. El ejercicio de comparar y contrastar las posturas del informe del Grupo de Memoria Histórica y de Francisco Gutiérrez, como parte de la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, revela que los enfoques para entender este fenómeno pueden ser distintos e igualmente válidos. Además, considerando el número de investigadores y organismos que han abordado el tema, así como las distintas versiones que existen de los hechos y sus consecuencias, creo sensato evitar, para los fines de este trabajo, enmarcar de forma rígida el fenómeno del conflicto armado y, más bien, entenderlo desde su complejidad como un entramado de tensiones sociales y políticas que han atravesado la historia moderna de Colombia y que se han materializado con gran violencia en una guerra entre el Estado y grupos armados ilegales, o, como lo llama Gutiérrez, una “guerra contra-insurgente”, concepto que incorpora en gran medida a sus participantes: la insurgencia y su contraparte.

3.2 El acuerdo de paz de 2016

Como se indicó anteriormente, este trabajo busca identificar las memorias del conflicto armado que pueden ser encontradas en dos documentales colombianos estrenados luego de la firma del acuerdo de paz de 2016. La elección de este hito del conflicto se hace bajo la premisa de que representa un cambio de rumbo trascendental dentro de su historia misma y, presumiblemente, en las formas en las que se configuran sus memorias en el campo documental. Pero, antes de profundizar en esta afirmación, es necesario aclarar que, en la actualidad, resulta difícil afirmar que en Colombia se haya acabado el conflicto armado, ni mucho menos que haya significado, de forma instantánea, “la paz” en Colombia. Hacerlo sería no solo inexacto, sino ciego ante la

actividad bélica que aún ejerce el ELN, las disidencias de las Farc y el Clan del Golfo, así como los continuos asesinatos de líderes sociales en el país. Como afirma García-Peña (2022) en su columna de opinión en el diario El Espectador:

...la terminación de la confrontación con la guerrilla más grande y antigua de Colombia y América Latina, así como el hecho de que la inmensa mayoría de sus excombatientes sigan firmes en el cumplimiento de lo acordado, es muy significativo. Sin embargo, la premisa básica mediante la cual los territorios antes controlados por las antiguas Farc serían ocupados por el Estado nunca se concretó, dejándolos para ser disputados por diversos grupos armados ilegales... (s.p)

Según una lista publicada por el Instituto de estudios para el desarrollo y la paz (Indepaz), 171 líderes sociales y 43 excombatientes de las FARC, firmantes del acuerdo, fueron asesinados en 2021¹⁰. De igual manera, el instituto Kroc (2021), encargado de validar la implementación del acuerdo de paz, llamó la atención en el informe de los Cinco años de implementación del Acuerdo Final en Colombia por el bajo nivel de avance en la puesta en acción de los puntos 1 y 2 del Acuerdo, es decir, aquellos relacionados con la reforma rural integral y la participación política, así como el “rezago en las disposiciones completas e intermedias de los enfoques de género y étnico” (p.25). También es relevante mencionar el efecto del cambio del gobierno de Juan Manuel Santos, propulsor de las negociaciones y el acuerdo final, al presidente Iván Duque Márquez, integrante del principal partido político opositor de los acuerdos de paz y cuyos miembros, desde el día de su posesión, se han manifestado constantemente en contra de lo pactado¹¹. Es de esperar que el ritmo de la implementación de los acuerdos –la cual se propuso lograr en un lapso de 15 años a partir de la firma— se haya visto afectado por dicho cambio, el

¹⁰ <https://indepaz.org.co/lideres-sociales-y-defensores-de-derechos-humanos-asesinados-en-2021/>

¹¹ <https://www.elheraldo.co/politica/lea-aqui-el-discurso-completo-de-ernesto-macias-durante-la-posesion-presidencial-528161> Lea aquí el discurso completo de Ernesto Macias durante la posesión presidencial

cual también ha permeado instituciones clave para la comprensión y memorias del conflicto, como el Centro Nacional de Memoria Histórica, cuyo exdirector¹² Darío Acevedo Carmona— nombrado por el expresidente Iván Duque— ha negado en varias ocasiones la existencia del conflicto armado¹³.

Conociendo de forma general el panorama bajo el cual el proceso de paz se ha desenvuelto durante los últimos años, las preguntas subsiguientes son ¿cuál es la naturaleza de este acuerdo de paz?, ¿por qué su firma representa un momento histórico relevante para la historia (y la memoria) del conflicto armado en Colombia?, ¿Por qué existió durante el gobierno de Duque una marcada oposición a su implementación? Y ¿qué podría esperarse en el gobierno del presidente Gustavo Petro respecto al acuerdo firmado?

Para comenzar a responder estas preguntas hace falta entender los factores que diferenciaron a este proceso de paz de otros, no solo en Colombia, sino en el mundo. Santos (2018) lo atribuye a tres razones:

Primero, es el único proceso de paz en el mundo que se ha hecho poniendo en el centro del debate los derechos de las víctimas. Segundo, es la primera vez que un Gobierno y un grupo armado ilegal —en un acuerdo de paz y no como resultado de posteriores imposiciones— crean un sistema de rendición de cuentas ante un tribunal nacional por la comisión de crímenes internacionales y otros delitos graves, y se someten a ese sistema, garantizando la no impunidad. Y tercero, también es la primera vez en que una guerrilla

¹² El gobierno del presidente Petro ha designado a María Valencia Gaitán como la nueva directora del Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH.

¹³ https://elpais.com/internacional/2020/02/05/colombia/1580937120_937970.html El encargado de Memoria Histórica que enfrenta a Colombia con sus fantasmas.

acepta dejar sus armas para luego someterse a la justicia, en un acto de confianza en el Estado y sus instituciones¹⁴. (p. 31)

A continuación, realizo un breve repaso por cada uno de los puntos negociados durante el proceso de paz (y el gobierno de Santos), los cuales plantean soluciones a problemáticas estructurales que, como puede dilucidarse, resultan neurálgicas a la hora de explicar los orígenes y persistencia del conflicto armado colombiano. Estos puntos están recogidos en el documento titulado *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*, el cual fue firmado el 24 de noviembre de 2016 por las delegaciones del gobierno nacional, en cabeza de Juan Manuel Santos, y los altos comandantes de las Farc-EP y corresponden a los siguientes numerales:

1. Hacia un Nuevo Campo Colombiano: Reforma Rural Integral.
2. Participación Política: Apertura Democrática para Construir la Paz.
3. Fin del Conflicto.
4. Solución al Problema de las Drogas Ilícitas.
5. Acuerdo sobre las víctimas del Conflicto.
6. Implementación, Verificación y Refrendación.

El primer punto, la *Reforma Rural Integral* (RRI), busca crear condiciones de bienestar para la población rural (Mesa de Conversaciones. 2018. p.10) teniendo en cuenta una serie de principios enunciados en el acuerdo: transformación estructural, desarrollo integral del campo, igualdad y enfoque de género, bienestar y buen vivir y priorización. En este punto del acuerdo se destacan la

¹⁴ Es relevante mencionar que no todos los integrantes de la guerrilla de las FARC se acogieron al acuerdo de paz. Algunas de estas personas formaron agrupaciones que hoy se conocen como “disidencias” y continúan ejerciendo la violencia. De igual forma, aún existen diversos grupos al margen de la ley como el ELN y el Clan del Golfo, los cuales persisten en actividades ilícitas y enfrentamientos contra la Fuerza Pública. El gobierno del actual presidente Gustavo Petro no ha escatimado en esfuerzos para llegar a un acuerdo que permita una salida pacífica a este contexto. Fuente: <https://www.elspectador.com/politica/la-paz-total-en-colombia-uno-de-los-ejes-de-la-visita-de-petro-a-espana/>

creación y puesta en funcionamiento de distintos mecanismos para la redistribución equitativa de la tierra en Colombia; la formalización de la propiedad; estímulos a la producción agropecuaria y la implementación de un sistema para la garantía progresiva del derecho a la alimentación.

El segundo punto, relativo a la participación política, busca, de acuerdo con lo negociado, una ampliación democrática que permita que surjan nuevas fuerzas en el escenario político para enriquecer el debate y la deliberación alrededor de los grandes problemas nacionales y, de esa manera, fortalecer el pluralismo y por tanto la representación de las diferentes visiones e intereses de la sociedad, con las debidas garantías para la participación y la inclusión política. (p.35)

Lo anterior, a través de la implementación de mecanismos democráticos de participación ciudadana y de medidas efectivas para promover una mayor (y más diversa) participación en la política nacional.

El tercer punto, titulado *Fin del Conflicto*, fijó la ruta para el cese al fuego y a las hostilidades bilaterales entre el gobierno nacional y las Farc-EP, así como la reincorporación de las Farc-EP en la vida civil, las obligaciones de los excomandantes guerrilleros para garantizar la correcta ejecución del acuerdo de paz; las garantías de seguridad y lucha contra organizaciones y conductas criminales que atenten contra actores que de una u otra forma participen en la implementación de los acuerdos y la construcción de paz.

Por otra parte, el cuarto punto del acuerdo contempla la *Solución al Problema de las Drogas Ilícitas*, la cual busca llevar a cabo programas de sustitución de cultivos de uso ilícito en las áreas afectadas por estos cultivos, con la participación de las comunidades igualmente impactadas por ellos; así como programas de prevención del consumo y salud pública y de solución a la producción y comercialización de narcóticos.

El quinto punto del acuerdo se enfoca en las víctimas del conflicto y lleva como título «*Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición*» incluyendo la *Jurisdicción Especial para la Paz*; y *Compromiso sobre Derechos Humanos*. Este numeral del acuerdo está construido bajo los siguientes principios: reconocimiento de víctimas (no solo como víctimas, sino como ciudadanos de derechos), reconocimiento de responsabilidad, satisfacción de los derechos de las víctimas, participación de las víctimas, esclarecimiento de la verdad y reparación de las víctimas. De este punto se destacan la creación de la Jurisdicción especial para la Paz (JEP), organismo enfocado en satisfacer los derechos de las víctimas del conflicto a la verdad, justicia y reparación. Este numeral, el cual es el centro del acuerdo en sí (p.124), resulta particularmente relevante a la hora de preguntarse por las memorias del conflicto armado. A través de sus distintos puntos, se formulan los mecanismos para la reconstrucción de verdad en el marco del conflicto armado, así como el acceso a justicia y reparación para sus víctimas. Gracias a este apartado del Acuerdo también se pone en marcha la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (CHCV), responsable del Informe citado al inicio de este trabajo sobre los orígenes y causas del conflicto.

Finalmente, el sexto punto, trata sobre las estrategias para la implementación, verificación y refrendación del acuerdo de paz. De este punto sobresalen la elección del plebiscito como Mecanismo de Refrendación, así como la creación de la “Comisión de Seguimiento, Impulso y Verificación a la Implementación del Acuerdo Final”.

Como puede verse dentro de los puntos principales del acuerdo final, las negociaciones con las Farc dieron como resultado una ruta que trata a profundidad y punto por punto las distintas causas que originaron y permitieron la persistencia del conflicto en Colombia, así como diversas

estrategias que abren la puerta a una paz duradera. Este acuerdo no solo busca un cese a la actividad bélica de esta guerrilla, sino una intervención a diversas problemáticas estructurales del país que han posibilitado las condiciones para esta guerra. La firma de este acuerdo por parte de la guerrilla de las Farc y el gobierno colombiano marca un antes y un después en la historia del conflicto armado. La correcta implementación de estos acuerdos supone la superación de grandes problemáticas sociales y estructurales del país.

Siendo así, ¿por qué un acuerdo integral como el logrado encontró una fuerte oposición en diversos sectores de la derecha colombiana, al punto de lograr convencer a la opinión pública de su supuesta inconveniencia? Aunque no existe una respuesta única y sencilla a esta pregunta, no resulta difícil imaginar que algunos de los puntos incomodaran fuertemente a sectores poderosos del país. Apartados del acuerdo como la reforma rural integral que afecta por su naturaleza a grandes terratenientes, o la búsqueda activa de la verdad para las víctimas, que implica potencialmente la exposición y condena de actores poderosos del conflicto que hasta hoy siguen impunes, resultan lo suficientemente comprometedores (para varios de esos sectores) para oponerse a ellos, muchas veces acudiendo a mentiras con el fin de atemorizar a la opinión pública¹⁵ al punto de lograr que el “no” ganara en el plebiscito realizado para refrendar los acuerdos.

El mecanismo de refrendación mediante el plebiscito de 2016 representó una fuerte movilización de afectos de una parte de la sociedad colombiana. La victoria del “no” el 2 de octubre de 2016 despertó en muchos colombianos emociones fuertes en torno a la defensa de los acuerdos (Perilla Daza, 2018. p.156). Frente a este resultado, el gobierno nacional convocó a los distintos sectores promotores del “no” con el fin de escuchar sus inconformidades y, luego de

¹⁵ <https://www.semana.com/nacion/articulo/el-consejo-de-estado-dice-que-se-le-mintio-al-electorado-en-campanas-del-no/510040/>

dos meses, se logró la firma del acuerdo final, el cual había sido alimentado con algunas de las propuestas más viables de los opositores. Las negociaciones de paz que habían iniciado formalmente el 26 de agosto de 2012 finalizaron con la firma del acuerdo final el 26 de noviembre de 2016.

Frente a la naturaleza integral de los acuerdos y el hito del fin de la guerra con las Farc-EP, es difícil negar su relevancia histórica para el país. Con esta transición, que hasta hoy sigue llevándose a cabo (con todos los obstáculos ya mencionados), sería sensato esperar la aparición de condiciones de posibilidad que den paso a nuevas formas de enunciar y visibilizar las memorias del conflicto armado. Esto no significa que se deba esperar una reacción inmediata de tipo causa-efecto entre el acuerdo y un giro sobre los modos de hacer memorias sobre el conflicto, ni que el hecho de que emerjan estas nuevas formas implica de manera automática que sean contrastantes con formas hegemónicas ya pre-configuradas. Más bien, ser conscientes de esa mutación histórica del conflicto armado debe llevarnos a preguntarnos por esas otras formas de construir memorias que surgen de forma paralela en un escenario que está mutando.

3.3 Entendiendo las memorias

Así como resulta importante delimitar lo que se entiende por conflicto armado colombiano, para poder analizar las producciones documentales sobre este tema es menester establecer el concepto de *memoria*, para entender sus cambios a lo largo del tiempo y las dimensiones que la componen y convierten en un elemento de disputa. De igual manera, para comprender las condiciones de enunciación, formulación y desarrollo, así como la trayectoria, (re)interpretaciones y ajustes de este concepto, es necesario realizar un recorrido por algunos autores claves la comprensión de sus mutaciones en momentos convulsivos de las sociedades occidentales ya que estos, a su vez,

determinaron cambios importantes en nuestras sensibilidades, prácticas y formaciones discursivas.

Los estudios realizados acerca de la memoria son tan variados como sus aproximaciones epistemológicas. A este concepto se han acercado áreas del conocimiento como la psicología, la antropología, la sociología y la historia. Por eso, antes de intentar exponer lo que a la luz de esta investigación se entiende por memoria, realizaré un breve recorrido por su historia y lo que distintos autores han dicho sobre ella.

Es a principios del siglo XX cuando la configuración y consumación de un Occidente europeo industrializado —donde las élites habían logrado dominar el Estado, la ciencia y el poder productivo de la sociedad— que comienza a retomarse el concepto de memoria, ya no desde un ámbito únicamente reflexivo como en la Antigüedad, sino desde una perspectiva científica, acorde al *Zeitgeist* del momento, de la mano de Bergson y Freud¹⁶.

En 1907, Henri Bergson publicó *La evolución creadora*. En esta obra (una de sus más importantes), Bergson profundiza sobre la conexión que genera la memoria entre pasado y presente; así como la forma en que la consciencia humana puede comprenderse mediante esta articulación. De acuerdo con el historiador Enzo Traverso (2007)

Historia y Memoria no forman una pareja contradictoria sino después del principio del siglo XX, cuando los paradigmas del historicismo clásico entraron en crisis, puestos en causa, simultáneamente, por la Filosofía (Bergson), el Psicoanálisis (Freud) y la Sociología (Halbwachs). Desde entonces la memoria ha sido considerada como el sustrato subjetivo de la Historia. (p. 25)

¹⁶ Aunque relevantes, los aportes de Freud a la memoria no serán profundizados en este trabajo, ya que se trata de aproximaciones con una perspectiva más clínica que sociológica o histórico-cultural.

Maurice Halbwachs, estudiante de Bergson y Durkheim, continuó en la década de los años 20 con el desarrollo del concepto de memoria. A través de su obra, la memoria (o recuerdo) deja de ser un proceso individual, tal como era concebido por Bergson y Freud hasta el momento, para convertirse en un fenómeno condicionado socialmente. Durante el periodo luego de la primera guerra mundial, la obra de Halbwachs queda en el olvido; sin embargo, actualmente, ningún estudio sobre la memoria es llevado a cabo sin apelar al sociólogo (Erll, A. 2012. pp. 18-19). El concepto de *memoria colectiva* de Halbwachs se define a partir de su obra desde dos posturas clave:

1. La memoria colectiva como memoria orgánica del individuo, que se construye a partir del horizonte de un entorno sociocultural (...).
2. La memoria colectiva como la relación con el pasado, que surge gracias a la interacción, la comunicación, los medios y las instituciones que están dentro de los grupos sociales y las comunidades culturales. (Erll, A. P. 19).

El abordaje del concepto de “memoria” por parte de Bergson y Halbwachs resulta particularmente llamativo para el propósito de esta investigación. Por una parte, pensar la memoria más allá de un proceso cognitivo y vincularla a un ejercicio de conexión temporal entre el pasado y el presente, y como fenómeno que puede entenderse desde lo colectivo, comienza a develar de manera temprana su relación con las diversas formas en las que se manifiesta esa memoria. Desde este punto de la historia del concepto resultan visibles algunas conexiones entre la memoria y lo documental, pero más adelante se terminará de consolidar esta relación con la revisión de los trabajos que se continuaron llevando a cabo sobre la memoria.

El segundo autor que rediseñó de forma casi paralela a Halbwachs el concepto de memoria fue Aby Warburg (1866-1929). Considerado actualmente como el precursor de los

Estudios Culturales modernos, los cuales se orientan de forma interdisciplinaria, este autor ordenó un gran número de grupos temáticos que guardan relación con los Estudios Culturales “con el propósito de eludir *la timidez de las disciplinas particulares a sobrepasar sus fronteras*” (Erll, A. P.25). Warburg enfocó gran parte de su trabajo a dos elementos en la historia del arte: la continuidad de un “la influencia continua de la Antigüedad en el Renacimiento temprano” (Erll, A. citando a Warburg. P.25). A mitad de los años 20, Warburg hace explícita la relación entre su investigación de historia del arte y una teoría de la memoria colectiva, atribuyendo la coincidencia de detalles en algunas formas artísticas en frescos antiguos, pinturas de artistas renacentistas e incluso estampillas de los años veinte, al “poder que tienen los símbolos culturales de activar el recuerdo” (Erll, A. P.26). Warburg llamó *pathosformel* a los símbolos donde es inteligible el *pathos* antiguo, recurriendo al modelo de la memoria del psicólogo Richard Semon para explicar la capacidad de supervivencia del contenido afectivo inherente a los símbolos. De esta forma, aparece en la obra de Warburg el concepto de la *memoria visual colectiva*, a la cual otorgó el nombre de *memoria social*. Para el autor, algunas cuestiones prominentemente morales se relacionan con la memoria social; el artista carga con el contenido afectivo de los símbolos antiguos, no obstante, este debe dominarlos y lograr un equilibrio con la “moderación y la autoafirmación” del hombre moderno frente a esas capas profundas de su propia cultura. (Erll, A. P.26).

Warburg hace énfasis en los cambios y actualizaciones de la memoria social que son típicos de cada tiempo y lugar. Así, la investigación de la interacción entre continuidad e interpretación del simbolismo cultural que se refleja en las obras de arte hace posible que se saquen conclusiones acerca de la dimensión mental de la cultura: “Las variaciones de la reproducción, vistas en el espejo del tiempo, muestran la tendencia de la época, la cual

ha sido escogida consciente e inconscientemente y, con ello, se hace visible el alma entera creadora de deseos y promotora de ideales”. (Erll, A. P. 27).

En la obra de Warburg, la memoria posibilita considerar los rasgos del recuerdo cultural, históricamente variables y específicos de cada contexto.

Las obras de Halbwachs y Warburg sobre la memoria colectiva tienen varias diferencias. Mientras el enfoque de Halbwachs puede entenderse como teórico, Warburg parte de lo material (obras de arte) dándole importancia a la dimensión material de la cultura (Erll, A. P. 28). Aquí resulta relevante preguntarse por los posibles vínculos entre la creación documental y la memoria social de la que habla Warburg. Si para este autor la memoria social es inteligible en las continuidades halladas en imágenes producidas por una sociedad posterior, podría considerarse que la producción documental también carga con la misma memoria social. Así pues, las memorias que se construyen y preservan dentro del cine documental no surgen únicamente del discurso histórico y/o político, o la información que este comunica, sino que también podría ponerse en consideración la memoria social contenida en sus formas, es decir, en los recursos audiovisuales que utiliza para comunicar. Esto es importante a la luz de la caracterización de las memorias del conflicto armado que se propone hacer en este trabajo, pues sugiere la necesidad de ir más allá del campo discursivo (aquello que narra el documental) para hablar también sobre (y desde) la materialidad de la imagen y el sonido y, de esta forma, dar cuenta también de las continuidades inteligibles en ellos y que, según Warburg, constituyen en sí una forma de memoria.

Volviendo a la historia del concepto, la dislocación epistemológica marcada entre las teorías de Halbwachs y Warburg coincide contextualmente con un cambio de paradigma en las artes de vanguardia. La relación temporal y de lugar en el cambio de paradigmas en la

construcción de sensibilidades de la sociedad europea (tanto de la Europa comunista como la occidental) se hace visible también en la despolitización de las vanguardias artísticas Dadá (Huyssen, 2001. pp. 23-25). En el centro de esta discusión se pueden encontrar autores como Walter Benjamin, quien cuestionó que, en medio de un contexto de posguerra, fueran posibles los recuerdos creadores de significado (cf. *Der Erzähler* [El narrador], 1936, citado por Erll, A.).

Benjamin critica la tradición histórica del siglo xix, tradición que, con sus criterios de selección, siempre produce solamente la *historia de los vencedores*. En lugar de eso, con ayuda del concepto de *acto de recuerdo* tomado de la tradición judía, Benjamin abogó por “cepillar” la historia “a contrapelo” y transmitir la memoria tanto de las víctimas como de los que viven en el anonimato. (Erll, A. P.29)

A la par de la convulsión social derivada de la primera guerra mundial y la posguerra, la *memoria* comienza a ser pensada como un fenómeno cultural, inteligible desde las relaciones sociales y lo colectivo. Es aquí donde las perspectivas de Halbwachs y Warburg encuentran las condiciones de posibilidad que permiten su desarrollo. Sin embargo, no sería hasta después de los años 60 donde el concepto de memoria sería revisitado. De acuerdo con Huyssen, el entendimiento de la memoria sufrió un importante cambio durante esa época: “Discursos de la memoria de nuevo cuño surgieron en Occidente después de la década de 1960 como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas.” (Huyssen, A. 2001. P.2). La expansión del campo de estudios de la memoria hace posible pensar en este momento histórico como un punto desde donde se realiza una relectura del concepto bajo los ojos del posestructuralismo y el inicio del giro subjetivo de las ciencias sociales. Esta reevaluación de la memoria y su relación con la historia también hacen eco del quiebre de la gran Historia que propuso Benjamin; pues, expone

Huyssen (2006), en esta ocasión tomaron importancia los testimonios, los relatos individuales y las experiencias de las minorías, haciendo aún más visible el espectro de la pluralidad, los nuevos diálogos, otras estéticas enraizadas y periféricas que pasan a ser parte de la discusión política y cultural.

Esta tendencia es perceptible en una parte de la producción documental en Colombia durante la misma época. Ejemplo de ello es el trabajo que comienzan a llevar a cabo Marta Rodríguez y Jorge Silva con la realización del documental *Chircales* (Rodríguez M & Silva, M. 1972¹⁷), en el cual se ponen en evidencias las profundas desigualdades sociales a través de la exposición de las condiciones de vida de una familia dedicada a la elaboración de ladrillos en las cercanías de Bogotá.

Figura 5

Fotograma de documental Chircales.



(Chircales. Rodríguez M & Silva, M. 1972.)

Si bien el trabajo de Marta Rodríguez y Jorge Silva fue concebido en su momento como una forma de denuncia, a la luz del tiempo presente este trabajo puede verse como un *acto de*

¹⁷ Si bien el documental fue estrenado en 1972, el proceso de investigación y grabación abarcó gran parte de la década de los 60, lo que concuerda con el giro expuesto por Huyssen.

recuerdo —en términos de Benjamin— que aboga por la memoria de un grupo de personas y que, de no ser por este producto, difícilmente hubiesen salido del anonimato como víctimas de la profunda desigualdad que fue retratada en el documental. Esto podría tomarse como un esfuerzo por lograr lo que Benjamin denominó “cepillar la historia a contrapelo”, dándole de esa forma un lugar a las memorias que tienden a quedar en el anonimato y, por lo tanto, a pasar al olvido. Durante la década de los 80, entre investigaciones de corte interdisciplinario y propias de los Estudios Culturales, surgió el concepto de los *lieux de mémoire* (lugares del recuerdo¹⁸) del autor Pierre Nora. Uno de los principales aportes de este concepto al estudio de la memoria fue la reevaluación de la separación que hace Halbwachs de historia y memoria. Los *lugares del recuerdo*, para Nora, son objetos que tienen la capacidad de evocar la memoria de la identidad nacional de un pueblo (pueden ser un libro, una bandera, un himno, etc.) y están constituidos por tres dimensiones: una dimensión material, otra dimensión funcional y una última dimensión simbólica. Los *lugares del recuerdo* de Nora son “el ejemplo más prominente de una historia escrita que tiene una orientación mnemohistórica (...) Los lugares del recuerdo son (...) un objeto de estudio que está en capacidad de atraer la atención de representantes de las disciplinas más dispares.” (Erll, A. p.34).

Para continuar este recorrido por los desarrollos del concepto de *memoria* es necesario mencionar a los historiadores alemanes Aleida y Jan Assmann; quienes desplazaron el campo de la memoria colectiva hacia lo que denominaron *memoria cultural*. Como su nombre lo indica, la memoria cultural hace referencia al entendimiento sistemático, conceptual y teórico de la relación existente entre cultura y memoria. Apalancados en la relación entre el recuerdo cultural, la construcción colectiva de la identidad y la legitimación política, “la teoría de los Assmann

¹⁸ El planteamiento de Pierre Nora es en realidad conocido como “lugares de la memoria”. Sin embargo, en esta traducción del texto de Erll se le ha llamado “lugares del recuerdo”.

permite describir fenómenos que han despertado el interés profundo de los estudios culturales desde los años ochenta.” (Erl, A. P.36). Este concepto ayudó a expandir un campo de investigación conjunto en donde pueden participar disciplinas como la historia, los estudios clásicos, la historia del arte, los estudios religiosos, los estudios literarios y la sociología; permitiendo que distintos campos tradicionalmente dispares puedan aportar conjuntamente su perspectiva a un mismo fenómeno, “en virtud de un interés epistemológico común” (P.37).

Como ocurre con muchos conceptos utilizados actualmente en las ciencias sociales, el concepto de *memoria* no se ha mantenido estático ni indiferente ante los cambios paradigmáticos ocurridos a lo largo del siglo XX, ni ha evitado ser objeto de críticas. Huyssen también aportó reflexiones al rumbo que la memoria tomó a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Utilizando el ejemplo del Holocausto y la fructuosa mercantilización del recuerdo como plataformas, el autor expone cómo Occidente ha llegado a lo que él llama la “cultura de la memoria”, en donde “el mundo se está musealizando y todos nosotros desempeñamos algún papel en este proceso. La meta parece ser el recuerdo total.” (p.6) Esta “musealización” del mundo está presuntamente impulsada por un miedo generalizado al olvido, el cual “se articula de manera paradigmática alrededor de las temáticas del Holocausto en Europa y en los Estados Unidos o de los “desaparecidos” en América Latina.” (P.9). Si bien esta perspectiva no será profundizada durante el desarrollo de esta investigación, resulta un punto de partida interesante para preguntarse cómo funciona la “musealización” en Colombia y qué papel cumplen tanto instituciones como producciones culturales y académicas del país, de cara a la proliferación de estudios sobre la memoria en Colombia durante la última década.

Huyssen también hace una afirmación importante para el presente trabajo de investigación:

...[la] memoria pública está sometida al cambio –político, generacional, individual—. No puede ser almacenada para siempre, ni puede ser asegurada a través de monumentos; en ese aspecto, tampoco podemos confiar en los sistemas digitales de recuperación de datos para garantizar la coherencia y la continuidad. (P.22).

La advertencia de Huyssen recuerda algo clave: la memoria *se hace* desde el presente. Por lo tanto, las interpretaciones y la forma en la que esa memoria es leída están sometidas a las realidades materiales e ideológicas del tiempo desde donde se rememora. Por esta razón el autor invita a no confiar en “monumentos” ni “sistemas digitales de recuperación de datos” para garantizar su conservación. Entre estos dispositivos de memoria también pueden contarse, por qué no, las películas documentales. Desde esta perspectiva es preciso aclarar que, por la naturaleza misma de la memoria descrita por Huyssen, no deben darse por preservadas aquellas memorias contenidas en los documentales, ya que estas pueden (y seguramente serán) reinterpretadas por los espectadores y el contexto desde donde sean evocadas. Entender esto implica asumir esta investigación como el resultado de una lectura ubicada en un contexto histórico, social y cultural determinado.

3.4 Memorias en disputa

Posterior a la re-evaluación del concepto de memoria emergen estudios y posturas como la de Didi Huberman, Elizabeth Jelin y Gustavo Aprea; quienes la entienden como un campo en permanente disputa de la cual participan distintos grupos sociales con intereses particulares y, por lo tanto, memorias.

Las formas en las que el concepto de memoria es utilizado por la historiografía actualmente son diversas. Por ejemplo, Gustavo Aprea (2015), en su libro *Documental, testimonios y memorias: miradas sobre el pasado militante*, utiliza lo que él denomina

documentales de memoria para explicar la cualidad de vehículo de memoria que tienen las producciones cinematográficas documentales para reconstruir y reinterpretar el pasado, es decir, ...pueden ser vistos como documentos que hablan de la manera en que un período histórico reconstruye e interpreta otro período histórico. Más allá de la precisión con que aborden los hechos recordados, expresan el modo como la sociedad piensa su pasado y se piensa a sí misma. (Aprea, G. p.15)

Aprea también reflexiona en este mismo libro sobre las formas como son construidas las memorias sociales y el lugar que los testimonios y los documentales de memoria tienen en ellas. El autor utiliza los procesos de construcción de memorias colectivas y el dispositivo documental para estudiar el lugar del cine durante los últimos veinte años de la sociedad argentina, época donde se recuperó la militancia revolucionaria de la década del setenta. La obra de Aprea es un ejemplo de cómo la memoria es utilizada actualmente en estudios transdisciplinarios con el fin de reflexionar sobre el papel activo de las producciones culturales en la disputa por lo memorable.

Otro autor que ha trabajado la memoria es George Didi-Huberman. En su ensayo *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*, Didi-Huberman, (2004) utiliza cuatro fotografías tomadas dentro de un campo de concentración nazi por un prisionero *Sonderkomando*¹⁹ para argumentar cómo estas imágenes, pese a no contener el horror en su totalidad, son capaces de convertirse en un testimonio tan válido como el de un sobreviviente. Didi-Huberman, quien se considera heredero de Warburg y Benjamin, responde a los críticos que rechazaron la equiparación de estas imágenes del *Sonderkomando* con los testimonios de los sobrevivientes del holocausto introduciendo el concepto de imagen como *archivo* y *testigo*. La

¹⁹ Tipo de prisionero que gozaba de ciertos beneficios sobre el resto, como desplazarse con relativa libertad dentro del campo de concentración.

propuesta de Didi-Huberman frente a una nueva forma de entender la Historia desde la no-linealidad; es decir, comprendiendo los procesos de interpretación de esta como un fenómeno que se da en el presente, desestructura la forma tradicional de analizarla, lo que revela las influencias que heredó de Foucault. Esta postura junto con la de Jelin refuerzan la idea de que la Historia debe leerse de forma situada, es decir, teniendo en cuenta el lugar y tiempo desde donde es analizada. De igual forma, en el caso del análisis audiovisual, invita a pensar en las condiciones de producción de la obra que se revisa, las cuales pueden revelar información importante sobre las cuestiones que trata; y cómo esas condiciones pueden contrastarse con las del momento en donde se contempla un determinado producto audiovisual.

Finalmente, es necesario referenciar el importante trabajo que llevó a cabo Paul Ricoeur en su obra *La memoria, la historia, el olvido* (2004). Dentro del apartado de la memoria, Ricoeur realiza una profundización sobre su fenomenología, en donde inicia afirmando que la memoria es un recurso de suma importancia para referenciar el pasado. “No tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió antes de que declaremos que nos acordamos de ello” (Ricoeur, 2004. pp. 40-41). No obstante, explica el autor, existe un problema a la hora de recurrir a la memoria como fuente para la historiografía y es su estrecha relación con la imaginación y, por lo tanto, su poca fiabilidad.

La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir-imagen del recuerdo, afecta a la ambición de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria. (...) Y, sin embargo, no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello (Pp.22-23). (...) La imaginación y la memoria poseen como rasgo común la presencia de lo ausente y, como rasgo diferencial, por un lado, la suspensión de cualquier

posición de realidad y la visión de lo irreal, y, por otro, la posición de una realidad anterior. (P.67).

Ricoeur expone una serie de procesos y definiciones por las cuales pasa la memoria con sus distintos tipos y niveles, entre los que destaca la diferenciación entre *mneme* y *anamnesis* siendo el primero el hecho de recordar de forma espontánea; el recuerdo que llega a la mente de forma pasiva; y el segundo el acto deliberado de recordar y, por tanto, hacer un esfuerzo para buscar (y conservar) el recuerdo (pp.19-20). Esto es importante para esta investigación porque los documentales son en sí actos deliberados de recordar y conservar lo recordado, lo que implica a su vez entenderlos como formas en las que la memoria es ejercida: "...acordarse es no sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, "hacer" algo. El verbo "recordar" duplica al sustantivo "recuerdo". El verbo designa el hecho de que la memoria es "ejercida". (p.81). Esta memoria "ejercida" puede manipularse e incluso abusarse de ella. Ricoeur explica que la memoria (ejercida) tiene una relación directa con el fenómeno de la identidad (dado que la memoria cumple un rol fundamental para responder la pregunta "¿quién soy?") y que, al igual que esta, presenta una fragilidad considerable sustentada en varias particularidades. La primera que menciona es la fragilidad concerniente al tiempo y a la amenaza de que la identidad sea alterada a través de este. Si se entiende el documental como una forma en la que se ejerce la memoria, difícilmente puede pedirse que en este no exista una distancia entre los hechos recordados y el momento en el que se produce el recuerdo. Las producciones documentales no persiguen el "rigor histórico" que se le exige a una enciclopedia o un libro de historia. Estos, más bien, pueden ser tomados como manifestaciones de la exigencia de la presencia del pasado en el presente, cimentada en la necesidad humana de "recordar" o "rememorar" los lugares, hechos y vivencias, sean importantes o banales. Más allá de perseguir la "verdad" –propia de procesos

legales— el documental cumple una función en la producción, difusión, reproducción y recepción de las memorias y su necesidad de mantener vivos recuerdos (individuales y/o colectivos), o, en el caso del conflicto armado, que estos recuerdos sirvan como un referente simbólico para la no repetición o la necesidad de conseguir la paz, en el caso de aquellos a quienes interesa.

La segunda fragilidad de la memoria que expone Ricoeur es la “confrontación con el otro sentida como una amenaza” (p.111); la identidad resulta tan frágil que la sola estimación del otro representa un peligro para nuestra propia estima, llevándonos rápidamente de la acogida al rechazo. Y, por último, la tercera fragilidad presentada por el autor hace referencia a la herencia de la “violencia fundadora” y trata sobre la naturaleza violenta de la construcción de toda comunidad histórica conocida.

Lo que celebramos con el nombre de acontecimientos fundadores son, en lo esencial, actos violentos legitimados después por un Estado de derecho precario; legitimados, en definitiva, por su antigüedad misma, por su vetustez. De este modo, los mismos acontecimientos significan para unos gloria, y para los otros, humillación. (P.111)

La condición frágil de la identidad y la memoria, así como la posibilidad de abusar y manipular esta última es uno de los factores que posibilita la disputa entre distintas memorias y, por ende, entre distintas identidades, grupos sociales e ideologías. Esto último, resulta particularmente importante para la caracterización de las memorias en los documentales que me propongo hacer más adelante. Entender las fragilidades de las memorias no solo refuerza la necesidad de examinarlas permanentemente, tanto en el campo en la producción cultural como en la investigación; también debe servir para instar a las personas que participan de la creación y circulación de cualquier pieza cultural, que trabaje con memorias del conflicto armado, a pensar

cómo su relato interactúa en esa disputa por dichas memorias y lo que ellas implican en términos de poder político, cultural y social.

Con este breve recorrido sobre algunos de los usos prácticos y las dimensiones teóricas que se le ha dado al concepto de memoria, la pregunta siguiente vendría a ser: ¿por qué y para qué resulta relevante hablar sobre *las memorias* del conflicto armado colombiano en la actualidad? Para responder a esta inquietud (o incluso para entender su relevancia), hace falta visibilizar varias características que hacen de las memorias un campo político en tensión permanente.

Primero, quisiera llamar la atención sobre el hecho de que, a la vista de lo repasado, no es conveniente pensar en una única memoria, ya que esto implicaría afirmar indirectamente que solo existe una interpretación y visión del pasado. Por más que haya consensos sobre las cosas que han ocurrido, estas 1. no son estables y 2. Conviven en tensión con otras interpretaciones del pasado, otras memorias de los mismos sucesos que, eventualmente, pueden ocupar el lugar predominante. Por esto, es importante pensar en la memoria como un campo en disputa política permanente, donde no solo se lucha por el sentido de lo que se recuerda, sino que se lucha contra el olvido mismo (Jelin, 2002. Pp. 5-6). Entre las razones que más se destacan de esta lucha se encuentran el reconocimiento de las víctimas de sucesos traumáticos, lo cual es una parte fundamental de su reparación y del establecimiento de responsabilidades a nivel social, histórico, político y jurídico.

En el plano colectivo, entonces, el desafío es superar las repeticiones, superar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/futuro. (Jelin, E. p.16)

No es difícil ver en la esfera pública esa disputa política por la memoria. En Colombia, son vastos los esfuerzos que se han hecho desde varios gobiernos nacionales para controvertir las

memorias sobre el conflicto armado que, poco a poco, han logrado un lugar político importante, como lo son las memorias de las víctimas (tanto de actores ilegales como del Estado mismo). Por mencionar alguno, en 2019 fue nombrado Darío Acevedo como director del Centro Nacional de Memoria Histórica, quien desde su ingreso se caracterizó por negar la existencia de un conflicto armado en Colombia, afirmación que le costó al CNMH su lugar en la red mundial de memoria Coalición Internacional de Sitios de Conciencia. Acevedo²⁰, luego de dicha expulsión, terminó retractándose, pero, desde su gestión, aún sigue habiendo constantes ataques a las memorias que históricamente han sido las más amenazadas²¹.

También es importante señalar que una concepción lineal del tiempo no resulta la más conveniente para entender el fenómeno de la memoria ya que, como explica Jelin (P.12), la memoria es una actividad que se ejerce en el presente, rememorando algo del pasado con unas intenciones a futuro. Dicho de otro modo, la memoria tiene la capacidad de alterar los discursos existentes sobre algo del pasado, afectando cómo se percibe desde el presente, con una expectativa a futuro, o sea, un objetivo. Esta cualidad de alterar los discursos sobre hechos pasados y, a su vez, proponer nuevas expectativas, resalta el carácter político de la memoria. Para las víctimas del conflicto armado colombiano, sus memorias buscan dar a conocer, entender y explicar los horrores vividos como parte del trabajo de sanación y duelo, así como una reparación y no repetición. Para algunos gobiernos pasados, las memorias deberían, al parecer, limpiar su imagen como uno de los actores propiciadores del sufrimiento de las víctimas e instaurar una memoria donde la fuerza del estado funja como una figura heroica ante la amenaza

²⁰ Desde 2022, el actual presidente Gustavo Petro nombró a Maria Claudia Gaitán Valencia como nueva directora del Centro Nacional de Memoria Histórica. Gaitán. Es nieta del político Liberal asesinado Jorge Eliecer Gaitán. <https://www.elspectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/maria-valencia-gaitan-nueva-directora-del-centro-nacional-de-memoria-historica-cnmh/>

²¹ <https://www.elspectador.com/colombia-20/jep-y-desaparecidos/los-testimonios-que-probarian-censura-a-una-exposicion-indigena-en-el-centro-nacional-de-memoria/>

terrorista, como bien lo explicó Gordillo (2014) en su investigación sobre las narrativas instauradas mediáticamente durante la época de la implementación de la Seguridad Democrática, la cual retomaré más adelante, cuando aborde algunos trabajos realizados en torno a la relación audiovisual-conflicto armado colombiano.

4. DOCUMENTAL Y MEMORIAS

4.1 Lo documental en el cine

Actualmente, una investigación sobre “Cine Documental” debería preocuparse por definir a qué hace referencia cuando utiliza la palabra “documental”. De lo contrario, se estaría dejando a criterio del lector interpretar un término que ha sido problemático desde sus orígenes. Si bien existen consensos que permiten hablar de unos aspectos comunes —la mayoría de las veces somos capaces de identificar cuándo estamos ante un documental y cuándo no—, las fronteras del cine documental tienen una naturaleza porosa que dificulta su definición. Plantinga (2014) atribuye esa dificultad al carácter diverso y cambiante de las obras documentales que lo ha caracterizado a través de su historia y que desafía constantemente las formas de delimitarlo (P.15). Nichols (2013), por su parte, realiza un esfuerzo por expandir la definición que Grierson, en su momento, propuso del cine documental al llamarlo “tratamiento creativo de la realidad”. Nichols formula una definición más concreta, no sin antes aclarar que esta debe ser siempre expandida y desarrollada a profundidad por las excepciones que pueden aparecer mediante nuevas obras documentales.

El documental habla acerca de situaciones y sucesos que involucran a gente real (actores sociales) que se presentan a sí mismos ante nosotros en historias que transmiten una propuesta plausible acerca de, o una perspectiva respecto a, las vidas, situaciones y sucesos retratados. El punto de vista particular del cineasta moldea de tal manera la

historia, que vemos de manera directa el mundo histórico, más que en una alegoría ficcional. (Nichols, 2013. P.35)

Entre los autores que se preocupan por enmarcar el documental se encuentra (Celis, 2009) quien afirma que la definición más frecuente de “documental” está determinada por su apego a la realidad, y lo diferencia de la ficción al tratar esta diferencia como una “operación de lenguaje”.

El documental no es lo contrario de una película de ficción porque esta última exige una puesta en escena y el otro la rechaza. El cine de ficción es diferente al cine documental sólo porque el primero pretende crear el efecto de lo real y el segundo ofrecer una interpretación de la realidad. (Pp. 54-55).

Otro grupo de autores intentan desligarse de definiciones tan tajantes, como es el caso de Català & Cerdán, 2007, quienes problematizan lo que llaman “fetichismo de lo ‘real’ entendido como índice óptico” (P.10), es decir, cierta obsesión –tradicional en la crítica y en algunos realizadores— por asociar el objeto profilmico directamente con aquello que se entiende como realidad, en el caso de algunos documentales. Los investigadores proponen, en cambio, una definición desde la negación, es decir, por lo que no hace un documental. “Se podría concluir que el documental no tiene por qué estar basado en la verdad visual para seguir siendo documental, pero en lo que no puede estar basado es en la mentira, tenga esta las características que tenga.” (P.13). Català (2010), propone incluso dejar de nombrar al documental como tal y comenzar a referirse a él como *cine de lo real* “para determinar un tipo de cine que busca sus materiales en la realidad, en lugar de hacerlo en la ficción, es decir, que utiliza lo que ya existe en lugar de construirlo para la cámara.” (P.48). Similar es el caso de Weinrichter (2004) quien estudia la problemática en torno a la definición del documental desde distintos críticos, teóricos y directores en su obra *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Es llamativa la forma en la que

Weinrichter decide utilizar el término *non fiction* (o no ficción) dada "...la asombrosa diversidad del trabajo que se está llevando a cabo en la actualidad y que debemos denominar todavía por exclusión..." (P.11).

Aunque estas perspectivas alimentan un entendimiento general del concepto, la raíz del conflicto alrededor del término *documental* podría encontrarse de forma extrínseca a este. ¿Qué ocurre por (dentro y) fuera de la pantalla para que identifiquemos una película como documental y no, por ejemplo, como un reportaje periodístico²²? Esta pregunta nos lleva a realizar una lectura de corte fenomenológico sobre la experiencia de ver este tipo de cine. Para entender mejor esta perspectiva, hace falta volver a Foucault (2000) para recordar que

Hay un combate "por la verdad", o al menos "alrededor de la verdad", dejando claro una vez más que por verdad no quiero decir "el conjunto de cosas verdaderas que están por descubrir o que hay que hacer aceptar", sino "el conjunto de reglas según las cuales se distingue lo verdadero de lo falso y se aplica a lo verdadero efectos específicos de poder... (P.144)

Otra forma de entender este enunciado es que la operación que nos permite distinguir lo que se reconoce como verdadero de lo falso²³ está mediada por una serie de consensos que se encuentran permanentemente en disputa. Este vínculo entre percepción y consensos es la que

²² De por sí, ambos *formatos* presentan varias diferencias de las que se puede dar cuenta un espectador que haya entrado en contacto con ellos. Ambos tienen objetivos distintos. Un documental, a diferencia de un reportaje periodístico, no busca presentar información objetiva y verificada sobre un evento o tema de actualidad ni informar a la audiencia de manera "neutral" y "precisa", sino más bien provocar reflexiones a través de una perspectiva más cercana al arte cinematográfico y al ensayo. De igual forma, los documentales suelen reflejar la visión personal del director o del equipo de producción. El autor tiene una influencia importante en el contenido y la interpretación del tema. En contraste, los reportajes periodísticos buscan mantener un nivel de "objetividad" y evitar la influencia personal del periodista.

²³ Por el carácter dicotómico que tiene en común documental/ficción; así como verdadero/falso, es necesario aclarar que en este punto no se pretende en ningún momento establecer una relación entre lo verdadero con lo documental y lo falso con la ficción. Decía el poeta Antonio Machado: "también la verdad se inventa".

podría ayudarnos a entender mejor nuestra relación con lo que llamamos cine documental. Así lo explica Sobchack (2011)

El espectador individual también está siempre sumergido en la historia y en una cultura en la cual hay un consenso social general, no sólo en cuanto al estatus ontológico (si no la interpretación) de lo que se considera la realidad profílmica, sino también en cuanto a las "reglas" hermenéuticas reguladoras que determinan cómo debe uno leer y tomar su representación. (p.17)

Desde la perspectiva de Sobchack, la palabra “documental” hace referencia a algo más que un objeto o género cinematográfico. Al afirmar que el documental no es “tanto una *cosa* como una *experiencia*” (p.1), se establece que *lo documental* no es la película en sí —como estarían de acuerdo, hasta cierto punto, los autores antes citados—, sino la experiencia que se tiene al visualizarla, la cual encontrará concordancias (o no) con los consensos (estilísticos, narrativos, estéticos, temáticos, contextuales, etc.) a partir de los cuáles reconocemos este cine, permitiéndonos así diferenciar la ficción del documental. Esto quiere decir que, dependiendo del espectador, la misma película puede ser experimentada como un documental, una ficción e incluso como un video casero (p.14) o un reportaje periodístico. Dicho esto, haría falta conocer mejor los consensos bajo los cuales establecemos que una película es un documental o, en palabras de Sobchack, bajo los que tenemos una *experiencia documental*.

Como afirman Zunzunegui y Zumalde (2019)

Con el paso del tiempo se han institucionalizado una suerte de *marcas de documentalismo* (o marcas de historicidad) que permiten inferir al lector/intérprete que está ante un documental, es decir, un texto que refiere o da cuenta de hechos reales. Pero estas atribuciones (...) son siempre convencionales o de naturaleza simbólica. (P.38)

Es así como estas “marcas de documentalismo”, según los autores, provocan en el espectador lo que Barthes (citado por Zunzunegui y Zumalde) denomina “ilusión referencial”, un proceso que crea en el intérprete la sensación de “realidad” y/o “verdad” (p.44). Por lo tanto, una película que pretenda ser “experimentada” –en términos de Sobchack— como un documental por la mayor audiencia posible debe esforzarse por generar esa ilusión a través de sus procedimientos textuales y formales. La existencia de estos códigos para la creación de un documental supone a su vez la de uno o varios regímenes de representación en los cuales se definen las estrategias y las características que permiten a un documental ser identificado como tal. Entre esas estrategias de *escritura referencial* –nombre que los autores acuñan para referirse a los procedimientos utilizados para generar la *ilusión referencial*— es preciso mencionar aquellos marcos exógenos a la película que influyen en la percepción y la experiencia del espectador, así como en su deseo de verla o no. Estos pueden ser, por ejemplo, cualquier indicación, previa a la visualización del espectador, de que la pieza se trata de un documental, ya sea voz a voz, que se enuncie como tal en su cartel de cine, en la publicidad o por la categoría de los festivales en los que participe, incluso el medio en el que se emite puede influir en la caracterización de la película (pp.79-80).

Se encuentran luego las marcas que sí hacen parte de la película, las cuales Zunzunegui y Zumalde denominan “Marcas del Estilo del Régimen Referencial”. Estas, usualmente, son utilizadas para *hacer parecer* a la película un documento, es decir, la dotan de “rasgos significantes que denotan espontaneidad, neutralidad y/o improvisación. Se trata (...) de indicadores de analogía o potencializadores icónicos de veracidad que se sitúan al margen o trasgreden de alguna manera el formato de la escritura profesional” (p.82). Estos rasgos formales, en varias ocasiones, recalcan el uso del dispositivo filmico. En otras palabras, buscan, a través del audio y la imagen, lograr una *estética de lo fortuito* que dote a la película del carácter

de *documento en bruto* que, por ejemplo, tendría un clip de video de algún suceso importante (pp. 81-22). Resaltar el uso del soporte audiovisual mediante la modalidad del registro (de forma que se note siempre que lo que se está viendo es una grabación) es entonces una de las marcas del régimen referencial que acercan a los espectadores a una experiencia documental. Resulta importante aclarar que existen otras formas y recursos mediante los cuales se construye esa relación con el espectador, sin embargo, me interesa por ahora establecer que, para esta investigación *lo documental* se encuentra no solo dentro de las técnicas y las retóricas utilizadas dentro de las películas, sino que también se encuentra por fuera de ellas. De igual forma, los consensos y regímenes de representación de cada época cumplen un papel importante a la hora de reconocerlo. Esto, por supuesto, no impide que podamos seguir identificando cierto cine como documental. Que esta categorización tenga que ver más con consensos que con la imagen y el sonido en sí, no la hace menos operativa. Más bien, es un aspecto para tener en mente y así pensar nuestra relación con la imagen de forma más integral.

Aquí resulta pertinente hablar sobre los falsos documentales, los cuales hacen uso de los mecanismos de los que tanto Sobchack como Zunzunegui y Zumalde exponen para generar de forma intencionada la ilusión de verdad sin serlo. Algunos autores llaman a este *subgénero* “*fake*”. Weinrichter (p.70) menciona que el *fake* “ofrece un índice más de que el documental se ha vuelto consciente de sí mismo y de las estrategias que utiliza para construir su discurso”, usándolas de forma paródica para denunciar clichés e hipocresías tras la “supuesta sinceridad del realismo”.

Este es el caso, por ejemplo, de *Agarrando pueblo* (1977) de los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo, en el cual se critica la mercantilización de la miseria en países del tercer mundo a

través de un falso reportaje, parodiando las producciones de “carácter documental” en su sentido más convencional.

Figura 6

Fotograma de Agarrando Pueblo



(Agarrando Pueblo. Luis, O. Carlos, M. 2017.)

De la misma forma en la que existen regímenes de representación de lo documental, también hay regímenes de concepción del conflicto armado colombiano. ¿Qué nos pueden revelar las marcas comunes en el cine documental que trata este tema? ¿Cómo influyen estas en la constitución, reproducción, reconocimiento y valoración de las memorias?

4.2 Archivo, documental y memorias

Luego de repasar el entendimiento de los conceptos de *memoria* y *documental*, se hace más sencillo ver los vínculos entre uno y otro en el contexto colombiano del siglo XXI. Primero, hace falta asumir el ejercicio de la memoria como praxis, es decir, como un trabajo. Esto supone aceptar un posicionamiento activo frente a la reconstrucción del pasado nacional, al igual que lo hace la producción documental. Sin embargo, que el documental sea una forma en la que se usan las memorias activamente no es suficiente para dimensionar cómo interactúa con ellas. Para esto hace falta pensar el documental como archivo. Al respecto, Ricoeur (2000) afirma que:

El archivo se presenta como un lugar físico que aloja el destino de esta especie de huella que, con todo cuidado, nosotros distinguimos de la huella cerebral y de la huella afectiva, es decir, la huella documental. Pero el archivo no es sólo un lugar físico, espacial; es también un lugar social. (pp.216-217)

Como archivo, un documental no es un lugar donde se acumulan las evidencias o rastros de una época, o unos objetos que mantienen su posición pasiva hasta que alguien los estudia o utiliza, sino que es *un lugar* en donde las memorias viven y se convierte en un “hecho” social, en la interacción de los discursos y las prácticas que se dinamizan con la apertura, presentación y análisis de las memorias que el documental resguarda. Esta concepción dinámica de archivo sugiere que, como lugar social, el documental (y, por lo tanto, las memorias conservadas en este) está sometido a las tensiones, creencias, luchas y contextos tanto de sus realizadores, como las personas que depositan sus testimonios en ellos (si los tiene), y sus espectadores. Más que almacenar el pasado, el documental —pensándolo como archivo— tiene la capacidad de traer *algo* del pasado al presente y de confrontarlo con él. Es un mediador de las memorias.

Pongamos a prueba esta afirmación. Para esto, consideremos el documental *El Baile Rojo: memoria de los silenciados* (2003) del director Yezid Campos. Esta película recoge varios testimonios de sobrevivientes del exterminio de la Unión Patriótica (UP) ocurrido entre 1984 y 2002. Este documental, cuya intención de *hacer memoria* está declarada en su nombre, funge como archivo que, consultado en la actualidad, abre nuevos caminos de interpretación del presente, así como propone cuestiones que, para entonces, no eran posibles (puesto que abarcan hechos ocurridos posteriormente). Luego de cinco años del proceso de paz con las Farc-EP, no resulta difícil comparar el relato del documental con acontecimientos de la actualidad, especialmente si se tiene en cuenta que la UP fue un partido político surgido de otro acuerdo de

paz, al igual que el Partido Comunes resultó del último proceso. Desde el presente, pueden hacerse preguntas acudiendo a ese archivo: con los asesinatos de firmantes del acuerdo y exguerrilleros que ya se han producido, ¿podemos estar ante un nuevo exterminio político?, ¿qué suerte podría esperarles a los miembros del partido político Comunes (creado a partir de las extintas FARC) ?, ¿qué similitudes y diferencias existen entre ese pasado y nuestro presente?, ¿Qué podemos anticipar a partir de lo expuesto en el documental de Yesid Campos? Entrar en contacto con ese archivo, es decir, el documental, facilita la confrontación del pasado con el presente, corroborándolo con la exposición de un momento o caso específico sacado del film en cuestión. y, como afirma Jelin, nos pone en relación también con el futuro.

Por lo anterior, se revela la importancia de considerar los “usos de la memoria”. Todorov (2013, p.14) afirma que “la memoria no es solo responsable de nuestras convicciones sino también de nuestros sentimientos”, por lo tanto, aquello que creemos y sentimos frente al conflicto armado colombiano es en gran medida producto de las memorias que se han comunicado y, de una forma u otra, han prevalecido sobre él. Esto, como puede intuirse, no necesariamente es algo positivo (ya vimos que la venganza fue una de las herencias de la época de la Violencia hacia el conflicto armado), por lo que el uso que se le da a las memorias puede ir en contra incluso de la memoria misma (Todorov, p.35), así como del bienestar de determinada población. Al respecto, este autor afirma que “Tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas.” (p.37). En ese sentido, vale la pena preguntarse por los posibles usos que los documentales a analizar hacen de algunas memorias sobre el conflicto armado colombiano. ¿Son acaso unas memorias cargadas de sentimientos de revancha o realmente pueden aportar de una u otra forma a la no repetición de los hechos narrados? Y,

teniendo en cuenta los datos expuestos anteriormente²⁴ sobre el consumo de cine documental en Colombia, ¿de qué forma podría concretarse este aporte si su exhibición pública es muy limitada?

5. CONFLICTO ARMADO Y DOCUMENTAL

La representación del conflicto armado colombiano y sus distintas dimensiones en el cine de este país es un tema en constante crecimiento. No son pocos los investigadores que han decidido estudiar, ya sea desde la crítica cultural o la realización de un ejercicio taxonómico, aquellas formas en las que el conflicto armado colombiano y la(s) violencia(s) son representadas en el campo audiovisual. Trabajos en torno a las formas de abordar el conflicto en el cine y la producción de arte en general han sido desarrollados por investigadores como Rubén Yepes (2018) que, en su publicación *Afectando el conflicto: Mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo*, realiza un acercamiento desde la teoría de los afectos deleuziana²⁵ para preguntarse por la historicidad de los afectos alrededor del conflicto armado colombiano y la naturaleza de las formas en las que la producción cultural sobre este genera determinados “afectos” a ciertos grupos socioeconómicos, enfocando su trabajo en el entendimiento de la apatía como afecto predominante frente a este fenómeno. Yepes explica que la apatía hacia el conflicto está presente en los centros urbanos de Colombia y argumenta que, según el reporte *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* que “la incapacidad de la sociedad colombiana de afrontar el legado social del conflicto es uno de los síntomas de un trauma

²⁴ Ver Páginas 13 y 14.

²⁵ La teoría de los afectos de Gilles Deleuze es una parte importante de su filosofía. En sus obras “La imagen-movimiento” y “La imagen-tiempo”, el autor explora la relación entre el cine, la percepción y la experiencia afectiva. Para Deleuze, los afectos son una dimensión ontológica fundamental del ser. El concepto de “afecto”, en la teoría deleuziana, se vincula con la idea de imagen y movimiento. El autor argumenta que las imágenes cinematográficas, a través de su capacidad de capturar y representar movimientos, pueden evocar y transmitir afectos. El cine, según el filósofo, tiene la capacidad de crear una “imagen-afecto”, una imagen que no solo representa, sino que afecta directamente al espectador a nivel sensorial y corporal. Deleuze también distingue entre afectos activos y afectos pasivos, siendo los primeros aquellos que aumentan nuestra capacidad de actuar y experimentar el mundo, mientras que los afectos pasivos nos limitan o nos hacen sufrir.

colectivo generalizado” (p.37). En este reporte se habla sobre el efecto de naturalizar la violencia en las relaciones cotidianas, lo que sugiere una falta de sensibilidad hacia la violencia y, por lo tanto, una relación con el sentimiento de apatía. De igual forma, explica que “la heterogeneidad, irregularidad, extensión y baja intensidad del conflicto han llevado a que sea asimilado por el Estado y la sociedad” (p.37).

Otros lugares desde los cuales se ha abordado el cine y su relación en torno al conflicto armado colombiano han sido explorados por Manuel Silva (2014), quien desde la Teoría Crítica analiza películas de ficción como *Yo Soy Otro*, de Óscar Campo. En este trabajo, el investigador expone cómo la película de Campo se configura de manera disyuntiva en relación con unas formas recurrentes “como el drama o la división maniquea entre bandos buenos y malos; estrategias que constituyen los recursos dramáticos más usuales en los largometrajes de ficción que en el país han adoptado el conflicto armado como temática” (p.165). Resulta llamativo que, a nivel documental, como se verá más adelante, también existan unas marcadas tendencias narrativas y formales que configuran un “reparto sensible” sobre el conflicto, así como una forma predominante de narrarlo desde lo documental. Silva (2016), igualmente, destacó, de forma general, los productos documentales surgidos en la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle. El investigador señala que en ellos “no vemos ni la exhibición obscena de cadáveres ni la apelación a la fórmula visual para mostrar de manera esquemática, y por lo tanto reductora de su singularidad, experiencias y concepciones diversas del conflicto” (p.157).

Silva (2017) también se ha ocupado de realizar un recorrido panorámico del conflicto armado en el cine colombiano, en donde nuevamente señala que, pese a poder identificar tipos de relatos enfocados a la denuncia

[...] hay relatos que con sus operaciones dramatúrgicas y discursivas terminan por encuadrar el conflicto armado en narrativas del bien y el mal, en situaciones que no permiten pensar ni sentir más allá de la inmediatez de la percepción del horror y de la ofuscación que esto produce. Narrativas de este tipo terminan contribuyendo al consenso ideológico de que algo como un mal que viene de afuera, un afuera históricamente inexistente (p.98).

Pese a no tratarse directamente sobre cine, no debe dejarse por fuera el trabajo de Gordillo²⁶ (2013), investigadora que se encargó de analizar la propaganda militarista durante la aplicación de la política denominada Seguridad Democrática durante el gobierno del expresidente Álvaro Uribe Vélez. En este trabajo la autora concluye, a partir de entrevistas a miembros del equipo de comunicaciones del expresidente y del análisis formal a decisiones tomadas por estos en las campañas emitidas por televisión y cines, que la propaganda militarista durante este periodo en Colombia se encargó, entre otras cosas, de reducir la complejidad del conflicto armado a una cuestión de buenos y malos, así como de “educar” a la población para que aceptaran e incluso pidieran la coerción del Estado hacia los ciudadanos y sus derechos. Este trabajo resulta relevante a la hora de hablar del conflicto armado dado el impacto y polarización que se generó durante el gobierno del expresidente Uribe. Es necesario reconocer la importancia de la “narrativa de los héroes” (ejército) y “los villanos” (guerrilleros) para hablar sobre la forma en la que se entiende el conflicto armado en Colombia.

Ruiz (2007), por su parte, aplica un análisis narrativo a seis películas de ficción cuyo tema central es el conflicto armado colombiano y que fueron producidas durante el gobierno de Andrés Pastrana y el primer periodo del gobierno de Álvaro Uribe Vélez. Vale la pena resaltar

²⁶ Claudia Solanlle Gordillo.

que, de las seis películas²⁷ escogidas por la investigadora, cuatro hicieron referencia a las víctimas del conflicto “siendo la violencia, tanto física como emocional, el principal factor agresor, pero también el desgaste que implica vivir en medio del conflicto” (p.58).

Un estudio parecido llevaron a cabo Rivera & Ruiz (2010) quienes, a través de un análisis narrativo²⁸, realizaron una revisión de las representaciones del conflicto en el cine de ficción en Colombia llevadas a cabo en 14 largometrajes sobre el tema, que fueron realizados entre 1965 y 2006.

Una de sus conclusiones hace eco de una de las afirmaciones de Yepes: “...llama la atención el hecho de que el largometraje no lo aborda [el tema del conflicto armado colombiano] con frecuencia, contrario a lo que popularmente se cree” (Rivera, J. & Ruiz, S. p. 513). Un punto para destacar es que en el corpus de ese estudio no se encuentra una filiación ideológica explícita en la condición de combatientes de los personajes, sino que se justifican sus decisiones y acciones por haber sido víctimas de hechos violentos (p.512). En este punto se hace visible el “ruido” existente en el distanciamiento entre la víctima y el victimario: las víctimas entonces pasan a ser victimarios. Al justificar sus acciones violentas por el hecho de haber sido víctimas (y no por convicciones políticas), se muestran menos claros los límites entre víctimas y victimarios.

²⁷ *Golpe de Estado*, del director Sergio Cabrera (1998); *La toma de la embajada*, de Ciro Durán (2000); *Bolívar soy yo*, de Jorge Ali Triana (2002); *La primera noche*, de Alberto Restrepo (2003); *La sombra del caminante*, de Ciro Guerra (2005) y *Soñar no cuesta nada*, de Rodrigo Triana (2006).

²⁸ El análisis consistió en la revisión de cuatro categorías en cada uno de los largometrajes:

1. El tema, este punto incluye la definición del género, junto a la línea narrativa principal y las secundarias.
2. La acción, a través de la causalidad establecida desde el detonante hasta la conclusión, pasando por los puntos de giro y la construcción de tiempo, determinando el orden, la duración, la temporalidad y la continuidad.
3. Los lugares desde la construcción de espacio, determinando el tipo de planos usados, su combinación y sus ritmos.
4. La construcción de personajes.

El investigador Oswaldo Mejía (2010) también ha estudiado el diálogo entre la realidad colombiana y el cine. En su libro *Realidad y Cine Colombiano* el autor realiza un recorrido por dos décadas (1990-2009) de la filmografía nacional colombiana y el diálogo que esta aborda con la realidad, analizando largometrajes de ficción y categorizándolos en cuatro coordenadas: realidad histórica, realidad y marginalidad, realidad cotidianidad e idiosincrasia; y realidad y conflicto. En este trabajo el autor afirma que “[Los] distintos niveles de acercamiento al conflicto colombiano están condicionados por múltiples variables (ideológicas, estéticas, narrativas, comerciales, presupuestales, etc.), que a veces ni siquiera dependen del director.”²⁹ (p.18). Es claro que, al ser en su mayoría producciones que requieren de grandes presupuestos (que suelen ser facilitados por patrocinadores u organizaciones privadas, públicas o mixtas), muchas veces los directores no cuentan con la libertad creativa que quisieran. Es importante resaltar este punto, aprovechando la mención de Mejía, dado que en este trabajo se entiende que las películas son el resultado de una suma de decisiones mediadas por intereses y visiones que no necesariamente son exclusivas del director o directora de ellas.

Otros investigadores han centrado sus esfuerzos en estudiar el cine documental sobre el conflicto armado colombiano, como es el caso de Granados (2012) quien, desde una perspectiva feminista, analiza el cortometraje *Colombia, la guerra que no existe* (2010) de la realizadora Llum Quiñonero, de manera tal que centra su atención en las mujeres víctimas del conflicto cuya voz fue escuchada en este documental. La autora concluye que este documental

[...] las muestra [a las mujeres] como víctimas, pero, por otro lado, las destaca como activistas y defensoras de los derechos humanos. Por eso consideramos que el trabajo de

²⁹ Diversos actores pueden influir en estas cuestiones. La más evidente es la fuente de los recursos financieros (si es, por ejemplo, una película financiada por una ONG o con dinero público o privado).

Llum Quiñonero se relaciona con las perspectivas de un cine de mujeres y de la teoría filmica feminista (p.198).

Cristancho (2019) se enfoca en tres documentales cuyo común denominador fue el estar centrados, cada uno, en los hijos de personajes³⁰ que hicieron parte de la vida pública en Colombia en las décadas de 1980 y 1990. El autor busca en estos tres documentales lo que denomina “régímenes audiovisuales” para examinar cómo desde ellos se construyen y mantienen unas formas culturales de entender algunos elementos del conflicto armado colombiano:

Los tres documentales dan cuenta de un régimen audiovisual que se ha configurado sobre la lucha revolucionaria: algo distante, caduco e imposible de sostener, pese, incluso, a la represión estatal y del paramilitarismo sobre la participación política por vías legales. De igual modo, dan cuenta de un régimen audiovisual que se ha configurado sobre la paz: como un ideal que oscila entre algo posible desde la voluntad subjetiva de individuos concretos, no como algo social, y algo inalcanzable, constantemente frustrado por intereses mezquinos que se materializan en el paramilitarismo. (p.163).

Rubiano (2017), luego de analizar la obra “Requiem NN”³¹ de Juan Manuel Echavarría, propone no abordar el análisis de obras artísticas desde los “efectos” que estas tengan en el mundo material. El autor invita a preguntarse, al igual que hace Yepes, por los “afectos” que estas sean capaces de generar. Este cuestionamiento es abordado ya que, para el autor, no hay una forma confiable de medir los efectos (como verificación de datos y fiabilidad de los resultados, métodos de las ciencias sociales) de una obra de arte en una sociedad, mientras que, a través de los afectos, puede establecerse una relación directa con la ética y la política.

³⁰ *Pecados de mi padre* (2009), sobre Sebastián Marroquín, hijo de Pablo Escobar; *La historia que no contaron* (2009), sobre Erika Antequera, hija de José Antequera; y *Pizarro* (2016), sobre María José Pizarro, hija de Carlos Pizarro.

³¹ Esta obra fue presentada en tres formatos: la fotografía, el video y el cine y presentaba el fenómeno de la adopción de cuerpos sin identificación por parte de los habitantes de Puerto Berrío, Antioquia.

Si (...) las interpretaciones recurrentes sobre el arte que se ocupa del conflicto armado en Colombia hacen referencia al duelo, las víctimas y el trauma colectivo, es claro que una de las pretensiones de este arte, o de sus intérpretes, es tener algún tipo de efectividad, bien sobre la situación como tal, bien sobre la percepción que tenemos de tal situación. Si se piensa en lo primero, se opta por la posición de efecto sobre lo real; si se piensa en lo segundo, se opta por la posición de lo que una obra puede hacer con su *presencia*: una dimensión que solo puede valorarse a partir de una política de los afectos de las obras de arte. (p.11).

El trabajo abordado por Arias (2015) en el cual realiza una crítica a la tendencia del documental colombiano de “dar la voz” a aquellos que no la han tenido, es sumamente pertinente para la revisión del estado de la cuestión de este proyecto. Arias problematiza la aparente ligereza con la que se le otorga a las víctimas del conflicto armado en Colombia la voz a través del dispositivo audiovisual sin cuestionarse primero las implicaciones ideológicas que conlleva este recurso, dado que, con esta forma tan frecuente de abordar el tema del conflicto, “se corre el peligro, entonces, de que la víctima adquiera la voz, pero solo para hablar en el mismo lenguaje³² de aquellos que no le habían permitido hablar” (Arias, J. P.104. 2015).

El problema radica en convertir dichos códigos y estructuras narrativas en el modo privilegiado de visibilización colectiva de las víctimas, es decir, en reducir su voz a una estructura de discurso familiar y fácilmente digerible que termina por invisibilizar el acontecimiento, al producir el efecto de la posibilidad de su superación (p.103).

Sobre el conflicto y su presencia en la producción de documentales en el país también ha escrito la investigadora Diana Kuéllar (2019) cuya tesis doctoral contempló la existencia de unas formas

³² Lenguaje audiovisual, con todos los códigos y estructuras predominantes para tratar el tema de las víctimas del conflicto armado.

disyuntivas a las consensuadas de presentar dicho conflicto en cortometrajes documentales. La investigadora se ubica desde tres frentes distintos: el estético, el político y la representación (de la realidad referencial). Kuéllar utiliza herramientas metodológicas de la hermenéutica, así como lo que Bruno Latour (2005, citado por Kuéllar, 2019) llama “cartografía de controversias”, con el fin de elaborar dispositivos de observación y descripción del corpus seleccionado para su investigación: *El proyecto del diablo* (1999), de Óscar Campo; *30 secones* (2007), de Claudia Salamanca; y *La impresión de una Guerra* (2015), de Camilo Restrepo. La investigadora conceptualiza en su tesis la categoría del *documental del disenso* para hablar de un cine que implica una disrupción con las respecto a las formas convencionales de representar la realidad, separando el documental de la idea de “género de la verdad”. De este modo, los “documentales del disenso” se encuentran en “las grietas de los relatos del consenso” y tienen como objetivo “la creación de una memoria reflexiva”. (p.291).

Esta formulación resulta clave para entender el análisis y la selección del corpus de esta investigación. De igual forma, ayuda a identificar por qué estas películas no hacen parte del común denominador de producciones sobre el conflicto armado colombiano, al tratarse de “documentales del disenso”.

El crítico de cine colombiano Pedro Adrián Zuluaga (2018) escribió un artículo titulado *Asedios a las ruinas en el documental colombiano contemporáneo*. En él, el autor reflexiona acerca de la forma en la que un conjunto de documentales colombianos se aproxima al concepto de lo que identifica como *ruina*.

Las películas, una de las formas del tiempo y de las ruinas que este va dejando a su paso, pueden verse entonces como una invitación a excavar en el pasado para crear (...) constelaciones de futuro. (Zuluaga, p.344).

Esta reflexión hecha por el autor invita a pensar la memoria en tanto elemento que actúa de forma paralela desde el pasado, el presente y el futuro, lo cual a su vez lleva a preguntarse por los usos de la memoria en las piezas documentales sobre el conflicto armado y cómo esos usos contienen una visión de un futuro deseado. ¿Cuál es ese *futuro deseado* que puede encontrarse en un “documental del disenso”? y por contraste, ¿Qué visión del futuro anhelan las piezas que hacen parte del consenso?

Pedro Adrián Zuluaga (2013) también se ha encargado de buscar cánones y discursos dominantes en el cine colombiano y las razones que llevaron a su *canonización* por parte de la academia y la crítica colombiana. Como bien dice el autor: “hacer cine no es solo hacer películas” (P.11), refiriéndose a que una película no termina en la pieza audiovisual, sino que trasciende sus límites para convertirse también en crítica, recepción de las audiencias, los discursos que hace circular y qué tan eficaz resulta haciéndolo. En su libro *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*, el crítico se encarga de problematizar el lugar de “canon cinematográfico” que ocupan ciertos largometrajes, es decir, cuestiona el carácter canónico que se le ha otorgado a películas colombianas para ser referentes del cine colombiano. El autor explica que para buscar estos cánones no es práctico recurrir al mercado (ya que el mismo consumo de películas colombianas ha estado marcado por “altibajos” y muy pocas logran el éxito comercial) ni a la academia, puesto que solo en las últimas décadas el cine comienza a ser un objeto de interés en planes de estudio universitarios. Por lo tanto, se centra en buscar estos cánones del cine colombiano

“en ejercicios críticos e historiográficos panorámicos o puntuales, en conformación de muestras y retrospectivas nacionales e internacionales, en homenajes con frecuencia acompañados de publicaciones, en la supervivencia que supone para ciertos títulos tener

(o haber tenido) circulación en formatos de uso doméstico como el VHS o el DVD, en la recurrencia de los mismos títulos en emisiones de televisión, en la elaboración de monografías, en la publicación de guiones.” (pp.19-20)

El autor concluye con un esbozo sobre los discursos dominantes del cine colombiano, explicando cómo el canon debe ser interpretado como un “arte de la Memoria” y explica que

La memoria (...) es un espacio problemático en el que el pasado se construye y se modifica de acuerdo con intereses de diversos tipos, y en el que se proyecta el futuro: la memoria es un espacio de legitimación por excelencia, y aunque existan las memorias no oficiales, y el cine en principio ayude a construirlas, puede ser que también promueva una lectura oficialista de la Historia y domestique el pasado, banalizando lo extraño, traduciendo y representando lo irrepresentable. (p.93)

Así pues, Zuluaga se pregunta a quiénes les conviene esa memoria contenida en los cánones y discursos en un país que se entiende y se narra a sí mismo como *tercermundista* y cómo esa misma percepción cumple un rol importante a la hora de proyectarnos en nuestro cine, el cual, sugiere el crítico, ha caído en la *auto-exotización* al producir aquello que “el Norte espera de nosotros” (citando a Elena, A. p.95).

Tafur (2016), en el texto *Violencias de película: nuevas interpretaciones de viejos problemas*, a través de la reflexión en torno a artículos y trabajos recientes sobre la relación violencia – cine colombiano, rastrea “discursos, sentidos y sensibilidades” que surgen a partir del “soporte cinematográfico”. Esto lo hace tomando como caso de estudio a la película de Fernando Vallejo, *En la tormenta* (1979), intentando así entender aquello que el formato cinematográfico le aporta al corpus elegido por el investigador sobre La Violencia y las violencias. Como conclusión, el autor invita a

[...] avanzar en una caracterización, del punto de vista que imprime la representación cinematográfica, es decir, del qué y por supuesto del cómo, para no pedirle a las películas horizontes explicativos que no están en condición y ni están obligadas –como obras de arte narrativas– a ofrecer. (p.109).

Como se señaló anteriormente, Tafur también aporta una revisión a importantes trabajos e investigadores que han alimentado el estudio de la relación del cine con la violencia en Colombia. Entre los trabajos citados por el autor destaca el texto de Enrique Pulecio (1999) titulado *Cine y Violencia en Colombia*. Este texto estableció puntos de partida determinantes para futuras investigaciones sobre el cine colombiano y la violencia. Pulecio define tres categorías cronológicas de la violencia en Colombia dentro de las que enmarca las producciones cinematográficas sobre el tema: la primera de ellas, La Violencia, refiriéndose al conflicto histórico-político entre conservadores y liberales recrudecido luego del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948; la segunda hace referencia a la conformación de las guerrillas dada a mediados 60, de forma posterior al Bogotazo; y, la tercera, la violencia generada a partir de la guerra entre carteles del narcotráfico a partir de los años 80. Esta división sirvió de punto de partida para trabajos como *El cine urbano y la tercera violencia* (2008), donde el investigador (Kantaris, 2008) utiliza de forma parcial la categorización propuesta por Pulecio, agregando la existencia de un cuarto proceso, la “globalización de la violencia”, en donde se inscribirían fenómenos como “desplazamiento de las operaciones del tráfico, soborno y lavado de dinero hacia países como México, Italia, Rusia y, desde luego, los Estados Unidos, junto con una migración masiva que desborda las fronteras nacionales” (Kantaris, 2008. p.110. Citado por Tafur, 2016. p.99).

Asimismo, Tafur menciona el libro de la investigadora Juana Suárez *Cinembargo Colombia* (2009), el cual retoma de forma crítica la división histórica de Pulecio para agregar dos grandes elementos nuevos: trasciende la revisión exclusivamente temática de su corpus (que caracterizó las anteriores investigaciones) y agrega el análisis de la narrativa fílmica (Tafur, 2016. p.100). Suárez también aporta el entendimiento de lo que denomina como un “discurso fílmico de la violencia (...) haciendo que la violencia se constituya como una formación discursiva determinante del cine colombiano” (Suárez, 2008. p.89).

En trabajos más recientes en el campo también se destaca la investigación de Daniel Jerónimo Tobón (2020) *Experiencias del mal. Afectos morales en el cine colombiano contemporáneo*. En este trabajo, el investigador cuestiona la tesis de Yepes sobre la apatía como afecto predominante entre los colombianos hacia el conflicto armado. Afirma que esta

deja de lado el papel político que han tenido el temor, la ira, el deseo de venganza, la indignación y la repulsión en la escena nacional y global (Nussbaum, 2013, 2016, 2018; Arias-Maldonado, 2017). Un ejemplo particularmente revelador lo ofrece el proceso de paz entre el gobierno colombiano [de Juan Manuel Santos] y las FARC-EP, que estuvo atravesado por diferentes afectos: las simpatías de diferentes grupos de la población por los paramilitares, la guerrilla, el ejército o las víctimas de unos y otros; la ira y el deseo de venganza contra las FARC-EP, la repulsión que suscitaron sus crímenes sexuales y la envidia por los beneficios que recibirían los desmovilizados; el temor a los cambios sociales que prometía el acuerdo; el entusiasmo y la esperanza ante la posibilidad de superar un conflicto de larguísimo aliento. La campaña previa a través de todos los medios de comunicación y redes sociales polarizó al país, y articuló las diferencias ideológicas y de posición política en términos emocionales, a través de imágenes que

encarnaban los temores de muchos colombianos —como el fantasma del castrochavismo o el de una guerra perpetua— y de un nutrido conjunto de dispositivos retóricos (Álvarez & Zuleta, 2018; Jimeno, 2017; Muñoz & Ruano, 2019; Tabares, 2019). La firma se escenificó como un escenario de esperanza que dio lugar a grandes celebraciones colectivas en múltiples lugares. El referendo resultó en el rechazo del acuerdo por un estrechísimo margen, lo que despertó en sus partidarios una mezcla de tristeza, desengaño e indignación que pronto se condensó en una palabra: “la plebitusa” (Perilla Daza, 2018). Estas emociones no solo fueron reacciones a los acontecimientos, sino que impulsaron las movilizaciones que en redes sociales y en las calles defendieron el contenido de los acuerdos y apoyaron su ratificación por otros medios. De hecho, son parte de las fuerzas que encienden las protestas desatadas a lo largo y ancho del país entre finales del 2019 y comienzos del 2020. (pp.13-14).

Otro trabajo reciente, relevante para esta investigación, es el realizado por Olaya Gualteros & Urrego Salas, (2021). En él, los autores se proponen identificar desde la categoría espaciotemporal, en el documental *Mampuján: Crónica de un desplazamiento*, realizado por el CNMH se configura un modo particular de interpretar el pasado de esa comunidad que conlleva un riesgo de subexposición y sobreexposición. Los autores explican que

Las imágenes tienen (...) un papel fundamental en la comprensión de la guerra, pues proporcionan cierta materialidad a nuestros recuerdos. Las imágenes, en especial las de carácter documental, son huellas que ayudan a confrontar la distancia temporal con el presente. No obstante, esto no las exime de ser posibles fuentes de soporte para la guerra o la vulneración de algún grupo social. Las imágenes también pueden reiterar la violencia, promoverla e, incluso, ocultarla.

Nuevamente, aparece en este antecedente el tema de los usos de la memoria a través de la imagen y cómo estos pueden ir contra los intereses de grupos sociales que por los que supuestamente “velan”.

Ejemplo de lo anterior puede dilucidarse en el trabajo de la investigadora Gordillo que mencioné anteriormente, quien demostró cómo a través de la propaganda, se instauró una narrativa simplista sobre el conflicto armado, llevando a una gran parte de la población civil a “exigir” medidas coercitivas por parte del Estado colombiano durante el gobierno del expresidente Álvaro Uribe Vélez³³.

Este breve recorrido por algunos autores³⁴ que han centrado su mirada en la producción audiovisual colombiana y su relación con la representación de la violencia y el conflicto armado permite ver cómo este tema no solo es cada vez más recurrente en la academia, sino cómo la investigación sobre el cine se ha ido desarrollando, consolidando y diversificando en Colombia.

Propongo, para organizar mejor los trabajos anteriormente expuestos, realizar una categorización en tres grandes bloques:

1. Reflexiones político-culturales en torno al audiovisual sobre violencia y conflicto armado en Colombia; en donde se enmarcarían aquellas investigaciones que, desde la crítica cultural, se enfocan en la revisión de implicaciones políticas y estéticas que conllevan las decisiones tomadas (tanto estéticamente como a nivel discursivo) en determinadas películas, productos audiovisuales o tendencias cinematográficas.

³³ De acuerdo con la Jurisdicción Especial para la Paz JEP, fue durante el gobierno de Uribe, entre los años 2002 y 2008, que se presentaron la mayoría de los casos de “Falsos Positivos”, sumando una cifra de 6402 víctimas de este delito.

³⁴ Quien desee profundizar más puede consultar también las obras de María Fernanda Arias en el libro editado por Christian León: *La mirada insistente* (2018); Simón Puerta: *Cine y nación* (2015); Guillermo Pérez La Rota: *Cine colombiano: Estética, modernidad y cultura* (2013) y Juan Jacobo Del Castillo, *Diálogos con las militancias filmicas colombianas. Activaciones del archivo para pensar otras imágenes del presente* (2021).

2. Análisis de representaciones; categoría en la cual entrarían aquellos trabajos que se preocupan por revisar la forma en la que son representadas poblaciones, actores, agentes gubernamentales, instituciones, organizaciones civiles armadas, individualidades, organizaciones civiles y fenómenos políticos, económicos y sociales en torno al conflicto armado colombiano.
3. Reflexiones en torno a la producción cinematográfica colombiana y su relación con la(s) violencia(s); esta última abarcando estudios que buscan organizar o clasificar las producciones cinematográficas (e intelectuales alrededor del cine colombiano) en corrientes tanto históricas como temáticas.³⁵

En la primera categoría cabrían trabajos como los de Olaya & Urrego, Tobón, Yepes, Arias, Cristancho, Silva, Rubiano y Gordillo; quienes desde sus lugares como investigadores se preocupan por las decisiones formales, estéticas y narrativas de películas y cortometrajes y las reacciones que estas decisiones generan por fuera del corpus. Por ejemplo, la forma en la que a través del arte (y el cine dentro de esa categoría) se puede influir sobre los afectos hacia el conflicto armado colombiano, en el caso de Yepes; la invitación que hace Silva hacia la diversidad de discursos y formas de contar el conflicto y las violencias en el cine colombiano, la cual puede traducirse igualmente en la posibilidad de pluralidad de interpretaciones, lecturas y perspectivas que se formulan sobre el fenómeno del conflicto armado colombiano; la identificación de regímenes de verdad existentes en el cine colombiano sobre el conflicto armado en el trabajo de Cristancho y la forma en la que fue configurada una campaña televisiva que terminó por reducir el conflicto armado colombiano a una disputa entre buenos y malos en la investigación de Gordillo. Es preciso señalar que este conjunto de trabajos se ocupa — parcialmente— de señalar el eventual impacto que pueden generar las producciones culturales

³⁵ Llama la atención que durante la revisión de este estado de la cuestión no se hallaron estudios sobre audiencias de películas sobre la violencia en Colombia, lo que representa una oportunidad grande para futuras investigaciones en torno al cine y, en particular, el cine documental colombiano.

por fuera de ellas en ámbitos sociales y culturales, como por ejemplo las narrativas dominantes sobre el conflicto armado que circulan en el espacio público y privado.

En la segunda categoría se enmarcan los trabajos hechos por Ruiz, Rivera y Granados. La tercera categoría, por su parte, está compuesta por los trabajos de Zuluaga, Suárez, Tafur, Pulecio, Kuéllar y Kantaris.

Para efectos de esta investigación, los aportes de estos trabajos permiten enmarcar y poner en un contexto histórico e ideológico las películas a analizar. Este último punto resulta clave a la hora de relacionar las producciones con un contexto particular y con una postura política predefinida.

La propuesta de esta investigación para alimentar este estado de la cuestión es la introducción de la noción de memorias sobre el conflicto armado colombiano en un documental realizado en un momento axial en la historia del país como lo fue la firma del acuerdo de paz de 2016. Este enfoque podría alimentar futuras investigaciones que se centren en elementos específicos de producciones audiovisuales. En este caso, la especificidad de las memorias del conflicto armado son esa particularidad que entrará a revisarse a profundidad. Asimismo, el enfoque específico sobre un documental realizado luego de la firma del acuerdo de paz firmado en 2016 permite no solo echar un vistazo a las tendencias y diferencias entre documentales contemporáneos, sino dar continuidad a aquellos trabajos que se preocupan por las representaciones del conflicto armado colombiano y las violencias en el cine de este país.

6. BUSCANDO LAS MEMORIAS DEL CONFLICTO EN UN DOCUMENTAL

Antes de buscar las memorias del conflicto en los documentales seleccionado, hace falta recordar algunas particularidades tanto de lo documental como de la memoria en sí, así como su relación. Primero recordemos que, para los efectos de esta investigación, lo documental se da como el resultado de una interacción entre el espectador y la película que, con sus recursos narrativos, publicitarios y/o audiovisuales, nos lleva a asumirla como un documental, valga la redundancia. Esto, en un principio, podría interpretarse como una razón para enfocar la atención del análisis en la interacción del espectador con las películas, dejando a un lado la materialidad de la imagen, las textualidades y el audio que las componen. Sin embargo, esta investigación no busca entender los factores que median en la relación espectador-película para que sea considerada un documental por los primeros, sino hallar las memorias del conflicto en las segundas. Entonces, el argumento de lo documental como algo que se construye por fuera de “la pantalla”, funciona más bien para entender por qué las piezas seleccionadas funcionan (también) como documentales, pese a que algunas personas puedan considerarlas a su vez ensayos o alguna otra categoría como, por ejemplo, falsos documentales.

Las memorias que se pretenden encontrar, por su parte, sí se encuentran dentro de las películas: a manera de relatos, testimonios e historias, pero también como formas, intenciones y decisiones tomadas, usando el medio audiovisual como su medio de expresión y difusión. Este análisis, desde luego cualitativo, no debe limitarse entonces al nivel discursivo. Para hacer inteligibles las memorias del conflicto en estas piezas no bastará con entender qué se dice en ellas, sino también cómo es dicho y cómo ambas cuestiones participan de la construcción de un marco de entendimiento del conflicto armado colombiano y, por lo tanto, de sus memorias.

Con el fin de lograr lo anterior, es necesario establecer unas categorías de análisis que permitan formar un panorama en donde, integrando sus partes, sea posible identificar cuáles son las memorias que conservan estos documentales. A continuación, enumero y expongo las categorías que utilizaré para realizar este ejercicio:

6.1 Retórica audiovisual

Como se mencionó anteriormente, *la forma* constituye en sí una manera de hacer memoria, no solo por lo que revela en términos de las decisiones y el estilo (y con ello, casi siempre, la carga ideológica) de los realizadores en un momento particular, sino porque en esta puede ser leída la memoria social de la que habla Warburg y que ya traté anteriormente, en donde las continuidades de esas formas audiovisuales contienen en sí memorias (culturales y estéticas). Por eso resulta relevante este nivel del análisis del corpus.

Para realizar este nivel de lectura, comenzaré con un resumen de los documentales para luego pasar a el análisis de las formas en las películas. Utilizando las tres macrocategorías propuestas por Castellanos Cerda (2015), es decir, la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie, realizaré un desglose de las decisiones audiovisuales que conforman las películas. La unidad mínima de análisis para este fin será la escena, entendiéndola como “un trozo de historia (una unidad narrativa) que sucede en un único lugar y sin discontinuidades temporales” (Steele, 2014, como se citó en Domínguez Delgado & López Hernández, 2017. p.537). Para Castellanos, la puesta en escena hace referencia a

...todo lo que aparece frente a la cámara previamente colocado y jerarquizado (...)

Responde a la pregunta: *¿qué se filma?*, y lo filmado abarca el diseño del escenario [locación], la iluminación, los personajes, la relación fondo-figura, los sonidos diegéticos dentro o fuera del campo visual. (p.28).

Por otro lado, la puesta en cuadro es, de acuerdo con el autor:

... los múltiples parámetros de la cámara y el sonido controlados directamente por el director o por un equipo creativo y técnico. Responde a la pregunta: *¿cómo se filma?*, y las decisiones están en función de, la angulación, el emplazamiento de la cámara, la planificación, los movimientos de cámara, la óptica, la duración del plano, los soportes de filmación, la composición de la imagen, el sonido no diegético y las manipulaciones sonoras. (p.28).

Por último, la puesta en serie que, hace referencia al montaje “Consiste en la combinación de planos donde el espacio y el tiempo se reestructuran en términos cinematográficos. Responde a la pregunta: *¿cómo se ordenan las tomas y las secuencias de la película?*”³⁶ (p.28). Aunque Castellanos propone dividir este nivel en dos: funcional y estructural, para los fines de esta investigación, en el nivel estructural del montaje, no contemplaré la clasificación dentro de los ocho tipos sintagmáticos de Metz de la que habla el autor, dado que esta resulta más relevante para el análisis de cine de ficción.

6.2 Abordaje del conflicto armado

Habiendo desglosado las películas en sus elementos más básicos, hace falta hacer inteligible un segundo estrato: la dimensión del conflicto armado. En ella, se revisará de forma más detallada los siguientes elementos:

- Actores del conflicto representados o aludidos: ¿quiénes son?, ¿Cómo y cuándo aparecen?, ¿quiénes son víctimas?, ¿quiénes son victimarios?, ¿Qué roles desempeñan?, ¿En dónde?, ¿Cuándo?, ¿Con quién(es)?, ¿Haciendo qué?

³⁶ Aunque Castellanos no lo menciona explícitamente, podría considerarse que el caso de los textos superpuestos en la imagen se trataría de un proceso dentro de la puesta en serie, dado que hace parte del proceso de postproducción y montaje.

- Hechos narrados alrededor del conflicto armado: ¿de qué hechos se trata?, ¿De qué forma lo hace?
- Cómo es concebido el conflicto armado colombiano: ¿cómo se entiende el conflicto armado colombiano?

Estas capas, más aterrizadas temáticamente, permitirán construir un panorama sobre el abordaje que las películas hacen del conflicto armado, lo que resulta importante para poder hacer inteligibles las memorias presentadas.

6.3 Memorias documentales del conflicto armado colombiano

Luego de haber recogido la retórica audiovisual y separado los elementos concernientes al conflicto armado en las películas, realizaré un ejercicio de relacionamiento en donde argumentaré cómo la articulación entre el abordaje del conflicto y la retórica audiovisual configuran lo que pueden llamarse memorias documentales sobre el conflicto armado colombiano.

7. ANÁLISIS DEL CORPUS

7.1 PARÁBOLA DEL RETORNO

Soto Taborda³⁷, J. (director). (2017). *Parábola del Retorno* [Film]. TardeoTemprano Films. Juan Soto Taborda, nacido en 1983 en Armenia, Colombia, es un director, editor y productor de cine colombiano. Realizó el Curso Regular de Documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba. Actualmente trabaja en el Centro de Conservación de la Filmoteca de Catalunya. Ha participado en varios festivales y exhibido en universidades, galerías y museos tanto en Latinoamérica como en Europa.

Parábola del Retorno es, a grandes rasgos, la indagación a una pregunta en el campo de *lo posible*, o lo que “*podría haber sido si...*”. Esa *posibilidad*, en un principio, se antepone con la pretensión que, según Ricoeur (p.40) tiene la memoria: ser fiel al pasado. Evocar lo que tal vez pudo ser (pero no sabemos a ciencia cierta); es un ejercicio más cercano a la imaginación que a la memoria. Sin embargo, en *Parábola del Retorno*, la imaginación –considerada inferior a la memoria en la escala de modos de conocimiento (Ricoeur, P. p.21)— funge como un vehículo de la memoria y, en ocasiones logra desdibujar las barreras que, en un principio, la distancian de ella. No obstante, es Ricoeur quien, como se mencionó anteriormente, expone la estrecha relación entre la imaginación y la memoria, en tanto ambas pueden confundirse y mezclarse a la

³⁷ Juan Soto Taborda estudió el Curso Regular de Documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba (EICTV). En 2018 hizo parte del FIAF Escuela de verano de Restauración Fílmica (Film Restoration Summer School) en L’immagine Ritrovata de Bologna, y fue artista residente durante 2019-2020 en el Centro de Conservación de la Filmoteca de Catalunya, en donde trabaja actualmente. Como editor ha trabajado con directores y artistas tales como John Akomfrah (Mimesis), Phillip Warnell (Intimate Distances), Mo Scarpelli (El father plays himself), Orisel Castro (El hombre que siempre hizo su parte) y Simon(e) Paetau (Cuatro movimientos por el cuerpo), Rubén Mendoza (Señorita María: La falda de la montaña), Ana Salas (En el estudio), Natalia Santa (La defensa del dragón). Sus películas han sido exhibidas en diversos festivales, universidades, galerías y museos en Latinoamérica y Europa.

Filmografía: Elena Dios a Luz un Hermoso Niño, 2022, Sundays, 2021, Revelations, 2020, Parábola del Retorno, 2017, Carta a Violeta, 2015, Too Late for the Cinema, 2014, Estudio de Reflejos, 2013, Oslo, 2012, Nieve, 2012, 19° Sur 65° Oeste, 2010, El Bombillo, 2009.

Fuente: Retina Latina <https://www.retinalatina.org/person/juan-soto/>.

hora de recordar. Soto no pretende hacer pasar imaginación por memoria, sino que logra disolver las distancias entre ambas formas de evocación.

El desafío a la tensión existente entre imaginación y memoria le brinda al medimetraje la posibilidad de eludir su categorización como documental o ficción, por lo menos en sus acepciones más ortodoxas. En cambio, haciendo uso de la definición más amplia de *documental* que nos brinda Sobchack y de la que hablé con anterioridad³⁸, este medimetraje es susceptible de ser considerado como un documental. También, como se mencionó durante el planteamiento del problema de esta investigación, esa conjunción entre la memoria y la imaginación permite entender esta pieza como una expresión de resistencia simbólica contra las formas más comunes y estandarizadas de hablar sobre el conflicto armado colombiano, así como participar y contribuir a sus memorias.

Descripción de la pieza

¿Qué destino (además de la muerte) pudo tener alguien que nunca más fue visto, en medio de la violencia de los años 80 y 90 en Colombia contra la UP?, ¿Podría estar vivo?, ¿Acaso estaba escondido? Estas preguntas (que evocan el trabajo de la imaginación) son exploradas en este medimetraje usando las memorias familiares y políticas ligadas a su protagonista.

A través del relato que construye el personaje principal, Wilson Taborda, *Parábola del Retorno* (re)presenta las memorias ligadas a una de las tantas víctimas anónimas del conflicto armado colombiano; unas memorias a través de las cuales conocemos a esa persona por medio de las experiencias y anécdotas que nos cuenta, en primera persona, su protagonista. Lo anterior mientras lo acompañamos en su viaje de regreso a Colombia desde Londres, en avión.

Wilson Mario Taborda se presenta como el chofer de Bernardo Jaramillo Ossa, candidato a la presidencia de Colombia por el partido Unión Patriótica, asesinado durante la campaña

³⁸ Página 57.

presidencial de las elecciones de 1990. Él expone que, durante el exterminio de ese partido, logró escapar y exiliarse en Londres. 26 años después, con motivo del proceso de paz entre el Gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC-EP, decide volver a Colombia para reunirse con su familia, que lo da por muerto desde su desaparición. Lo anterior le sirve de “justificación” para registrar su viaje de regreso con una cámara que compró con ese fin. El mediometrage, de 41 minutos, consiste en el montaje de las imágenes que grabó desde su lugar de residencia en Londres, en el metro, el aeropuerto, el avión y, por último, en Bogotá, en la coyuntura del proceso de paz entre el Gobierno de Juan Manuel Santos y las Farc-EP.

La forma de narrar que es utilizada es a través de textos escritos sobre las imágenes grabadas. En ellos, Wilson, con un tono “cercano” (como si hablara con un amigo que lo acompaña en ese viaje), habla sobre su vida en Colombia con su familia, de cómo consiguió el puesto de chofer del candidato presidencial gracias a un familiar, de sus gustos adquiridos por la poesía en su exilio (lo que se evidencia más adelante a través de dos poemas que integró en el montaje). A medida que su trayecto hacia Colombia avanza, las anécdotas que cuenta sobre su vida en ese país se tornan más íntimas, relatando, por ejemplo, la vez que su hermano lo descubrió masturbándose accidentalmente; o cuando dejó embarazada a Alcymari, la niñera interna en casa de Beatriz, su hermana.

Aunque casi todo el mediometrage consiste en las imágenes que parecen de aficionado, tomadas por Wilson y los textos que le dan voz, algunas escenas rompen esa línea formal y narrativa para mostrar de manera ocasional imágenes de archivo (fotos de Wilson de niño y adulto, su familia, recortes de periódicos, videos de reuniones familiares y del partido político). En dos puntos del trayecto, son leídos los fragmentos de dos poemas: *Tiempo presente y tiempo pasado*, de T.S. Eliot; y *Parábola del retorno*, de Porfirio Barba Jacob. La elección e inclusión

de estos poemas para ser leídos (parcialmente) durante el video, así como el título de la película, dotan a *Parábola del Retorno* de una dimensión literaria a considerar a la hora de verlo y analizarlo.

Por un lado, el fragmento recitado del poema *Tiempo presente y tiempo pasado*, de T.S Eliot dice:

*Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.*

Este poema es recitado por una voz en off que pertenece a T.S Eliot. Cuando hace referencia al tiempo pasado, presente y futuro, el poema conecta con la noción de memoria que he desarrollado anteriormente, en donde *se hace uso* de un hecho *pasado* en el *presente* con una expectativa a *futuro*. En el poema se establece una dicotomía entre el tiempo presente y el tiempo pasado, sugiriendo que la conciencia humana está siempre inmersa en una tensión entre ambos. El poeta se sumerge en la memoria, evocando imágenes y recuerdos que emergen del pasado y que se entrelazan con su experiencia presente. Sin embargo, el fragmento más sugerente es

What might have been is an abstraction

Remaining a perpetual possibility

Only in a world of speculation.

En español:

Lo que pudo haber sido es una abstracción

quedando como eterna posibilidad

solamente en un mundo de especulación.

Este fragmento resulta llamativo en tanto, como se revelará al final de la pieza, la historia de Wilson luego de su desaparición es realmente una especulación acerca de qué pudo haber sido de él. Este fragmento también sugiere que la memoria es elusiva y a menudo se desvanece o se distorsiona con el tiempo. Soto incluye este poema para

...hablar sobre la irreductibilidad del tiempo y para cuestionar su linealidad, ya que el presente está formado por círculos concéntricos en el que los presentes son restituidos porque el pasado vuelve y configura el futuro. Así, en la película [Parábola del Retorno] «se conjugan esos dos tiempos simultáneos del exilio: un presente que nunca termina de construirse por su calidad provisional y cuyo significado parece radicar únicamente en relación a un pasado cada vez más lejano, que, paradójicamente, siempre se concibe como posibilidad latente» (Suárez, A. 2016, como se citó en Marcos, M. & Calvo, P. p.8. 2022)³⁹.

Por otra parte, el fragmento del poema *Parábola del Retorno*, de Porfirio Barba Jacob, es leído con la voz del tío de Juan Soto, Federico Taborda, y dice:

³⁹ María Marcos Ramos & Pablo Calvo de Castro.

Señora, buenos días; señor, muy buenos días...

Decidme: ¿Es esta granja la que fue de Ricard?

¿No estuvo recatada bajo frondas umbrías,

no tuvo un naranjero, y un sauce y un palmar?

El viejo huertecillo de perfumadas grutas

donde íbamos... donde iban los niños a jugar,

¿no tiene ahora nidos y pájaros y frutas?

¿Señora, y quién recoge los gajos del pomar?

Decidme, ¿ha mucho tiempo que se arruinó el molino

y que perdió sus muros, su acequia, su pajar?

Las hierbas, ya crecidas, ocultan el camino.

¿De quién son esas fábricas? ¿Quién hizo puente real?

El agua de la acequia, brillante, fresca y pura,

no pasa alegre y gárrula cantando su cantar;

la acequia se ha borrado bajo la fronda oscura,

y el chorro, blanco y fúlgido, ni riel ni murmura...

Señor, ¿no os hace falta su música cordial?

Este texto es presentado luego de que Wilson mencione que su tío (Federico) siempre recitaba poemas que él no entendía. El poema, ligado a la nostalgia que puede causar el regresar al lugar donde se creció, es el que le da el título al mediometraje. Esto puede interpretarse en varios

niveles, de los cuales resalto la expresión de la nostalgia que rodea a Wilson por su regreso a Colombia después de tantos años; y el hecho de que Wilson ahora entiende el significado de este poema. El hecho de que la película tome el nombre de este poema⁴⁰ es relevante para su lectura, ya que

Una parábola es, según una de sus acepciones, una narración breve y simbólica de la que se extrae una enseñanza moral. Sin embargo, en matemáticas el término hace alusión a una curva abierta formada por dos líneas o ramas simétricas respecto de un eje y en que todos sus puntos están a la misma distancia del foco (un punto) y de la directriz (recta perpendicular al eje). Ambas acepciones están presentes en la película documental de Soto que propone, a partir de una historia abierta, una vida alternativa a la desaparición de Wilson. (Marcos Ramos & Calvo de Castro, p.8. 2022)

Al finalizar el trayecto, se evidencia que Wilson ha llegado a Bogotá, por las imágenes grabadas, que muestran los cerros orientales y algunas calles, desde su habitación. Por último, comienza a sonar la canción *Los Rodríguez de Conjunto Clásico*. En pantalla aparece el texto “in memoriam. Wilson Mario Taborda Cardona. 1967-1987 Desaparecido el 23 de noviembre de 1987 en la vía Medellín – Bogotá, Colombia.”. Posteriormente, comienzan los créditos de la pieza, la cual fue escrita por Juan Soto, Chiara Marañón y Gloria Eugenia Taborda, a partir de los testimonios de familiares que vivieron junto a Wilson. También aparece Juan Soto como el camarógrafo. Los créditos continúan sobre videos de archivo donde aparece Wilson.

⁴⁰ La dimensión poético-literaria presente en *Parábola del Retorno* es un aspecto que es difícil dejar de lado dado su peso en la película. Esta dimensión no solamente es inteligible gracias a los poemas mencionados, sino a la tensión misma entre ficción y realidad que finalmente es resuelta cuando se descubre que Wilson nunca apareció. Esta “desilusión” y otros elementos presentes en *Parábola del Retorno*, como la atmósfera intimista y la relevancia del narrador, resuenan con algunas características del movimiento literario del *realismo mágico*. Esta influencia podría haber adquirida por Soto en su paso por la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, en Cuba, en cuya creación participó el escritor Gabriel García Márquez, cuyas obras literarias son referentes del *Realismo Mágico*.

¿De quién son las memorias presentes en *Parábola del Retorno*?

Esta cuestión tiene varias capas. En primer lugar, habría que considerar que *la voz* de Wilson, protagonista del medimetraje, es en realidad una voz artificial o, más bien, una voz que en realidad no es de quien dice ser. Los textos que aparecen en pantalla y que funcionan como la transcripción de Wilson en realidad fueron escritos, como se mencionó anteriormente, por Juan Soto, Chiara Marañón y Gloria Eugenia Taborda, a partir de la recopilación de testimonios de familiares y amigos del protagonista. Sin embargo, esto no impide pensar que esas memorias sean de Wilson, puesto que —aún con el componente imaginativo de su exilio y de su participación en esta pieza— lo que el espectador recibe es la historia de vida del protagonista, desaparecido en el contexto del conflicto armado colombiano, específicamente del exterminio de la Unión Patriótica, el 23 de noviembre de 1987.

Al mismo tiempo, las memorias presentes en *Parábola del Retorno* son de quienes hacen el ejercicio de recordar, es decir, de Juan Soto y de aquellas personas que participaron en la construcción del medimetraje. Recordemos que los documentales, al menos los que hablan sobre hechos pasados, son actos deliberados de recordar, los cuales tienen la capacidad de traer al presente—el momento de visionado— cosas del pasado. Esto implica que aquellas personas que contribuyen a su realización y, por lo tanto, recuerdan (a través de testimonios, entrevistas, fotografías y demás), participan también con sus propias memorias.

En una entrevista para la revista de cine colombiano *Canaguaro*, Soto brinda detalles sobre la participación de Gloria Eugenia en la película:

Parábola existe gracias a que mi tía Gloria Eugenia, “Goya”, gracias a que ella fue la encargada de preservar el archivo de lo que pasó con Wilson Mario; entonces fue ella la que hizo de este empeño algo personal, pues era su hermano y ella se apersonó de esta

cuestión, y fue la que me pidió muchos años antes de que *Parábola* existiera siquiera como un proyecto, que digitalizara el taco de betamax con las imágenes que aparecen al final de la peli, fue ella la que me regaló una copia de todos los archivos que tenía, recortes de prensa de la época, de la carta que se mandó a la Presidencia de la República, de los documentos en los que están consignados sus repetidos intentos para que el Estado la reconociera como víctima de violencia de sus organismos de seguridad. (Montoya, O. s.p. 2021)

El hecho de que Gloria Eugenia, la hermana de Wilson, haya sido tan relevante para la realización de esta película brinda pistas sobre algunos de los posibles usos que las memorias podrían tener en *Parábola del Retorno*. Tratándose de la principal fuente del archivo sobre su hermano y, dado el testimonio de Soto, no es difícil pensar que detrás de esta película se encuentra el deseo de *conservar viva* la memoria de Wilson y de lo que sucedió con él. Este deseo de “preservar la memoria” es común entre las víctimas del conflicto armado colombiano. Son numerosos los homenajes, monumentos, obras de teatro y literatura, canciones, instalaciones artísticas y todo tipo de manifestaciones culturales que son creadas teniendo como fin contar las experiencias vividas en el marco del conflicto armado colombiano. Sin embargo, como afirma Garzón-Ochoa⁴¹ (2019). “Estas representaciones atraviesan por una serie de tensiones, como el abandono, el olvido, la osificación o la destrucción” (p.91). Tal es el caso del Parque Monumento en Homenaje a las Víctimas de La Masacre de Trujillo. Jenny Cristina Perdomo⁴², expone que

⁴¹ Edward Garzón-Ochoa

⁴² Trabajadora Social, Profesora de la Universidad del Valle en las sedes regionales de Tuluá y Zarzal. Integrante del Grupo de Investigación Sujetos Sociales y Acciones Colectivas. Cursante de la maestría en Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata. Estudiante del doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata-Argentina.

Entre los años de 1986 y 1994 suceden una serie asesinatos y desapariciones selectivas y torturas en el municipio de Trujillo departamento del Valle del Cauca Colombia. En estos hechos conocidos como “La Masacre de Trujillo” se estima que fueron victimizadas alrededor de 342 personas mediante una acción sistemática, continuada y generalizada contra la población de este y otros municipios aledaños. (...) este es uno de los primeros casos en los que el Estado Colombiano se ve obligado -por presiones internacionales-, a reconocer su culpabilidad en los hechos y a reparar a las víctimas. (pp.1-3. S.F)

Como expone Perdomo, una de las medidas que el Estado adoptó para la reparación simbólica fue la compra de un lote en el cual fue construido el Parque Monumento en Homenaje a las Víctimas de La Masacre de Trujillo. En uno de los espacios del parque hay una exposición permanente de la memoria de los hechos, las víctimas y los procesos organizativos liderados por los familiares. (pp.3-4). *Parábola del Retorno* es otro ejemplo de este tipo de productos culturales que, materializados por víctimas del conflicto, responden al abandono y olvido por parte del Estado colombiano y la necesidad de rememorar de las personas afectadas por la violencia. Soto menciona que:

Todo este asunto [la desaparición de Wilson] estuvo silenciado muchos años, treinta para ser exactos, hasta el momento que salió la película [*Parábola del Retorno*], que esquivaba de manera premeditada la faceta más política, y se centra en otras cuestiones, pero revolvió y puso de nuevo en la palestra el asunto de la desaparición de mi tío Wilson Mario, y se volvieron a activar los abogados, uno de ellos primo nuestro, y finalmente el año pasado, 2020, el Estado aceptó que Wilson Mario había sido desaparecido por grupos paramilitares en asocio con militares... (Montoya, O. s.p. 2021).

Aunque, según declara Soto, *Parábola del Retorno* no tenía el fin de convertirse en una denuncia o reclamo hacia el Estado colombiano, la materialización de las memorias de los familiares de Wilson en este documental hizo posible su reconocimiento como víctima del conflicto armado. Este caso, además de revelar el olvido y el abandono de las que Garzón-Ochoa habla, también permite ver cómo una realización documental tiene la capacidad de agenciar a las víctimas de la violencia en Colombia no solo para preservar sus memorias, sino para abogar por sus intereses.

Por otro lado, en la película también puede hablarse de un cierto aporte a las memorias del conflicto armado colombiano. Aunque *Parábola del Retorno* se centra en el relato de la vida personal de Wilson Mario Taborda y su hipotético regreso, el movilizador del documental es un capítulo particularmente cruel del conflicto armado en Colombia: el genocidio de la Unión Patriótica. Como se mencionó anteriormente, Wilson trabajaba como chofer de un miembro importante de este partido político en el momento de su desaparición. En un fragmento del mediometraje se lee: “Mi tío, que también era de la Unión Patriótica, me consiguió ese trabajo (...) Ese trabajo era como de película: cambiábamos las rutas cada día, esquivábamos atentados, íbamos armados...al final mataron a casi todos, incluido a Jaramillo Ossa.” (Soto Taborda, J. director. 2017. *Parábola del Retorno*. [Film]). Sobre esta capa profundizaré más adelante.

Finalmente, todas estas capas son recogidas y pasan a ser parte de las memorias de quienes ven este documental, el cuál circuló por 11 festivales alrededor del mundo, entre los que destacan *NUMAX Exhibition Price Margenes Film Festival*, en España; *Transcinema Film Festival*, en Perú; *FICCI 57, Cartagena International Film Festival*, en Colombia y el *Berwick Film & Media Arts Festival*, en Reino Unido. En este nivel, las memorias *salen* de la propia pieza filmica y comienzan a circular entre sus públicos y estos, a su vez, reaccionan de variadas formas a su efecto. Un ejemplo de esto es este trabajo de investigación en el cual se realiza una

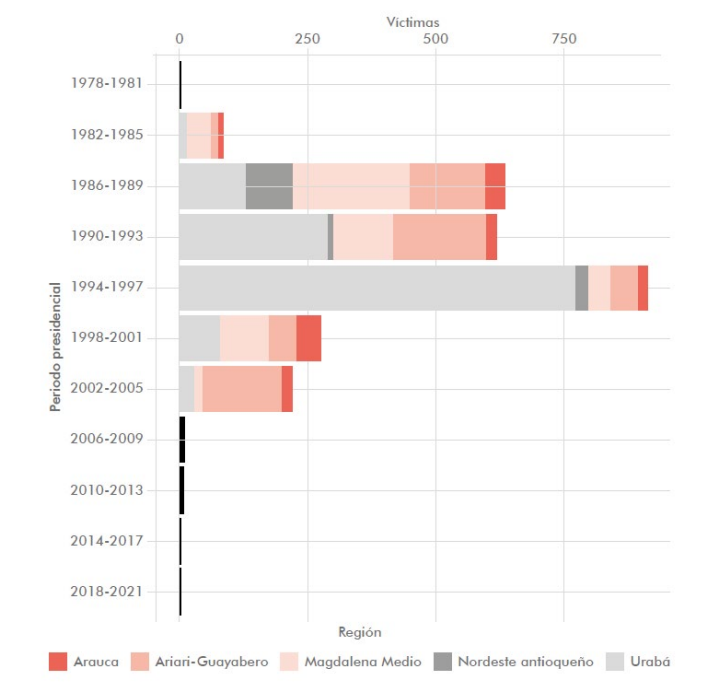
lectura sobre ellas. Por lo tanto, podría afirmarse que estos públicos no solo reciben estas memorias, sino que son capaces de apropiarse de ellas, intervenirlas y resignificarlas. Habría que preguntarse entonces por la eficacia que tienen los documentales del disenso para lograr este efecto y si esta es diferente a la de los documentales “del consenso”.

Parábola del Retorno y las memorias del conflicto armado colombiano

Quiero llamar la atención sobre las memorias del conflicto armado colombiano que pueden hallarse en *Parábola de Retorno*. Como se expuso anteriormente, el capítulo de la historia del conflicto armado que recoge este medimetraje es el exterminio de la Unión Patriótica, un partido político establecido, en el cual miles de militantes fueron asesinados por narcotraficantes, paramilitares e incluso agentes del Estado. En la Figura 7, tomada del Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la verdad, la Convivencia y la No Repetición, se muestra el número de víctimas de este genocidio a través de los años y las regiones donde ocurrió.

Figura 7

Integrantes de la UP asesinados por región y periodo presidencial



(Comisión de la verdad, 2022)

Al principio del medimetraje se hace alusión a este hecho con el siguiente texto:

“Dos candidatos presidenciales, los abogados Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo Ossa, 8 congresistas, 13 diputados, 70 concejales, 11 alcaldes y alrededor de 3.500 de los militantes de la Unión Patriótica – UP (otras fuentes aseguran que fueron unos 5.000) fueron sometidos a exterminio físico y sistemático por grupos paramilitares, miembros de las fuerzas de seguridad del Estado (ejército, policía secreta, inteligencia y policía regular) y narcotraficantes. Muchos de los sobrevivientes al exterminio abandonaron el país.”⁴³ (Soto Taborda, J. director. 2017. *Parábola del Retorno*. [Film]).

Como puede verse, es notoria la magnitud del suceso en cuanto al número de víctimas y la violencia en los asesinatos. Sin embargo, Soto decide hablar sobre este hecho de una forma muy particular y modesta, porque su interés está en rescatar del olvido a Wilson Taborda (su tío), una más de las víctimas del genocidio. A través de este diario de viaje, Soto logra *traer de nuevo a la vida* a Wilson y separarlo –aunque sea parcialmente— de la marca uniformizada de la víctima; lo separa de la cifra y lo convierte en alguien cargado de identidad, historias, miedos y deseos. La empatía generada a través de la cercanía de Wilson con el espectador y el deseo compartido de que regrese a su hogar permanece incluso luego de revelar que esta persona nunca apareció. El resultado es la preservación de las memorias de Wilson, enmarcada dentro del genocidio de la Unión Patriótica.

⁴³ En algunos medios se habla de más de 400.000 exiliados en 40 años de conflicto. Actualmente, muchos exiliados temen regresar a Colombia. Fuente: La Vanguardia.
<https://www.lavanguardia.com/politica/20230527/8999009/marius-diaz-marinero-tierra.html>

La forma como acto de memoria y olvido

Todorov (2013, p.13) afirma que “la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados.”. Esto implica que memoria y olvido no son opuestos, sino operaciones que se dan simultáneamente. ¿Qué se deja al olvido entonces en *Parábola del Retorno*? Sería falso e injusto afirmar que, al enfocarse en una sola persona, se deja de lado la historia del genocidio de la Unión Patriótica y su magnitud. Podría aseverarse que la generación de un vínculo empático con una víctima de este suceso (que se ve fortalecido cuando se revela que realmente sigue desaparecido, al final de la pieza) y las imágenes de su hipotético regreso del exilio resultan más eficaces a la hora de generar un efecto emocional entorno al conflicto armado que las imágenes de los asesinatos o del sufrimiento de los familiares de las víctimas. Este punto es vital para entender la “selección” que hace Soto sobre las memorias del conflicto. Lo que el director deja por fuera de su selección es la continuidad de las formas predominantes con las que se trata el conflicto armado colombiano en el campo audiovisual. En otras palabras, el tratamiento audiovisual de *Parábola del Retorno* es en sí otra forma de memoria del conflicto armado.

Para explicar lo anterior mejor, debo remitirme a algunos ejemplos de las formas más frecuentes en las que se habla sobre el conflicto armado en la no ficción. Los colombianos, en general, estamos habituados a recibir información e imágenes del conflicto armado de una forma particular. En el caso de los medios de comunicación masiva y la postura desde el Estado, la narrativa dominante ha tenido fuertes tintes melodramáticos, en donde tradicionalmente se han repartido roles de héroes, víctimas y villanos entre las partes involucradas, reduciendo drásticamente la complejidad del conflicto y entorpeciendo su entendimiento. La investigación (mencionada anteriormente) realizada por Gordillo (2013) sobre el trabajo propagandístico

realizado durante la implementación de la política de la Seguridad Democrática, durante el gobierno del expresidente Uribe, es un ejemplo de lo anterior. Otro posible ejemplo es la nota periodística del noticiero Noticias RCN⁴⁴ sobre los 10 años del asesinato del “Mono Jojoy”⁴⁵, en donde la música de corte épico, el montaje rápido de imágenes de soldados colombianos, las entrevistas a miembros del ejército y el enfoque informativo direccionado a la estrategia militar conducen a la exaltación de las fuerzas militares y la denigración de las FARC-EP, de forma melodramática.

Figura 8

Titular y sumario de la nota periodística acerca de los 10 años del asesinato del “Mono Jojoy”

Operación Sodoma: 10 años después del operativo que puso fin a la leyenda del 'Mono Jojoy'

Más de 400 hombres y 50 aeronaves fueron parte de un operativo que terminó con la vida de quien era considerado una máquina de guerra. El hecho marcó el declive de las acciones de terror de las Farc.

(Noticias RCN)

Figura 9

Fotograma de nota periodística acerca de los 10 años del asesinato del “Mono Jojoy”



⁴⁴ <https://www.noticiasrcn.com/nacional/operacion-sodoma-10-anos-despues-del-operativo-que-puso-fin-la-leyenda-del-mono-jojoy>

⁴⁵ Jorge Briceño Suárez, guerrillero, comandante del Bloque Oriental y miembro del Secretariado de las exintas FARC-EP.

(Noticias RCN)

En cuanto a las decisiones audiovisuales tomadas para hablar de este tema en el campo documental, lo más más habitual es encontrar producciones que utilizan estrategias veridictorias —remitiéndome nuevamente al concepto usado por Zunzunegui & Zumalde— en las cuales una voz en off o una serie de entrevistas (a veces ambas) le dan forma a la narración, siendo esta, también con frecuencia, compuesta por uno o varios sucesos dentro del marco del conflicto. Así, podría decirse que este tipo de producciones cumplen con varias características de la modalidad interactiva que expuso Nichols (1997).

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente). Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro.” (p.79).

Ese es el caso, por ejemplo, de los documentales *El Baile Rojo* (Campos, 2003b), *Tirofijo está muerto* (Escallón, 2010), *No hubo tiempo para la tristeza* (CNMH, 2013), *Pizarro* (Hernández, 2016), *El silencio de los fusiles* (Orozco, 2017), *To end a war* (Silver, 2017), *Rostros de paz* (Martínez, 2017), *La negociación* (Martínez, 2018), *Voces de guerrilla* (van Grootheest, 2018), *Ciro y yo* (Salazar, 2018) y *El testigo* (Horne, 2018). Aunque estas producciones resultan importantes y valiosas para la comunicación y preservación de las memorias del conflicto

armado colombiano⁴⁶, recordemos que Rancière (2014) habla sobre un *reparto de lo sensible* para referirse a la forma en la que se distribuyen —en partes grandes y pequeñas— los elementos que configuran las sensibilidades en una sociedad. Para este caso, podríamos identificar en el campo de lo documental distintos marcos de entendimiento sensible del conflicto armado colombiano condensados en lo audiovisual. Dentro de este reparto, las producciones ya mencionadas conforman una porción grande, donde se comparten perspectivas y abordajes similares a la hora de hablar del conflicto. Por otra parte, *Parábola del Retorno* pertenece a una porción minoritaria que toma distancia de esas formas predominantes, representando así una forma de resistencia ante esa mayoría y consolidando, desde su propuesta formal, una suerte de “memoria disidente fílmico-literaria” sobre el conflicto armado colombiano.

7.2 **PIROTECNIA**

Atehortúa, F. (director). (2019). *Pirotecnia* [Film]. Invasión Cine.

Federico Atehortúa⁴⁷ es un director de cine colombiano. Nació en 1990 en Medellín, Antioquia. Estudió dirección de cine en la Universidad del Cine en Buenos Aires, Argentina.

Posteriormente, continúa sus estudios en documental de creación, en Barcelona, España. Cuando regresa a Colombia, hace parte de la fundación de la productora de cine Invasión Cine, con la que realizó su primera película: *Pirotecnia*⁴⁸.

⁴⁶ Aunque, como menciono, son importantes por su aporte a la construcción y preservación de las memorias del conflicto armado colombiano, la poca visibilidad que tiene el cine documental en Colombia hace que su eficacia para retransmitir esas memorias sea escasa.

⁴⁷ Ha dirigido cortometrajes tanto de ficción como documental entre los que se encuentran: ESPESO HUMO BLANCO (Selección Nuevos Creadores FICCI 2014) SUSURROS: UNA FANTASÍA ROMÁNTICA SOBRE EL FRACASO (Selección Nuevos Creadores FICCI 2016). En 2019 finalizó su primer largometraje documental PIROTECNIA (Selección oficial IFFR 2019) (Mejor largometraje Idartes Colombia 2019) (Mejor documental Festival Transcinema).

⁴⁸ Fuente: Retina Latina.

Pirotecnia es un largometraje en el cual se abordan tres puntos: la historia del cine en Colombia, los *falsos positivos*⁴⁹ y el repentino mutismo de la madre del director⁵⁰. A través de un juego de montaje y realización, utilizando material de archivo y puestas en escena grabadas, Atehortúa hila reflexiones en torno al *peso* que tienen las imágenes y la (re)presentación de la realidad en la historia de Colombia y, en particular, del conflicto armado y los falsos positivos. En palabras del Federico Atehortúa, su realizador:

Pirotecnia indaga cómo estos eventos de guerra recientes del conflicto armado colombiano son una ficción, una ficción que genera muertos reales. Los falsos positivos son una puesta en escena y esa puesta en escena pareciera tener sus orígenes en el cine. (Ospina León, J. p.140. 2021).

Este documental reflexiona sobre el uso de las imágenes en Colombia como parte misma de la guerra y, antes que valerse de ellas para *demostrar* un punto o dar cuenta de un fenómeno, las utiliza, interpela y transforma en un medio para criticar la relación que muchos colombianos hemos adoptado frente a ellas, configurando así un relato propio, separado de las formas predominantes de representar la violencia en Colombia y consolidándolo como un *documental del disenso*, en términos de Kuéllar. Del mismo modo, este documental disloca la concepción lineal del proceso de producción cinematográfico tradicional, el cual se basa en la preproducción, producción y postproducción. Como afirmó Atehortúa en entrevista con la Cinemateca de Bogotá (2020), en la realización de la película se “solaparon” de forma constante estas tres fases. Es decir, el guion se escribía mientras se avanzaba en el montaje y a su vez se continuaba

⁴⁹ Este es el nombre con el que se le conoce en Colombia a la práctica de asesinar civiles inocentes para hacerlos pasar por guerrilleros muertos en combate, llevada a cabo por miembros del Ejército Nacional de Colombia para presentar resultados.

⁵⁰ Atehortúa, en entrevista con la Cinemateca Distrital de Bogotá, afirmó que la historia presentada en la película es en realidad una “transformación” que hizo de un proceso de salud que en ese momento vivía su madre, y que afectaba a su círculo familiar.

investigando y/o grabando. Esta particularidad, aunque refleja un proceso propio para la realización de la película –diferente del modelo pensado para la producción industrial de cine—, no es explícita dentro del documental mismo, por lo que no ahondaré mucho en ella.

La interdimensionalidad en *Pirotecnia*

Para entender mejor la manera en la que *Pirotecnia* se propone entrelazar tres temas aparentemente distantes entre sí (conflicto armado, historia del cine y un problema familiar), recurriré algunas secuencias de la película en donde son inteligibles estas intersecciones.

El relato se inicia con la imagen de un joven que habla sobre los falsos positivos. A esta historia le sigue la impactante foto del fusilamiento de cuatro hombres que en 1906 intentaron matar al entonces presidente Rafael Reyes. (Parra, M. s.p. s/f)

Figura 10

Fotograma de la película “Pirotecnia” donde se muestra la fotografía del fusilamiento.



(Pirotecnia)

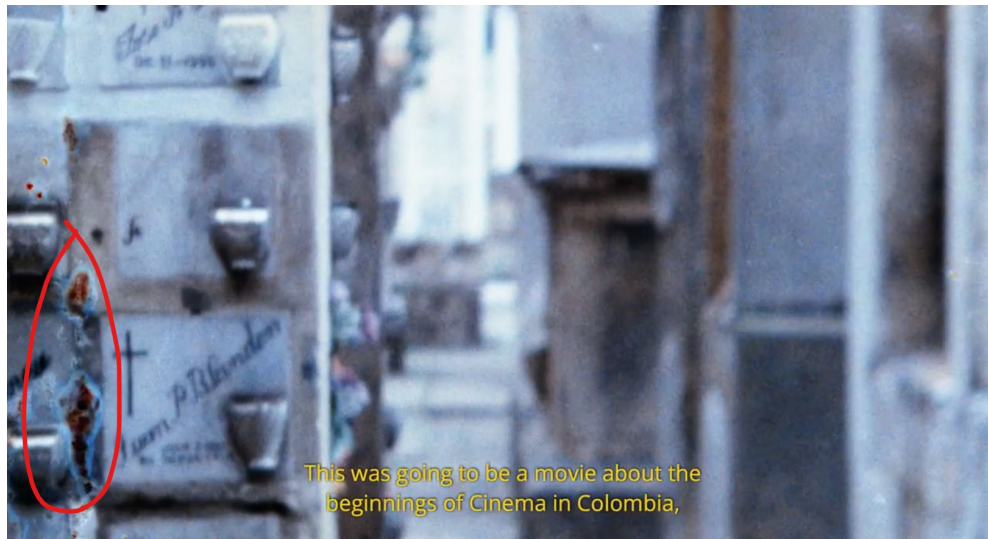
En esta secuencia, Atehortúa expone cómo el presidente Reyes creó un libro en el que a través de fotos (que vemos en pantalla mientras el director habla) se narraba lo ocurrido en el intento de asesinato frustrado, con el fin de que estas imágenes llegaran a la mayor audiencia posible. Sin embargo, la mayoría de las fotos corresponden a una reconstrucción teatral de los hechos acontecidos antes del fusilamiento, o sea, el atentado y la captura de los hombres. El director expone que esa fue la primera vez que se realizó una narración en un soporte fotográfico en Colombia y que este gesto es tomado por “la tradición” como el inicio del cine en el país, estableciendo así, desde el principio de la película, la relación cine-simulacro-violencia.

Posteriormente, en una secuencia breve, Atehortúa menciona que su intención era hacer una película sobre los inicios del cine en Colombia, pero que “como dice la fórmula: para hablar de algo en Colombia hay que hablar de la guerra y, para hablar de la guerra, hay que hablar de ejércitos, de muertos, de cementerios” (08:16 - 08:24). En la imagen, se muestran varios planos del cementerio donde está enterrado Rafael Reyes. Las imágenes de esta secuencia destacan por su “textura”, la cual sugiere que estas no fueron grabadas por una cámara digital, sino en una película⁵¹, por una cámara más antigua.

⁵¹ Aunque actualmente existen métodos que emulan muy bien los efectos visuales que podrían utilizarse para dar esta apariencia, Atehortúa ha revelado, en entrevista con la Cinemateca Distrital de Bogotá, que en algunos momentos del rodaje utilizó cámaras antiguas para generar la sensación de que se trataba de material de archivo.

Figura 11

Fotograma de la película “Pirotecnia”. En el círculo rojo, se señala marcas de la textura de la película utilizada.



(Pirotecnia)

Un espectador casual podría inferir que esta secuencia está elaborada con material de archivo de este cementerio. No obstante, Atehortúa utilizó cámaras antiguas para grabar varias imágenes para el documental (Cinemateca Distrital, S.P. 2020) y estas podrían ser parte de dicho material. Esta decisión puede responder al deseo del director de mantener cierto nivel de tensión entre la realidad y la ficción durante la película, lo cual se lograría “haciendo creer” al espectador que está viendo material de archivo, cuando en verdad se trata de planos grabados para el largometraje. Sin embargo, no hay que dejar de lado que uno de los puntos principales de la reflexión planteada por *Pirotecnia* es la cuestión de si podemos “confiar” en las imágenes para hallar *la verdad*, por lo que este recurso buscaría, a modo de *metatexto*, acentuar dicha cuestión para sugerir que es posible convencer al espectador de que una ficción es real, en este caso, de que se encuentra viendo material de archivo, cuando es (o podría ser) material grabado para la película.

El silencio y el olvido como alegoría

La anterior secuencia da paso a la exposición de un suceso en la vida personal del director.

Atehortúa menciona que un día, sin previo aviso, su madre dejó de hablar y que ningún examen médico arrojó algún resultado que revelara el origen de su mutismo repentino, lo cual sugería que se encontraba fingiendo.

Una noche mi padre se despertó y vio la luz del baño prendida. Cuando se acercó, vio a mi madre frente al espejo, temblando. Mi padre la abrazó y le preguntó qué sucedía, por qué estaba así, si había sido un mal sueño. Pero ella no le pudo contestar. Desde ese momento mi madre no volvió a hablar. (10:24 - 10:46)

Esta situación, que es constantemente revisitada en la película, es también un recurso ficticio. Si bien Atehortúa, en la entrevista realizada por la Cinemateca Distrital de Bogotá, menciona que su madre sí tuvo un padecimiento que provocó el deterioro de sus relaciones familiares, el director aclara que “transformó” dicha situación.

Si la enfermedad de mi mamá es esta, que visualmente resulta más aterradora, transformémosla. Y tiene mucho que ver con la sensación que doy en la película, incluso esa reacción que hay de mi papá es real, pero, digamos, lo que yo digo que es lo que le pasa a mi mamá, sentí que lo mejor era transformarlo. (Cinemateca Distrital de Bogotá, S.P. 2020).

Este recurso le sirve al director para elaborar, con una situación personal parcialmente modificada, una alegoría en torno al *silencio* que queda en manos del espectador descifrar. No obstante, es importante resaltar que en la película no se revela el mutismo de la madre de Atehortúa como un elemento ficticio. Tal vez el momento en el que esta alegoría es más clara es en dos secuencias del último bloque del documental. En la primera de estas secuencias,

Atehortúa expone el caso de la primera película realizada en Colombia por los hermanos Di Doménico, de origen italiano, en la cual se representaba el atentado y muerte del líder político Rafael Uribe Uribe. Esta película, menciona el director, fue recibida con rechazo por la opinión pública, la cual no soportó ver las imágenes del héroe asesinado ni a sus asesinos, lo que causó la censura y destrucción de la película, de la que solo queda la imagen de una mujer sosteniendo los símbolos patrios.

Figura 12

Fotograma de la película “Pirotecnia”. Único plano que se conserva de la película de los hermanos Di Doménico, “El drama del 15 de octubre”.



(Pirotecnia)

Atehortúa relaciona este hecho con las imágenes creadas por el presidente Rafael Reyes para reflexionar sobre la reacción que el público tiene ante ellas.

[Las imágenes hechas por] Rafael Reyes (...) escenifica(n) la muerte de rebeldes. Estas imágenes son celebradas y difundidas. Por el contrario, los Di Doménico recrearon la muerte de un amado líder político e hirieron la sensibilidad del público nacional. Las

imágenes fueron destruidas. (...) La supervivencia de ciertas imágenes direcciona la simpatía e intensifican la idea de que hay muertes dignas de duelo y otras que no.

(1:10:00 - 1:10:34)

Esta cuestión sobre las muertes dignas de duelo resuena en la actualidad, más de cien años luego de los hechos descritos por Atehortúa. Poco después de que la Jurisdicción Especial para la Paz JEP diera a conocer la cifra de, por lo menos, 6.402 personas muertas ilegalmente para ser presentadas como bajas en combate (*falsos positivos*), en 2021, comenzaron a surgir campañas de difusión por parte de fundaciones y agrupaciones sociales que buscaban, no solo apelar a las emociones de los colombianos ante este terrorífico escenario, sino también llevar al conocimiento público a sus presuntos responsables, en respuesta a la poca información brindada por los principales medios de comunicación en Colombia.

Figura 13

Mural con imagen que fue difundida por redes sociales y panfletos.



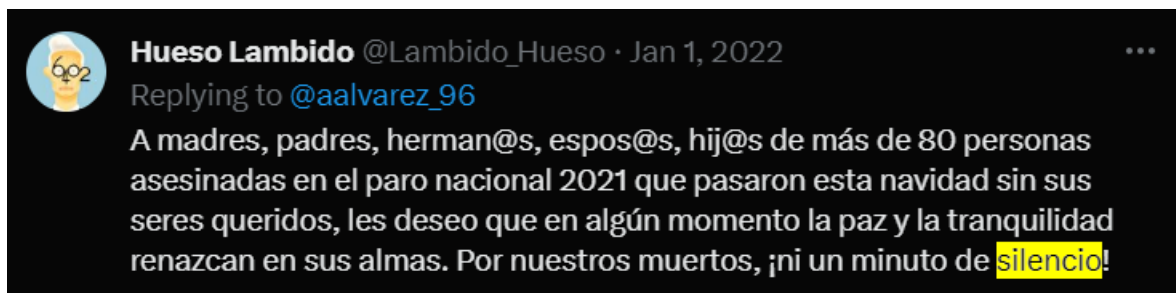
(Twitter Fundación Sergio Urrego)

El *silencio* frente a los horrores de la guerra y la represión del Estado ha sido también una postura criticada por una parte de la opinión pública a través de las redes sociales y en diversas manifestaciones. Esto fue especialmente evidente durante el Paro Nacional de 2021, en donde

varias protestas se tornaron violentas y fueron reprimidas por el Estado usando la fuerza de forma excesiva. Entonces, era frecuente ver, tanto en las marchas como en las redes sociales, llamamientos a no guardar silencio frente a las desapariciones y asesinatos que estaban teniendo lugar.

Figura 14

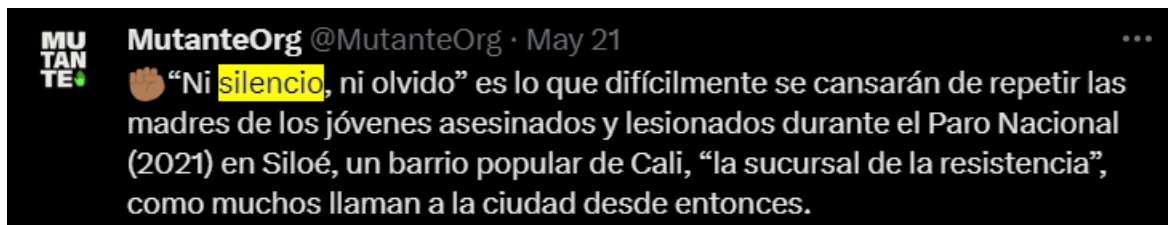
Tweet de apoyo a personas que perdieron familiares en el marco del Paro Nacional de 2021.



(Twitter)

Figura 15

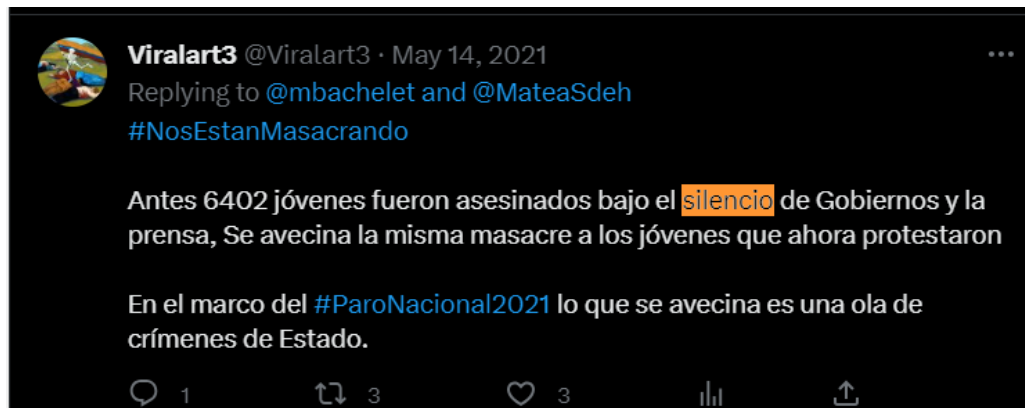
Tweet de apoyo a personas que perdieron familiares en el marco del Paro Nacional de 2021.



(Twitter)

Figura 16

Tweet referente al silencio de Gobiernos y prensa sobre la cifra de “falsos positivos”.



(Twitter)

El *silencio*, como postura que va en contravía de la construcción de (unas) memorias —y como recurso útil para provocar el olvido— es un ejemplo de las tensiones existentes entre los distintos intereses que buscan un espacio predominante entre las memorias del conflicto armado colombiano.

La segunda secuencia que da pistas sobre la alegoría hecha por Atehortúa en *Pirotecnia* viene justo después de la secuencia de los hermanos Di Doménico. El director narra en ella:

Veo a mi madre de lejos y siento que en cualquier momento va a decir algo o su expresión va a cambiar. Tal vez lo único que debo hacer es esperar. He decidido que debo creer en su mutismo. No puedo no hacerlo cuando veo sus imágenes. Creo que he estado buscando en lugares equivocados y los motivos de su mudez están en otra parte. (1:12:22 - 1:12:42)

Mientras tanto, muestra imágenes de su madre sentada en un campo, con un paraguas.

Esta alegoría del *silencio* que Atehortúa utiliza en el documental, mediada por el recurso narrativo del mutismo de su madre, plantea una cuestión que resulta difícil de definir y es la

“razón alegórica” de su silencio. Pirotecnia deja a juicio del espectador la interpretación de la inclusión de este suceso personal dentro del documental. Al respecto, el realizador menciona en un momento de la película que “A merced de lo que conecta todas las cosas entre sí, es probable que los primeros momentos del cine nacional y la mudez de mi madre hagan parte del mismo escenario”. Sin embargo, esto no alcanza para aclarar del todo el asunto. Las preguntas que quedan son ¿cuál es el significado del silencio de la madre del director y de su aparición en la película?, ¿es acaso un reflejo del silencio de quienes no pueden poner el horror en palabras? O, de forma quizá más probable, ¿es la representación de la mudez “de una sociedad que mira impávida un fusilamiento en 1906 o las imágenes de supuestos guerrilleros muertos en combate”? (Parra, M. s.p. s/f). De ser este último el caso, resulta inquietante el hecho de que Atehortúa haya condensado esta idea en 1. una figura femenina y 2. la figura de una madre. Esto por la relevancia que han tenido movimientos femeninos de familiares víctimas de “falsos positivos” dentro del contexto del conflicto armado colombiano, como por ejemplo la asociación Madres de Falsos Positivos de Soacha y Bogotá (MAFAPO), conocida comúnmente como “Madres de Soacha”, quienes denunciaron desde 2008 los asesinatos de sus hijos y, desde entonces, han buscado justicia y reparación por parte del Estado⁵². Por ello, encontraría problemático el uso de este recurso por parte de Atehortúa si su intención era asociar el mutismo de su madre con el de la sociedad y el Estado colombiano (de ese entonces).

Fuegos artificiales

Existen dos secuencias más que son relevantes para entender la reflexión de Atehortúa sobre la imagen. En la primera (1:03:46 - 1:05:14) se muestran mujeres, con expresiones faciales neutras, sosteniendo fotografías de jóvenes por varios segundos antes de que intervenga el director para

⁵² Fuente: Página del Centro de Memoria Histórica de Colombia. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/madres-de-soacha/>

decir: “... Estas mujeres, las tres son actrices que posan como si hubieran perdido un familiar en la guerra y reclamaran por él”. Frente a esta secuencia, Pablo Guarín Robledo (2021), observa que:

...la imagen, que está visiblemente deteriorada, llena de manchas y de ruido, delata, por el hecho de presentarse en un marco cuadrado de esquinas romas, que fue grabada de forma analógica –muy probablemente en una película de 8 milímetros– lo cual refuerza la impresión de que se trata de material de archivo incorporado por Federico Atehortúa.
(p.75)

Figura 17

Fotograma de la película “Pirotecnia”.



(Pirotecnia)

La segunda secuencia (1:13:56 – 1:17:47) muestra un grupo de “antropólogos forenses”, acompañados de personas con uniforme militar. El director explica que esta escena es la recreación de un grupo de búsqueda encargado de encontrar los muertos “que fueron escondidos bajo tierra por los distintos ejércitos”.

Figura 18

Fotograma de la película “Pirotecnia”. Escena de grupo de búsqueda.



(Pirotecnia)

Figura 19

Fotograma de la película “Pirotecnia”. Escena de grupo de búsqueda.



(Pirotencia)

Como afirma Guarín

Una y otra secuencia producen asociaciones con imágenes profundamente arraigadas en el subconsciente visual colombiano; a saber, las de personas denunciando la desaparición de sus familiares y las imágenes de la exhumación de fosas comunes, en las que, en algunos casos, terminan por identificarse los restos materiales de las personas desaparecidas. (p. 75).

En ambas secuencias, el director le hace saber al espectador que lo que ve es una teatralización, una puesta en escena de dos situaciones que, como bien afirma el investigador, se encuentran arraigadas en la mente de los colombianos. Al hacer esto, el director, de forma indirecta, también está llamando la atención sobre el poder que las imágenes del conflicto armado han tenido sobre la población, al punto de que este artificio, sin su explicación, pasa como un acontecimiento real, (apoyado, claro está, en el fenómeno de la visualización del documental, así como en el soporte audiovisual que utiliza para registrarlas).

En este punto ya han aparecido tres posibles explicaciones al nombre del documental. En primer lugar, entendamos el significado de la palabra “pirotecnia”. La rae la define como: “Técnica de la fabricación y utilización de materiales explosivos o fuegos artificiales.”. Esa cualidad “artificial”, “no natural” o “falsa” (usada generalmente en función del espectáculo), puede vincularse fácilmente a la crítica, hecha a lo largo del documental, de la imagen como artificio y, por lo tanto, como objeto del que debe dudarse o, cuanto menos, inadecuado para la búsqueda de la verdad. Del mismo modo, el nombre puede hacer referencia al espectáculo y la escenificación de la muerte y la guerra en Colombia. Finalmente, los fuegos artificiales también pueden ser asociados con el fuerte ruido que provocan algunos al estallar, por lo que el nombre del documental también podría interpretarse como la antítesis al silencio —el cual es uno de los temas principales de la película— y, por lo tanto, al olvido.

Lo disidente en Pirotecnia

Como se ha visto, Pirotecnia es una película cuya preocupación no pasa tanto por la “cualidad de realidad” de sus imágenes. La mezcla de material de archivo, video familiar, puestas en escena, y “recreación” de material de archivo está en función de la reflexión que se propone. Aquí las imágenes no tienen fines demostrativos ni buscan ser índice de lo real. Estas, en cambio, son

constantemente interpeladas por el director para llegar a su punto: un país en el que *las puestas en escena* conocidas como falsos positivos acabaron con 6.402⁵³ vidas inocentes, es un país que debe *desconfiar de las imágenes*⁵⁴.

Vélez-Serna, (2022) parafraseando a María Luisa Ortega, señala que “*in contemporary documentary, existing images are appropriated, re-edited and often re-filmed in ways that “emphasize the material (objectual) nature of images” and explore “the traces of their (ideological) origins”.*”⁵⁵ (p.13). Esto resulta especialmente cierto en el caso de *Pirotecnia*. Sin embargo, la forma en la que esta película teje tantos elementos como los mencionados al inicio de este apartado, hace posible su reconocimiento como un documental del disenso. Al criticar de una manera particular y autoconsciente un recurso tan común para ilustrar el conflicto como lo es la imagen, *Pirotecnia* cumple un papel de resistencia frente al uso predominante que se hace de ella para hablar del conflicto armado colombiano, desde diferentes alineaciones ideológicas.

Finalmente, las memorias del conflicto armado colombiano presentes en este documental van más allá de preservar los hechos que aparecen en él. *Pirotecnia* invita a sus espectadores, especialmente a aquellos que han vivido el conflicto armado a través de imágenes, a cuestionar sus propias memorias y la manera en la que las han ido construyendo. Recordemos que las memorias no son estables y conviven en tensión con otras interpretaciones del pasado, otras memorias de los mismos sucesos que, eventualmente, pueden ocupar el lugar predominante. En ese sentido, este documental participa de dicha tensión con la idea de que, en el futuro, la verdad no sea buscada en las imágenes del conflicto armado colombiano.

⁵³ Fuente: Jurisdicción Especial para la Paz (JEP, 2021).

⁵⁴ El filósofo Didi-Huberman tiene un libro que ahonda en la cuestión de la búsqueda de la verdad en las imágenes, titulado “Desconfiar de las imágenes”. En él argumenta que las imágenes son construcciones sociales y culturales que pueden ser manipuladas y distorsionadas para promover ciertos discursos o ideologías.

⁵⁵ En español: En el documental contemporáneo, las imágenes existentes son apropiadas, re-editadas y frecuentemente re-grabadas de manera que “enfatan la naturaleza material (objetual) de las imágenes” y exploran “los rastros de sus orígenes (ideológicos)”.

8. CONCLUSIONES

El 29 de mayo de 2022 fue elegido nuevo presidente de Colombia Gustavo Petro Urrego. Este hecho se daría luego de varios sucesos que acrecentarían la insatisfacción de la población con los gobiernos anteriores, tradicionalmente de derecha. Entre estos se pueden contar la pandemia de Covid-19 en 2020 y la gestión del gobierno de Iván Duque, que, con el anuncio de una reforma tributaria, desató el paro nacional de 2021; el cual fue marcado por su intensidad y por el uso desproporcionado de la fuerza en respuesta a este, así como de la participación armada de civiles que se oponían a las marchas en ciudades como Cali.

Este cambio de dirección política desde la rama ejecutiva del poder trajo consigo modificaciones importantes en la narrativa estatal frente al conflicto armado colombiano. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en la iniciativa promulgada desde el Ministerio de Educación de Colombia que busca que en los colegios se divulgue los resultados del informe final de la Comisión de la verdad⁵⁶. El entonces ministro asignado de educación, Alejandro Gaviria, anunció:

Conocer nuestro pasado, hurgar en nuestras historias incluso en las más problemáticas, enfrentar las verdades incómodas, es fundamental para la reconciliación de nuestro país.

Este 12 de agosto (de 2022) las escuelas de nuestro país recibirán el legado de la Comisión de la Verdad. Invito a los encargados, a todos los rectores, a inscribir su institución (...) y recuerden, este 12 de agosto las escuelas y colegios de nuestro país abrazan la verdad. (90 Segundos Noticias, 2022)

⁵⁶ Fuente: El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/vida/educacion/comision-de-la-verdad-que-dice-la-guia-para-ensenar-en-colegios-693498#:~:text=Esta%20iniciativa%20consiste%20en%20que,estudiantes%20los%20resultados%20del%20informe>

El Informe de la Comisión de la Verdad encontró opositores en sectores políticos de la derecha (donde se incluye el partido de los expresidentes Álvaro Uribe Vélez e Iván Duque) que afirman que este se encuentra sesgado e incompleto.

Figura 20

Tweet de la cuenta oficial del partido Centro Democrático.



(Twitter)

Figura 21

Tweet de la senadora por el Centro Democrático, María Fernanda Cabal, en respuesta a tweet de periodista Félix de Bedout. En él también insulta al presidente de la Comisión de la Verdad, Francisco de Roux.



(Twitter)

Un problema de visibilidad

Quisiera evitar caer en el dilema de si se debe o no dar a conocer los resultados de la Comisión en las escuelas del país y, más bien, pensar en este momento político como una oportunidad para hacer visibles esas otras memorias que han quedado en el olvido.

En primer lugar, el resultado de esta investigación deja claro que el cine documental en Colombia no es algo que sea consumido de forma masiva. Así lo revela la información de Proimágenes⁵⁷. Queda entonces la cuestión de cómo podrían los documentales, especialmente los documentales del disenso, contribuir al conocimiento sobre el conflicto armado colombiano y la diversificación de las memorias sobre este, en un panorama así.

Si en Colombia el cine documental es un “producto de nicho”, habría que considerar la diversificación de espacios donde sea posible su divulgación. Siendo la construcción y preservación de las memorias una tarea fundamental para la reconciliación y no repetición propuestos como meta en el Acuerdo de Paz de 2016, podría pensarse en la generación de políticas públicas que impulsen la circulación de este tipo de piezas en espacios alternativos al cine comercial, así como en la potencialización de los espacios ya existentes para este cine como los museos y cinematecas.

Por todo lo anterior, sugiero algunas audiencias y espacios de difusión que podrían contribuir a ampliar la visibilidad del cine documental, fomentando un mayor conocimiento, reflexión y diálogo sobre el conflicto armado colombiano.

1. Festivales de cine: los festivales de cine son plataformas fundamentales para la exhibición y promoción del cine documental. Los documentales sobre el conflicto armado colombiano pueden ser incluidos en una categoría particular en festivales nacionales e internacionales de cine, tales como el Festival Internacional de Cine de

⁵⁷ Ver páginas 14 y 15.

Cartagena, el Festival de Cine de Bogotá y el Festival Internacional de Cine Documental de Bogotá. Estos eventos atraen a audiencias interesadas en temáticas sociopolíticas, brindando una oportunidad para que los documentales sean vistos y discutidos.

2. Cines independientes: los cines independientes, con su enfoque más diverso y socialmente comprometido en la programación, pueden desempeñar un papel importante en la difusión del cine documental sobre el conflicto armado. La colaboración con estos cines permitiría atraer a un público interesado en documentales y películas con temáticas políticas y sociales, generando un espacio para el diálogo y la reflexión.
3. Instituciones educativas: las universidades, colegios y centros de educación son espacios propicios para la proyección de documentales sobre el conflicto armado. Es fundamental educar a las nuevas generaciones acerca de los sucesos pasados y presentes del país, y el cine documental puede desempeñar un papel destacado en este proceso. Se pueden coordinar proyecciones y charlas con expertos para enriquecer la experiencia y fomentar el debate entre los estudiantes, generando conciencia crítica y promoviendo la construcción de una memoria colectiva.
4. Plataformas de *streaming*: las plataformas de *streaming* han adquirido una relevancia significativa en la distribución de contenido audiovisual. Es importante buscar alianzas con plataformas tanto locales como internacionales que tengan secciones dedicadas a documentales o temáticas sociales. Esto permitiría que los documentales sobre el conflicto armado colombiano lleguen a un público más amplio y diverso, incluyendo aquellos que no pueden acceder fácilmente a los cines o a festivales.
5. Espacios comunitarios: para llegar a comunidades y barrios que han sido directamente afectados por el conflicto armado, se pueden organizar proyecciones al aire libre en

espacios comunitarios. Estos eventos pueden fomentar la reflexión y el diálogo entre los miembros de la comunidad, generando conciencia y empatía. Además, se pueden establecer alianzas con organizaciones comunitarias y culturales para fortalecer el impacto de estas proyecciones.

6. Canales de televisión públicos y privados: aunque el cine documental suele tener un espacio limitado en la televisión tradicional, se puede proponer a canales tanto públicos como privados la inclusión de ciclos o programas especiales dedicados a documentales sobre el conflicto armado colombiano. Esto permitiría llegar a audiencias más amplias y diversificadas, que no necesariamente buscan contenido documental en otras plataformas. A través del canal institucional Señal Colombia, financiado por el Ministerio de las TIC es posible incrementar la audiencia de este tipo de contenidos.
7. Redes sociales y plataformas en línea: las redes sociales y las plataformas en línea desempeñan un papel importante en la difusión de contenido. Utilizando estas herramientas, se pueden promover los documentales sobre el conflicto armado y generar discusiones en torno a ellos. Crear perfiles en redes sociales, compartir *trailers* y clips, y fomentar la participación del público a través de debates en línea son estrategias efectivas para alcanzar a audiencias más jóvenes y conectadas digitalmente.

El cine documental sobre el conflicto armado colombiano debe ser más difundido y visto en el país. A través de la identificación de audiencias y espacios de difusión adecuados, es posible fomentar la reflexión, el diálogo y la construcción de una memoria colectiva sobre esta temática tan importante. Los festivales de cine, los cines independientes, las instituciones educativas, las plataformas de *streaming*, los espacios comunitarios, los canales de televisión y las redes sociales son canales clave para alcanzar estas metas.

El doble aporte de *Parábola del Retorno* y *Pirotecnia* en la construcción de memorias sobre el conflicto armado colombiano.

Como ejemplos disidentes dentro de las formas de hablar sobre el conflicto armado colombiano, *Parábola del Retorno* y *Pirotecnia* configuran cada una un doble aporte en la construcción de memorias sobre el conflicto armado colombiano.

En primera instancia, podría hablarse de un aporte a la conservación de hechos ocurridos en el marco del conflicto. En el caso de *Parábola del Retorno*, el exterminio de la UP; mientras que, en *Pirotecnia*, los mal llamados *falsos positivos*. Un primer acercamiento a estas piezas es capaz de traer al presente los hechos desde la perspectiva de sus directores. Podría afirmarse entonces que ese sería un primer nivel o aporte al no olvido del conflicto armado.

Sin embargo, un segundo nivel se constituiría por el hecho de acercarse a este fenómeno desde una perspectiva disidente. Las cualidades que hacen a estas dos piezas ser documentales del disenso las transforman en referentes para pensar nuevas formas de abordar el conflicto armado desde un lugar más reflexivo y crítico el cine documental tradicional, alejado de los lugares comunes y los recursos convencionales que institucionalizan una manera de hablar sobre este tema, banalizándolo o dificultando la comprensión del conflicto en su complejidad.

Algunas notas finales sobre esta y futuras investigaciones

El desarrollo de esta investigación estuvo atravesado por sucesos que lo marcaron. La pandemia de Covid-19 y el Paro Nacional de 2021, entre otros, fueron factores que extendieron el tiempo de realización de este trabajo, por lo que es factible que algunas referencias y puntos importantes hayan quedado por fuera de este. Sin embargo, confío en que lo aquí recogido pueda servir de base para investigaciones futuras sobre el cine documental en Colombia y su relación con el conflicto armado colombiano. También invito a futuros investigadores a preguntarse por los

públicos y la recepción de este cine en el país, dado que fue escaso el material que encontré al respecto durante la elaboración del estado del arte. Estudiar el cine documental colombiano hace parte del esfuerzo por construir y preservar las memorias del país y, de la misma forma, de contrarrestar los esfuerzos que se hacen desde muchos sectores por llevarlas al olvido.

9. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- 90 Segundos Noticias. (2022, julio 30). *Alejandro Gaviria “Informe final de la Comisión de la verdad se presentará en los colegios”*.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias: miradas sobre el pasado militante*. Ediciones Manantial.
- Arias, J. C. (2015). Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo. *Cuadernos de cine colombiano*, 23, 192.
- Arias, J. C. (2019). La borradura del rostro: prácticas artísticas y el problema de la visibilidad de las víctimas. *Palabra Clave*, 22(2), 1–27.
<https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.2.4>
- Campos, Y. (2003). *Memoria de los silenciados: el baile rojo*. EXHIBICIÓN THEATRICAL COLOMBIA.
- Castellanos Cerda, V. (2015). Estrategias formales de análisis cinematográfico. En *Posibilidades del análisis cinematográfico* (1a ed., p. 421). Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México.
- Català, J. M. (2010). La necesaria impureza del nuevo documental. *Libero*, 13(25), 45–56.
- Català, J. M., & Cerdán, J. (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filмотeca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 1(57–58), 6–25.
- Celis, C. (2009). El cine documental: verosimilitud y temporalidad. *Revista UDP*, 04(08).
- Cinemateca de Bogotá. (2020). *#CineClubCinemateca: Pirotecnia* (Dir. Federico Atehortúa Arteaga).

- Comisión de la verdad. (2022). *No matarás: Relato histórico del conflicto armado en Colombia*. <https://www.comisiondelaverdad.co/no-mataras>
- Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas. (2015). *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia.
- https://libreria.desdeabajo.info/index.php?route=product/product&product_id=80
- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Área de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*.
- Cristancho, J. G. (2019). *Herederos y herederas del (pos) conflicto armado : subjetivación política y regímenes audiovisuales en tres documentales colombianos **. 14(2), 147–167. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-2.hyhd>
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo* (Ediciones).
- Domínguez Delgado, R., & López Hernández, M. Á. (2017). Una propuesta metodológica de análisis documental de contenido para películas de no ficción en filmotecas. *Revista General de Información y Documentación*, 27(2). <https://doi.org/10.5209/RGID.58216>
- Erlí, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: Estudio introductorio*. Ediciones Uniandes-Universidad de los Andes.
- Foucault, M. (2000). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (Alianza Ed).
- García-Peña, D. (2022, febrero 8). Sí hay conflicto (todavía). *El Espectador*. <https://www.elspectador.com/opinion/columnistas/daniel-garcia-pena/si-hay-conflicto-todavia/>
- Garzón-Ochoa, E. (2019). Valoración patrimonial del Parque-Monumento, Trujillo, Colombia: memorial democrático al servicio de una comunidad de memoria. *Revista CS*, 87–124. <https://doi.org/10.18046/recs.i28.3267>

- Gordillo, C. S. (2014). *Seguridad Mediática la propaganda militarista en la Colombia contemporánea*. Uniminuto.
- Granados, A. (2012). Voces en resistencia: relatos de mujeres en Colombia, la guerra que no existe. *Prospectiva*, 17, 183–199.
- Guarín Robledo, P. (2021). *Desaparición forzada en la novelística de Pablo Montoya y la fotografía de Jesús Abad Colorado: Una lectura en términos virales*. Universidad de los Andes.
- Gutiérrez, F. (2015). ¿Una historia simple? En *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia* (pp. 1–809).
- Huyssen, A. (2001). Pretéritos presentes: medios, política, amnesia. En *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización* (p. 280). Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2001). Exclusión, memorias y luchas políticas. En *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores.
- Kantarís, G. (2008). El cine urbano y la tercera violencia colombiana. *Revista Iberoamericana*, LXXIV(223), 455–470.
- Kuéllar, D. (2019). *Documental del disenso: Representación de la violencia contemporánea en Colombia*. Universidad III de Madrid.
- Kuéllar, D. (2022). *Documental del disenso: Representación de la violencia contemporánea en Colombia*. Universidad del Valle.

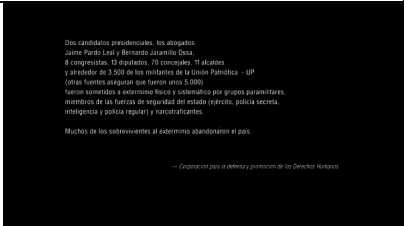
- Marcos Ramos, M., & Calvo de Castro, P. (2022). La mirada del refugiado colombiano a partir del análisis de Parábola del retorno (Juan Soto, 2016, Colombia). *Papeles del CEIC*, 270. <https://doi.org/10.1387/pceic.23301>
- Mejía, O. (2010). *Realidad y cine colombiano: 1990-2009*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Mesa de Conversaciones. (2018). *Acuerdo final para la terminación del Conflicto & la construcción de una paz estable y duradera*.
- Montoya, Ó. I. (2021). *Entrevista a Juan Soto. Todas las imágenes tienen que usarse*. <https://canaguaro.cinefagos.net/n05/entrevista-a-juan-soto-taborda/>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental* (R. Peláez, Ed.).
- Oficina del Alto Comisionado para la Paz. (2018). *Tomo I. Inicio del Proceso de Paz. La Fase Exploratoria y el camino hacia el Acuerdo General* (Vol. 1).
- Olaya Gualteros, V., & Urrego Salas, A. F. (2021). Espaciotemporalidades sobre la violencia política en la producción audiovisual del Centro Nacional de Memoria Histórica: el caso de “Mampuján: Crónica de un desplazamiento”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(1), 272–291. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.etsl>
- Ospina León, J. S. (2021). Mudos testigos: Entrevista a Jerónimo Atehortúa Arteaga. *Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*.
- Parra, M. L. (s/f). *Pirotecnia, de Federico Atehortúa Arteaga. Lo que conecta todas las cosas entre sí*. Recuperado el 11 de junio de 2023, de <https://canaguaro.cinefagos.net/blog/pirotecnia-de-federico-atehortua-arteaga/>

- Pedro Adrián Zuluaga. (2013). *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Cinemateca Distrital, Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes Idartes.
- Perdomo Patiño, J. C. (s/f). *El Parque Monumento En Homenaje A Las Víctimas De La Masacre De Trujillo. Una experiencia de memoria en Colombia*.
- Perilla Daza, D. C. (2018). La plebitusa: movilización política de las emociones posplebiscito por la paz en Colombia. *Maguaré*, 32(2), 153–181.
- Plantinga, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pulecio, E. (1999). Cine y violencia en Colombia. En *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. (pp. 153–183). Norma.
- Ranciere, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política* (PRometeo I).
- Ricœur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de cultura económica de Argentina. www.fcc.com.ar
- Rivera, J., & Ruiz, S. (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. *Revista latina de comunicación social*, 503–515. <https://doi.org/10.4185/RLCS-65-2010-915-503-515>
- Rubiano, E. (2017). “Réquiem NN” de Juan Manuel Echavarría: entre lo evidente, lo sugestivo y lo reprimido. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1), xx.
- Ruiz, S. L. (2007). Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos. *Palabra clave*, 10(2), 47–59.
- Silva, M. (2014). Cine en clave de teoría crítica: la película Yo soy Otro y su lectura del conflicto armado. *Revista Nexus*, 16, 164–177.

- Silva, M. (2017). Esbozo sobre el conflicto armado en el cine colombiano. *Cinemas d’Amerique Latine*, 25, 78–99. <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/cinelatino.3928>
- Sobchack, V. (1999). Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience. En *Collecting visible evidence* (pp. 241–254).
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia*. Programa Editorial UNIVALLE.
- Tafur, A. (2016). Violencias de película: nuevas interpretaciones de viejos problemas. En *Pensar a la intemperie: ensayos filosóficos* (p. 194). Corporación Universitaria Minuto de Dios - Uniminuto. Dirección de Investigaciones.
- Tobón, D. J. (2020). *Experiencias del mal*.
- Todorov, T. (2013). *Los abusos de la memoria* (Espasa Libros. S. L. U., Ed.; 1a ed.).
- Traverso, E. (2007). *El Pasado: Instrucciones de Uso, Historia, Memoria, Política*. Marcial Pons.
- Vélez-Serna, M. A. (2022). Resisting extractive uses of the archive in Colombian experimental non-fiction. *Frames Cinema Journal*, 19, 13–42. <https://doi.org/10.15664/fcj.v19i0.2380>
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. T&B.
- Yepes, R. D. (2018). *Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y en el cine contemporáneo*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes - Idartes.
- Zuluaga, P. A. (2018). Asedios a las ruinas en el documental colombiano contemporáneo. En *La mirada insistente: repensando el archivo, la etnografía y la participación*. (pp. 343–360).
- Zunzunegui, S., & Zumalde, I. (2019). *Ver para creer: avatares de la verdad cinematográfica*. Ediciones Cátedra.

10. ANEXOS

10.1 Análisis de corpus por escenas PARÁBOLA DEL RETORNO

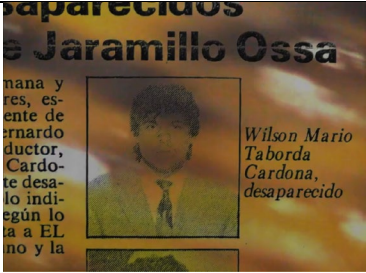
	Escena	CT <i>in</i> CT <i>out</i>	Puesta en escena	Puesta en cuadro	Puesta en serie (montaje)
1.		00:00 00:33	En cuadro aparece un texto blanco sobre fondo negro. El texto habla sobre el exterminio de la Unión Patriótica y resalta los nombres de Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo Ossa. También señala que muchos sobrevivientes abandonaron el país. Texto desaparece y termina la escena.	Texto blanco sobre fondo negro. En el plano se pueden ver ocasionalmente distorsiones de interferencia similares a las de un televisor antiguo. También se escucha el ruido de la estática (ruido blanco). Se asume que tanto los efectos visuales como de sonido son añadidos en postproducción.	Esta escena consta de este único plano, el cual tiene como fin la lectura del texto en pantalla. Textos: “Dos candidatos presidenciales, los abogados Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo Ossa, 8 congresistas, 13 diputados, 70 concejales, 11 alcaldes y alrededor de 3.500 de los militantes de la Unión Patriótica – UP (otras fuentes aseguran que fueron unos 5.000) fueron sometidos a exterminio físico y sistemático por grupos paramilitares, miembros de las fuerzas de seguridad del estado (ejército, policía secreta, inteligencia y policía regular) y narcotraficantes. Muchos de los sobrevivientes al exterminio

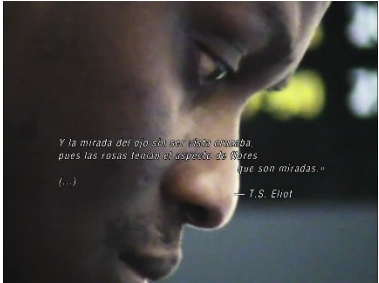
					abandonaron el país. - Corporación para la defensa y promoción de los Derechos Humanos”
2.		00:34 02:57	El camarógrafo graba flores mientras aparecen textos blancos en pantalla escritos en primera persona. Los textos explican que es la primera vez del camarógrafo usando esa cámara y que la consiguió para su viaje. Al final de la escena, se hace una difusión a fondo negro y en una esquina del cuadro aparece el nombre del documental.	Imágenes distorsionadas por el uso del <i>zoom</i> de la cámara casera. El camarógrafo acerca y aleja la imagen varias veces usando el <i>zoom</i>. El sonido es enteramente capturado por la cámara casera, al punto en el que es posible escuchar el mecanismo del <i>zoom</i> y la respiración del camarógrafo. En un punto de la escena se escucha la vibración de un celular.	Los planos en esta escena están organizados de manera tal que responden al carácter aficionado del video. La escena solo tiene un corte el cual es provocado aparentemente por el sonido de la vibración del celular.
3.		02:58 5:52	Con cámara en mano, el camarógrafo registra imágenes dentro de un tren. El audio parece ser directo de la cámara con la que graba, capturando los sonidos dentro del tren (la voz que anuncia las estaciones, el movimiento	La imagen es capturada por una cámara casera a mano, lo que la hace temblar con el movimiento del tren. El sonido es capturado aparentemente por el	Esta escena es también un plano secuencia y el único recurso de puesta en secuencia parece ser el texto del narrador en pantalla y las barras de color al final de la escena.

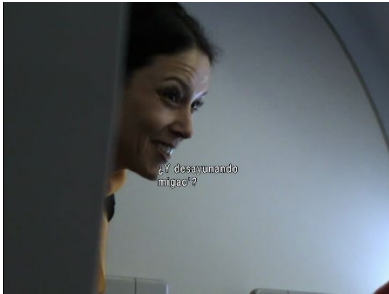
			del tren y el murmullo de la gente). Usando texto en pantalla, el narrador se presenta como Wilson Mario y expone su procedencia (Armenia, Quindío), su ubicación actual (Londres). El narrador revela que su familia no sabe “nada de él ni él de ellos” y que nunca se comunicó por seguridad y luego por costumbre. En un principio, la cámara apunta hacia afuera de la ventana, donde se ven pasar árboles, edificaciones y la infraestructura del metro. Luego, el metro se detiene en una estación y graba a las personas subir y bajar del tren. La escena finaliza con un corte breve a barras de comprobación de color.	micrófono de la cámara de forma directa.	
--	--	--	--	---	--

4.		5:53 11:17	Con los mismos recursos de la escena anterior⁵⁸, el narrador habla sobre su percepción de Londres, el clima de ese lugar y el hecho de que comenzó a leer poesía estando allá. También hace mención de que su hermana, Gloria, no creería que ahora lea poesía. También explica que era el chofer de un candidato a la presidencia de Colombia por la UP; cómo consiguió ese trabajo gracias a un tío suyo y lo emocionante que le parecía. Finalmente, expone que a casi todos los mataron, incluyendo al candidato; y que no sabe nada de su tío. En cuanto a la imagen captada por la cámara, la escena comienza grabando a algunos pasajeros dentro del tren, luego encuadra el mapa del metro (momento que coincide cuando comenta que cuando llegó a Londres no sabía inglés ni leer el mapa	La imagen es capturada por una cámara casera a mano, lo que la hace temblar con el movimiento del tren. El sonido es capturado aparentemente por el micrófono de la cámara de forma directa. Al final de la escena, el camarógrafo realiza un <i>zoom in</i> que distorsiona la imagen.	En esta escena comienza a evidenciarse una intención de montaje más clara de las imágenes grabadas. Está compuesta por 6 planos y todos llevan texto sobre imagen de la misma forma que las anteriores escenas. El primer plano es del reflejo de unos niños sobre la ventana; el siguiente es de un niño observando al camarógrafo y señalándolo; el tercer plano es de un mapa del metro dentro del tren; el cuarto plano es de una persona leyendo un periódico; el quinto, de algunos pasajeros y del anuncio con los colores de la bandera de Colombia; y el sexto, de la ventana y el exterior del tren en movimiento. Algunos planos se corresponden con fragmentos de su relato. Por ejemplo, el plano del mapa del metro es usado cuando el narrador dice que no sabía leer ese mapa; el plano de la
----	---	---------------	---	--	--

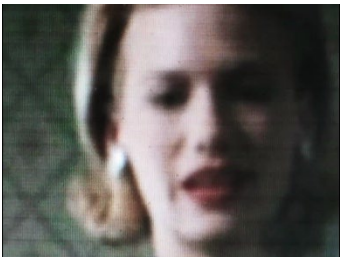
⁵⁸ Aunque esta escena se desarrolla en el mismo espacio de la escena anterior, la considero una nueva escena porque el corte abrupto da la sensación de una interrupción en el tiempo.

			del metro). En un punto de la escena, enfoca y hace <i>zoom in</i> a un aviso de seguridad del tren que tiene los colores de la bandera de Colombia. Posteriormente, enfoca nuevamente el exterior del tren, donde se ven algunas edificaciones, árboles, zonas verdes y, un cementerio. La escena finaliza con un <i>zoom</i> que distorsiona la imagen por completo, volviéndola un cúmulo de colores y luces.		persona leyendo el periódico es usado cuando el narrador dice que comenzó a leer poesía; y el plano del anuncio con la bandera de Colombia es usado mientras en pantalla el texto pone: “Cuando uno está pensando en algo, eso aparece por todas partes:” “Esta señal parece la bandera de Colombia.”. En la última parte de la escena, el texto en pantalla pone: “El olvido es como la muerte.” “«Odio quiero más que indiferencia, porque el rencor hiere menos que el olvido»”. Esto mientras en la imagen aparece un cementerio.
5.		11:17 12:09	En esta escena continúa la imagen de fondo de las luces y colores distorsionados por el <i>zoom</i> de la cámara. Adicionalmente, se observa de forma superpuesta diferentes noticias en periódico de los hechos	La imagen es capturada por una cámara en mano, el fondo de luces y colores distorsionados y la superposición de imágenes de periódico se mueven libremente,	En esta escena es muy evidente la intención de superponer las noticias sobre la imagen distorsionada acompañada de la música disonante, la imagen se superpone volteada horizontalmente creando

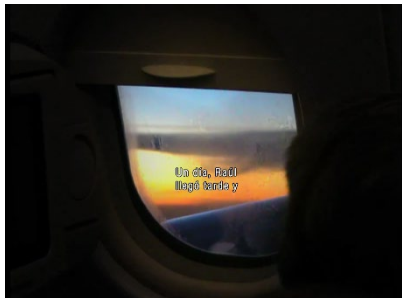
			narrados en la escena anterior: la desaparición de los guardaespaldas de Ossa acompañado de la narración de los hechos por parte de un testigo, y dos fotografías de Wilson Taborda.	se escucha música de suspenso, disonante, algunos instrumentos suenan fuera del ritmo. Al final de la escena el camarógrafo hace un <i>zoom in</i> a la foto de Wilson, que se distorsiona.	líneas paralelas, los colores del periódico se mezclan con la imagen de fondo, incluso hay un momento en el que después de un fundido a negro, la imagen es invertida en color, todo esto para complementar el suspenso y contextualizar emocionalmente sobre los hechos.
6.		12:10 15:26	En esta escena se muestra de nuevo un escenario exterior, se enfoca la entrada de unas escaleras eléctricas, varias personas accediendo a estas. Posteriormente se muestran horarios e información de viajes en una pantalla, la cámara se acerca a la pantalla y se mueve abruptamente, aparecen textos usando el recurso empleado anteriormente. El narrador habla sobre La Fiesta de los Primos, cuenta como la última vez que estuvo en su casa se celebró este encuentro familiar, mientras tanto la imagen continúa mostrando horarios	La imagen es capturada por una cámara en mano que se mueve libremente. Hay también algunos planos más estáticos, aún con cámara en mano, pero con una clara intención de mantener la quietud. El sonido es capturado aparentemente por el micrófono de la cámara de forma directa. Se escuchan los sonidos propios del aeropuerto. Antes de que entre el texto se alcanza a ver un error de cámara, entra	Esta escena busca conectar la narrativa del pasado, los recuerdos que enuncia el narrador, con imágenes cotidianas como las del aeropuerto. El poema habla sobre el tiempo asumido únicamente como el tiempo presente, enuncia lo que podría haber sido y lo que ha sido igualmente como parte del tiempo presente, habla del recuerdo, de la memoria, de la inutilidad de recordar y finalmente narra una historia de unos pájaros observando flores que eran miradas.

			de vuelos, ahora con cierta distancia, el narrador cuenta que recibió un talonario para hacer una rifa y recaudar fondos para el evento, él no vendió ningún número y conserva el talonario como un amuleto. Posteriormente vemos la oreja de una persona y aparece un poema de T.S Elliot en pantalla, usando el recurso ya empleado con anterioridad.	una mancha a obstruir el lente. Se siente aficionado. El camarógrafo captura la oreja en un plano detalle que es complementario, nos deja ver el rostro de una persona en primer plano y finalmente observamos una vez más los horarios de los vuelos de fondo, desenfocados.	
7.		15:26 22:00	Esta escena inicia mostrando el metro, los rieles y luego un avión acompañado de algunas personas entrando en él. A través del mismo recurso usado anteriormente de texto en imagen, el narrador habla de la percepción de que todas las caras son conocidas, se pregunta por su destino y contextualiza sobre su historia de vida. Utiliza un lenguaje popular, y narra anécdotas familiares. Mientras recuerda a su madre se muestra una imagen de la	La imagen es capturada por una cámara en mano que inicia con planos que procuran ser estáticos, aunque se mueven naturalmente por el pulso de la mano del camarógrafo, después este realiza un <i>zoom in</i> a una mano hasta que esta se distorsiona, de ahí en adelante prosiguen planos muy cerrados, intentando capturar detalles de	Esta escena continúa con la intencionalidad anterior de conectar unas anécdotas de otro espacio físico con las imágenes grabadas, el texto en pantalla pone: “¿qué haré al llegar a Colombia?” implicando así el destino de su viaje. Más adelante, al recordar a la madre del narrador y sus actividades cotidianas, el texto en pantalla pone: “¿Y desayunando migao?” esto sobre la imagen de la asistente de vuelo hablando

			asistente de vuelo, habla sobre la relación de su hermana con el cine y posteriormente narra la anécdota de su única vez en una sala. Luego cuenta que se quedó viviendo en Armenia con su hermana cuando sus padres migraron a Medellín, narra su paso por Medellín, por el colegio, menciona que vivía con su hermana Beatriz y su familia, y cuenta su historia de amor con Alcimary, niñera interna en casa de Beatriz. Alcimary quedó embarazada, abortó y él finalmente se fue a vivir con sus papás. Cuenta que ella le enseñó muchas cosas, todo sobre las mujeres y a bailar salsa.	personas en el avión. Luego continúa un primer plano de un pasajero y posteriormente la imagen del Rey Carlos, la escena finaliza con la cámara sobre algo que parece una silla del avión. Pasa a negro.	con un pasajero. Después de enunciar el exilio, se muestra la mirada a cámara de un viajero acomodando su equipaje, la imagen se ralentiza y luego pega con una fotografía del Rey Carlos en una revista.
--	--	--	---	---	---

8.		22:00 23:32	Aún en el avión, al igual que en la escena anterior ⁵⁹ , el narrador cuenta algunos datos sobre su hermana Beatriz, la compara con Bety Draper por la similitud de sus nombres y de sus apariencias físicas y luego procede a narrar la historia de “su verdadero amor, el amor que todavía le dura”, su prima Sonia. Cuenta que tenían 4 años y que de haber podido se habrían casado ese mismo día que se besaron por primera y única vez.	La imagen es capturada por una cámara en mano, enfoca principalmente imágenes en una pantalla. El sonido es capturado aparentemente por el micrófono de la cámara de forma directa. No se escucha lo que vemos en la imagen sino el sonido ambiental del avión. A través de un <i>zoom in</i> vemos la cara de Bety Draper en primer plano. La cámara se mueve hacia el escenario del avión de nuevo, enfoca una luz proyectada por un vaso. Luego a través de un <i>zoom in</i> se distorsiona la imagen. A continuación, procede una serie de acercamientos y alejamientos sobre la	Esta escena busca contextualizar al espectador sobre la relación del narrador con dos personajes femeninos en su vida. Texto en imagen pone: “Bety Draper se parece a mi hermana Beatriz.” Al expresar la intensidad del amor que sintió por su prima Sonia, el texto en pantalla pone: “nunca me volví a casar” haciendo alusión a que ese encuentro con Sonia significaba una situación matrimonial para el narrador. El material de archivo y superpuestas las imágenes grabadas en el avión denotan nostalgia, añoranza. Es una reconstrucción del pasado usando imágenes proyectadas hacia el futuro, un viaje.
----	---	----------------	---	---	--

⁵⁹ Aunque esta escena se desarrolla en el mismo espacio de la escena anterior, la considero una nueva escena porque el paso a negro y el corte abrupto a la grabación de una pantalla proponen el inicio de una nueva historia y dan la sensación de una interrupción en el tiempo.

				que se superpone una fotografía de material de archivo familiar. Parecen ser Wilson y Sonia. La escena termina con una tripleta de esta fotografía.	
9.		22:32 27:52	Aún en el avión, al igual que en la escena anterior ⁶⁰ , el narrador expone el poema: Parábola del retorno de Porfirio Barba Jacob, agregando que siempre escuchaba a su tío declamar poemas que él no entendía. Posteriormente el narrador expone que “se ha firmado un acuerdo” e introduce el tema del fin del conflicto armado en Colombia, dice que por esto él se “atreve a volver con la frente marchita”.	La imagen es capturada por una cámara en mano que registra y persigue la imagen de uno de los tripulantes del avión. El sonido es la voz de Ico recitando el poema con cadencia dramática. La imagen se convierte en un registro de una pantalla que muestra la distancia recorrida, la altitud y el tiempo restante para la llegada, es el recorrido entre Londres y Bogotá, es evidente el paso del tiempo por el	Ico recita y aparece el texto en imagen: “Parábola del retorno Señora, buenos días; señor, muy buenos días... Decidme: ¿Es esta granja la que fue de Ricard? ¿No estuvo recatada bajo frondas umbrías, no tuvo un naranjero, y un sauce y un palmar? El viejo huertecillo de perfumadas grutas donde íbamos... donde iban los niños a jugar, ¿no tiene ahora nidos y pájaros y frutas? ¿Señora, y quién recoge los gajos del pomar? Decidme, ¿ha mucho tiempo que se arruinó el molino

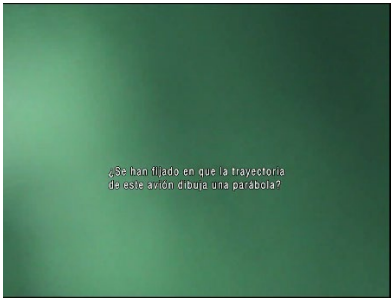
⁶⁰ Aunque esta escena se desarrolla en el mismo espacio de la escena anterior, la considero una nueva escena porque el corte abrupto entre la fotografía de los niños y el plano detalle de una persona en el avión sumado a la lectura de un poema (otra historia) dan la sensación de una interrupción en el tiempo.

				movimiento rápido del avión. Posteriormente la imagen muestra diferentes personajes representativos en la pantalla. Luego retoma las imágenes de distancia, tiempo y velocidad. De nuevo la imagen muestra la distancia recorrida y ya parece faltar muy poco para la llegada. Al final vemos una tripleta fotográfica de quien parece ser el protagonista/narrador.	y que perdió sus muros, su acequia, su pajar? Las hierbas, ya crecidas, ocultan el camino. ¿De quién son esas fábricas? ¿Quién hizo puente real? El agua de la acequia, brillante, fresca y pura, no pasa alegre y gárrula cantando su cantar; la acequia se ha borrado bajo la fronda oscura, y el chorro, blanco y fúlgido, ni riel ni murmura... Señor, ¿no os hace falta su música cordial?” El montaje busca relacionar el contexto colombiano con este pequeño microentorno que es el avión.
--	--	--	--	---	--

10.		27:53 30:09	Aún en el avión, al igual que en la escena anterior⁶¹, el narrador cuenta (a través del método ya usado en toda la película de texto sobre imagen) sobre su vida en Medellín, introduce a su hermano pequeño: Raúl. Cuenta como competían, peleaban, y una anécdota particular en la que Raúl lo encontró (al narrador) masturbándose. Narra lo difícil que se le hacía asociar a Raúl con su edad actual y como lo recordaba siempre en la etapa de la primera comunión. (Pre-adolescencia) atardeceres en la ventana, imágenes de distancia en la pantalla del avión	La imagen es capturada por una cámara en mano que procura estabilidad, muestra encuadres del cielo a través de la ventana del avión, es un amanecer o atardecer amarillo, que llena todo. El sonido es directo, capturado por la cámara. Al final la cámara se mueve hacia la pantalla donde se muestra el trayecto que ya está por finalizar y arribar a Bogotá. El sonido se transforma, captura música y una sirena que se prolonga. La escena termina con sonidos e imágenes de estática.	El montaje en esta escena apela a la nostalgia, busca relacionar las imágenes del cielo melancólico con recuerdos puntuales y cotidianos del narrador, a medida que avanza la película estos relatos se hacen más y más íntimos.
-----	---	----------------	--	--	---

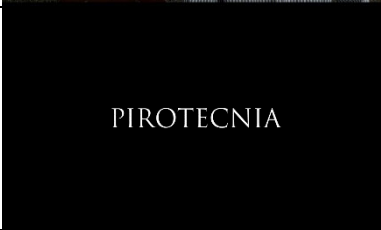
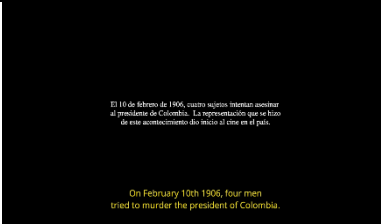
⁶¹ Aunque esta escena se desarrolla en el mismo espacio de la escena anterior, la considero una nueva escena porque el fundido a negro y la introducción a una nueva historia dan la sensación de una interrupción en el tiempo.

11.		30:09 35:05	En esta escena el narrador nombra y señala más elementos cotidianos de su vida en Colombia. Sobre la imagen de archivo de una habitación aparece un texto, recurso ya empleado previamente, Bogotá 1987, el narrador cuenta que ese era su cuarto. Luego presenta a su hermana Gloria, quien le enseñó los libros y El Subterráneo (sala de cine) Y finalmente dice “este soy yo” (hace 30 años) y “si me vieran ahora no me reconocerían”.	La imagen inicia como terminó la escena anterior, mostrando estática, el sonido es música misteriosa. Vemos un material de archivo alterado, acelerado, en reversa y hacia adelante. Luego aparece una imagen de STOP de pantalla de VHS, al darle play, la imagen cambia y muestra ahora imágenes de archivo de una habitación. El camarógrafo hace paneos mostrando la habitación, entre elemento y elemento hay estática, hay varios <i>zooms in</i>, entre esos uno a una estrella pegada en la pared, también un paneo y <i>zoom in</i> para mostrar cada cartel. Luego de haberlos mostrado, aparece de nuevo la	El montaje busca complementar la narración con más imágenes cotidianas, esta vez en formato de material de archivo. Pareciera que fue el mismo Wilson quien grabó estas imágenes, la estética y el tipo de material mostrado da cuenta de la antigüedad del mismo. Mientras va mostrando la imagen, narra datos sobre lo que se ve, “La cama que chirriaba como endemoniada” mientras se enfoca una cama. “Los cerros orientales” mientras apreciamos los cerros bogotanos a través de una ventana con persianas. “Las paredes de mi cuarto” mientras apreciamos una serie de carteles que enuncian: “Brasil un milagro solo para explotadores” “CUBA” y “paz con democracia auténtica” “únete a la JUCO”.
-----	---	----------------	---	--	---

				estática y luego se enfocan imágenes de una mujer, inicia plano general, se acerca a través de zoom in a un primer plano, muestra a la mujer interactuando con diferentes personas a su lado, luego imágenes distorsionadas, desenfocadas y oscuras del narrador, claramente alteradas en postproducción, luego más claras, luego imágenes familiares, dinámicas y juegos, baile.	
12.		35:05 36:00	El narrador se pregunta por la trayectoria del avión, reflexiona de esta manera frente a todo lo narrado en el tiempo de vuelo.	La imagen es capturada por una cámara en mano que muestra una pantalla con el recorrido que lleva el avión, está ya muy cerca de llegar a Bogotá. A través de un <i>zoom in</i> la cámara se desenfoca en el color verde.	El texto en pantalla pone: “¿Se han fijado en que la trayectoria de este avión dibuja una parábola?”

13.		36:00	El narrador se mantiene silente. Esta escena permite concluir, finaliza el contexto de la ciudad de Bogotá con una imagen emblemática y cierra la película.	La imagen en esta escena es capturada igualmente por una cámara en mano, se siente aficionada, muestra primero una imagen distorsionada de una estación de Transmilenio en una calle de Bogotá como a través de un vidrio. El sonido parece ser capturado directamente, se escucha un celular, el ruido de la calle y los carros. La imagen cambia a un <i>zoom in</i> hacia el cerro de Monserrate, primero con la ventana cerrada y luego con la ventana abierta. Inicia una música de cuerdas y el plano se extiende, la relación de aspecto deja de ser 4:3 y pasa a ser 16:9.	Texto en pantalla pone: “<i>in memoriam</i> Wilson Mario Taborda Cardona 1967 – 1987 Desaparecido el 23 de noviembre de 1987 en la vía Medellín – Bogotá, Colombia.” Y posteriormente inician los créditos de la película.
-----	---	-------	---	--	--

PIROTECNIA

	Escena	CT in CT out	Descripción narrativa	Descripción audiovisual	Puesta en serie (montaje)
1.		00:00 01:32	Entrevistado cuenta una anécdota sobre el conflicto armado en Colombia, es su relación específicamente con los “falsos positivos”	Cámara en trípode, sonido directo	
2.		01:32 01:41			Texto en pantalla pone: “Pirotecnia”, el nombre de la película.
3.		01:41 07:18	El narrador cuenta la historia del intento de asesinato al ex presidente de Colombia Rafael Reyes, detalla cada momento del suceso usando las imágenes de la ejecución de los hombres implicados, se enfoca en la particularidad de que esta ejecución sucedió en la vía pública a diferencia de las demás que sucedían al interior de la escuela de armas y brinda una explicación para este hecho desde las intenciones políticas	La imagen se compone de fotografías del evento, todas de apariencia antigua, la cámara se desplaza a través de la imagen en la fotografía. El sonido es una voz en off del narrador reconstruyendo el evento. Las fotografías de la reconstrucción del atentado son	Texto en pantalla pone: “El 10 de febrero de 1906, cuatro sujetos intentan asesinar al presidente de Colombia. La representación que se hizo de este acontecimiento dio inicio al cine en el país” El montaje en esta escena busca que la imagen y el sonido vayan de la mano en pro de narrar un suceso histórico antiguo. Busca iniciar la relación entre el conflicto armado y la historia del cine en Colombia.

			madre. El narrador reflexiona sobre la conexión que tienen las voces de las personas con su memoria almacenada en quienes los conocen y relaciona los primeros momentos del cine nacional con la mudez de su madre como si todo se relacionara con todo y todo fueran sombras mezcladas.		
5. 5 .		9:32 12:56	El narrador cuenta que una noche su padre se despertó y encontró la luz del baño prendida, cuando se acercó vio a la madre (del narrador) parada frente al espejo, temblando, su padre la abrazó y le preguntó que qué sucedía, si había tenido un mal sueño, pero ella no contestó y desde ese día no volvió a hablar. La convivencia se dificultaba, el padre se sentía culpable y la madre estaba ausente. Los médicos insinuaban que ella estaba fingiendo. Acudieron finalmente a otro tipo de tratamiento, el chamán,	La imagen es capturada por una cámara sobre trípode, el sonido es directo, capturado con la cámara, se escucha la lluvia caer. La cámara registra diferentes esquinas, ubica geográficamente. Luego ingresa a la casa, vemos una habitación y luego la cocina, en donde parece que se encuentra la madre. Posteriormente vemos otra habitación, esta	El montaje en esta escena busca conectar unas imágenes cotidianas, de la vida del narrador, con una historia del pasado, una historia que brinda contexto sobre el mutismo de la madre y también sobre el centro de la película. Cuando el narrador cuenta: “Y en un lugar visible dejar un objeto preciado y una foto de ella” la imagen nos muestra ese objeto y esa foto ubicados en el espacio vacío, al terminar esta escena la historia y sus conexiones quedan planteada.

			cuenta el narrador, sugiere vender la casa donde se habita y dejar en un lugar visible un objeto preciado y una foto de ella. Lo hacen.	vez una vacía, con un balcón al fondo, a partir de ahí la cámara registra una casa vacía, desocupada. Al final el camarógrafo enfoca el objeto preciado y la foto en un estante, la última imagen es un primer plano de la foto.	
6.		12:56 16:14	Observamos la imagen de una tomografía, parece muy rutinario, aunque quienes asisten al examen se encuentran angustiados, se nota en sus caras. Terminado el examen un médico explica los resultados: el cerebro de Aracelly es completamente normal, no hay tumores ni cicatrices.	Cámara en trípode graba una sala de espera, dos personas en el cuadro, el sonido es capturado directamente con la cámara, se escucha un ruido fuerte, molesto y constante junto con un respirador. Luego el camarógrafo graba la tomografía, vemos a una mujer acostada siendo analizada, parece ser la madre. Luego un médico analizando los resultados en tiempo real e impartiendo su	El montaje en esta escena es muy pulcro, se siente cuidado. La imagen de la tomografía es oscura y centra la atención en el análisis que hace el médico sobre el cerebro. Parece que el narrador dijera, “Para justificar el mutismo debería haber algo en el cerebro que lo explicara, pero no hay nada” aunque esas no sean sus propias palabras.

				dictamen.	
7.		16:14 21:18	La cámara graba a alguien manipulando unas cámaras en la oscuridad, revisa casetes, reproduce videos de personas en la selva. El narrador habla de una publicidad en internet para recuperar todos los recuerdos guardados en viejas cintas, esta publicidad lo conecta con Carlos Pelbet, a quien visita en esta casa campestre. Carlos comparte un poco de la infinidad de material que acumula con esta película. El narrador cuenta que en un sentido esta película es pariente de todas estas imágenes, las imágenes personales de los ritos cotidianos.	La cámara se mantiene estática mientras retrata a Carlos y a Federico, la imagen es oscura pero muy limpia. El sonido es una voz en off de Federico narrando detalles de lo que muestran las imágenes. En la secuencia de material recuperado se escucha una música misteriosa, unos sonidos etéreos que acompañan este material disonante de personajes desconocidos.	El montaje en esta escena se enfoca en relacionar el espacio de la casa campestre con las imágenes encontradas y de conectar el material de archivo con el material grabado por Federico. Federico reflexiona sobre la posibilidad de que “más personas están haciendo la misma película que yo (él) en este momento”. Esta reflexión es muy importante para otorgarle validez a este documento de cara a un tema como el conflicto armado en Colombia.
8.		21:20 25:55	El narrador cuenta que estas imágenes han sido capturadas por su madre, una película en un colegio rural en años en los que ella simpatizaba con grupos insurgentes del país. Vemos niños jugando, vestidos para actuar en la	La imagen es capturada por una cámara en mano en un formato antiguo, se ve desgastada, el sonido es directo, capturado con la cámara. Se escucha también la	El montaje en esta escena complementa imágenes del pasado con la voz del narrador contextualizando y explicando el contenido. Un texto en pantalla pone: “Marquetalia, 1964” fecha y

			obra, algunos de militares, entre esos Federico, quien dispara a la cámara, se hace el muerto, y saluda. El narrador cuenta que esta obra buscaba retratar uno de los primeros enfrentamientos entre el ejército y las FARC y a partir de esto inicia la narración de ciertos hechos reales que fundamentan la narración ficticia de la obra. Los militares se enteraron a partir de este confrontamiento de que los insurgentes eran principalmente campesinos, y frente a eso el coronel José Joaquín Matallana deliberó que la mejor opción era vestir a todo hombre y mujer con el uniforme de la guerrilla para así definir, de acuerdo con las apariencias, si está persona hacía parte del grupo subversivo o no. Para Matallana la fuerza del uniforme es suficiente para definir la identidad de una persona. Gracias a esta premisa muchas personas fueron	voz del narrador explicando el material y contextualizando el momento y las imágenes mostradas. De fondo suena una música suave, continua y melódica.	lugar de la fundación de las FARC, coincide con una cinta blanca pegada en el carrete de película de la madre de Federico. Las imágenes capturadas corresponden a una obra de teatro sobre un enfrentamiento entre el ejército y las FARC, enfrentamiento que termina en la implementación de la Lógica Matallana y que finaliza con una pregunta fundamental de cara al conflicto armado en Colombia: ¿quién es un auténtico guerrillero y quién no?
--	--	--	---	---	---

			capturadas.		
9.		25:55 28:07	Federico graba a Aracelly tomando una terapia en la piscina, reflexiona (en voz en off) sobre como antes era ella quien lo filmaba a él y ahora es el quien la filma a ella. Federico se pregunta y comparte sus apreciaciones con respecto a ver su propia imagen representando a un campesino que es obligado a vestirse de guerrillero por las fuerzas militares (en la obra de teatro), Relaciona esto con los recientes hechos de la guerra en Colombia. El narrador cuenta que las víctimas de los falsos positivos son más que las víctimas de desaparición del conflicto en Chile.	La imagen es capturada por una cámara en mano que se mueve con el agua y con el pulso del camarógrafo, que en este caso es Federico, el sonido es capturado directamente con la cámara y se superpone la voz del narrador. Luego la imagen se enfoca en un reflejo de una sombra en el agua que lentamente se convierte en un reflejo de Aracelly, el agua se mueve rápidamente de forma ondulatoria. La escena termina con un plano de un árbol desenfocado.	El montaje en esta escena busca retomar el estilo de grabación del material de archivo usado con antelación, Federico reflexiona sobre la imagen de su madre cuando antes ha reflexionado sobre su forma particular de grabarlo a él. El narrador explica: “Miles de jóvenes inocentes fueron capturados por el ejercito para ser trasladados a distintas partes del país y luego ser asesinados ahí. Luego sus cadáveres eran disfrazados de guerrilleros y presentados ante los medios como un triunfo del gobierno. Se trataba de falsificaciones sistemáticas de eventos de guerra, puestas en escena usando personas reales para crear una historia” Para el 2008 esta era una práctica común llamada “falsos positivos”

10.		28:07 30:48	Esta escena se compone de material de archivo que muestra a unos uniformados pasando un río, son franceses quienes graban estas cintas y a quienes graban es a las recién fundadas FARC en Riochiquito. El narrador cuenta que en 1964 el ejército intentó erradicar el grupo obteniendo como respuesta la resistencia de los campesinos. Gracias al retorno de estas grabaciones a Francia, se produjo una fuerte preocupación en los jóvenes parisinos, quienes consideraban que no había nada mejor que armarse y representar una causa política al ver estas imágenes de las FARC en Colombia.	La imagen está compuesta por material de archivo a blanco y negro, el sonido es directo, acompañado de música de banda marcial y la voz del narrador superpuesta. Uno de los uniformados es entrevistado en cámara.	En esta escena el montaje es muy sencillo, lo que se expone es un material recuperado y se muestra sin cortes, pareciera tal y como fue grabado. Se siente rutinario y honorable. Hay un plano repetido en el 30:38, es la mirada baja de un uniformado, se ve estresado o incómodo. Parece un efecto que igualmente le brinda un carácter a esa mirada.
11.		30:48 36:06	En esta escena el narrador compara el registro de la ejecución de los implicados en el intento de asesinato de Rafael Reyes con el cine de Thomas Alva Edison, quien se interesaba en reconstruir	Federico se filma a sí mismo frente a un espejo sucio, sus facciones no se alcanzan a ver de forma nítida, la cámara hace <i>zoom in</i> y	El montaje en esta escena busca relacionar de nuevo, imágenes actuales con la narración de un hecho antiguo, ¿El narrador se pregunta si

			ejecuciones famosas. El narrador analiza el propósito, que en este caso era popularizar la silla eléctrica para que fuera la forma de ejecución predilecta en todos los estados unidos. Federico reflexiona que el cine al igual que la electricidad podría servir como una herramienta para implementar proyectos de nación e incluso como herramientas para matar.	<i>zoom out</i> y luego muestra diferentes puntos de vista de una calle en Bogotá en la que sucedió el atentado contra Rafael Reyes, donde fueron asesinados los cuatro hombres que lo orquestaron y donde posteriormente recrearon este intento de asesinato. Luego observamos un pequeño fragmento de la película de Edison en la que se crea una puesta en escena de una ejecución.	será que “existe algún riesgo en imitar a los muertos?” Y finalmente señala la importancia que han tenido las simulaciones de eventos violentos en el país a través de una secuencia corta de las fotografías del asesinato de los artífices del atentado contra Rafael Reyes.
12.		36:06 42:26	Una canoa se mueve a través de un río, se observan personas trabajando con palas en él. Narrador cuenta las intenciones firmes de Rafael Reyes por crear un libro que recopile los principales recursos naturales en Colombia y los medios	La imagen es capturada por una cámara en mano (con estabilización), el sonido es directo, capturado con la cámara. Esta escena muestra fotografías de archivo y videos de zonas bananeras.	El montaje en esta escena muestra una clara intención de Federico por comparar las intenciones y los tipos de material que buscaba Rafael Reyes vs el camino estético de Pirotecnia. Parece un análisis de imagen para definir el estilo de la película e igualmente permite reflexionar sobre el cine

			necesarios para su explotación. Este libro y la campaña de visita de Rafael Reyes por el país parece ir detrás de la búsqueda por una “esencia nacional”. Él quería revelar el verdadero rostro de estas tierras para unificar el país.	El camarógrafo graba una camisa y una falda puestas sobre una silla, también una camisa y un pantalón igualmente puestos sobre una silla y las dos sillas ubicadas entre las plantas de plátano, pasa a negro, luego vemos fotografías de archivo de zonas bananeras, una tribu indígena y finalmente el retrato del cacique José Dolores y su esposa, sosteniendo la imagen del rostro del expresidente Rafael Reyes. Pasa a negro y termina la escena.	colombiano en función de un proyecto de país. Entonces el libro titulado: “Excursiones presidenciales, apuntes de un diario de viaje” resultaría como el primer registro visual del país, el cual finalmente es como Reyes diciendo “Colombia soy yo”.
13.		42:26 46:50	Narrador cuenta que estos registros fotográficos sentarían un precedente de innovación en el país Cambio forma de narrar los acontecimientos	Material de archivo personas uniformadas, cámara en mano, sonido directo,	Tratamiento informativo a partir del despliegue de imágenes tal y como lo hace pirotecnia Muertes reales en puestas en

			Guerra en Colombia a través de imágenes ¿Existe alguna relación entre la producción de imágenes y los eventos de guerra en el país? La pregunta deja de ser quien es guerrillero y quien no, ahora la obsesión es la imagen del guerrillero muerto Cuerpos e imágenes no pertenecían a guerrilleros, todo era una puesta en escena. Narrador apela por los muertos, ninguno puede hablar por si mismo. 1906 rafael crea un falso documento para producir una historia sobre una ejecución Un siglo después el ejercito crea los falsos positivos para simular la victoria de la guerra, parecen ahora hacer parte de la ficción nacional.		escena de combates La guerra parece una parodia de ella misma. Busca copiarse a si misma.
--	--	--	--	--	---

14.		46:50 49:15	Esta escena es un plano secuencia de un ataúd sobre un carro moviéndose por una calle. El narrador relata el sueño recurrente de su madre que consistía literalmente en lo mismo que vemos en imagen, “un ataúd que se paseaba por las calles de la ciudad” Ella menciona que en el sueño se sentía como la persona muerta dentro del ataúd.	La imagen es capturada por una cámara en mano, se va esclareciendo lentamente un ataúd sobre un carro desenfocado, borroso. El sonido es una música misteriosa y aguda. La escena termina en un cuadro negro.	La totalidad de la escena parece un video ralentizado, parece de plástico, se mueve lento. Hace alusión directa a la muerte, pero sobre todo a su representación. Esta secuencia nos remite de nuevo a la relación del narrador con su madre y de muchas formas nos permite contrastar este micro vínculo con la totalidad del conflicto. Con el tiempo esta imagen del ataúd se volvió aburrida, obvia, patética. Es como si perdiera centralidad, al igual que el concepto de “guerrillero” o incluso la representación propia de las muertes en combate.
-----	---	----------------	--	--	---

15.		49:15 53:22	La escena inicia con un audio sobre negro que pregunta: “la estás pasando rico? Luego vemos a un grupo de mujeres en la piscina inflable, tres supervisando y una niña disfrutando del agua. El narrador cuenta que su madre se pasa la vida entre hospitales y la casa de María, este lugar de la piscina inflable. El narrador explica que la medicina no pudo encontrar ningún motivo para el mutismo de su madre, y que “si ella no habla es porque no quiere”. Se siente un tono de preocupación por la vida de su madre en la voz del narrador. Habla de que pareciera que ella está desapareciendo y cuenta rápidamente la anécdota del evangelista intentando convencer y despertar a su madre del aparente embrujo en el que se	La imagen es capturada por una cámara en mano que registra todo en primeros planos y planos medios. Todo es muy azul, vemos principalmente sonrisas y disfrute en los personajes. El sonido es directo, capturado con la cámara. Después del paisaje oscuro vemos el registro de una celebración espiritual en la vía pública, todo en un plano general, muy oscuro y de color naranja. El sonido es directo igualmente, se percibe la voz del líder evangelista, del encuentro espiritual y también se escucha claramente la voz del narrador superpuesta.	El montaje en esta escena se siente jovial, familiar, es como una oda al gozo en la familia, pero se siente desconectado, en parte porque al hablar de la sensación de desaparición de su madre, la imagen se torna oscura, vemos un paisaje atardeciendo, “Es como si ella se hubiera salido del tiempo y fuera solo un pensamiento mío” Las imágenes de la “misa” en la calle sirven como excusa para hablar de un evangelista que se empeñaba en acosar a Aracelly intentando convencerla del poder de la palabra de Jesús. La escena termina un poco extraña, atribulada como la mente de Aracelly.
-----	---	----------------	---	---	---

			encuentra.		
16.		53:22 57:49	En esta escena observamos una reunión familiar. Primero un trío de cuerdas cantando una canción de amor sobre comprenderse a través de la mirada. Luego Aracelly y su esposo bailando y posteriormente la vemos a ella comiendo frente al televisor. Están dando NCIS, un programa sobre crímenes. Él cuenta que estaba siempre más preocupado que ella por su mutismo y que de haber estado en sus zapatos quizás habría enloquecido. Opina también que el considera que “no es que ella no pueda hablar, sino que ella decidió no hablar” para el es una decisión voluntaria. Concluye con que ella evidentemente tiene sus capacidades intactas, puede caminar, escuchar, pensar, entender, entre otras, y asocia entonces su mutismo con una	Cámara en trípode, plano medio compuesto. Primer plano del rostro de Aracelly, escuchando atenta, acompañada por su esposo, los vemos bailar. Aracelly se mantiene muy seria. Luego la vemos frente al televisor en un plano medio muy oscuro, casi enfocado en el televisor más que en ella. Aparece su esposo a su lado. Posteriormente el camarógrafo registra al padre de Federico en un primer plano muy oscuro de su rostro.	El montaje es lineal, sencillo, busca contextualizar sobre la cotidianidad de la familia de Federico. La imagen acelerada de los padres de Federico bailando con expresiones faciales neutras es una forma de plantear la relación que ellos mantienen. Al plano de Aracelly frente al televisor se le suma por corte la imagen de su esposo, casi como si apareciera ahí, luego los dos comen juntos, sin musitar palabra entre sí. Al sumarse la imagen de su esposo, parece que introdujera la entrevista que viene a continuación. Pareciera que es importante deslegitimar el mutismo de la madre, o al menos quitarle veracidad y peso narrativo. El padre reflexiona: “El

			manera de venganza. Reflexiona que habría preferido disolver la familia de haber sabido que todo sería así.		amor nace, crece y se muere como todo en la naturaleza” refiriéndose al amor de la familia, al amor con Aracelly.
17.		57:49 1:03:00	El narrador explica que estas imágenes son de la victoria del Atlético Nacional y recalca su importancia por haber sido la primera vez que se llevaban cámaras profesionales a un estadio de fútbol. Esto sucedió gracias a la firma Pelbet. Pelbet se adjudica la implementación de las repeticiones y las cámaras lentas en la historia televisiva del país. El narrador reflexiona: “lo que yo intentaba con esta película era descubrir si mi madre fingía o no...” nadie alrededor le creía, pero entonces Federico reflexiona: “tal vez no hay diferencia entre alguien que sufre y alguien que finge sufrir”.	Al inicio la imagen y el sonido son material de archivo de un antiguo partido de fútbol. Posteriormente escuchamos la voz del narrador. Luego una cámara sobre trípode graba a Carlos Pelbet en su estudio, aun trabajando con material de partidos de fútbol. Luego lo vemos en la cocina, preparando café con leche.	A raíz del inconveniente causado por la supuesta falsa infracción arbitrada en este partido, surge una duda: ¿cuál es la diferencia entre el material filmico de una persona que se cae y el de una persona que finge caer? Al final de un plano, Carlos sale por la derecha y pregunta: ¿ahí la salida estuvo bien? Federico le confirma: si estuvo bien. Esta interacción evidencia el carácter documental. Contextualiza y nos sitúa ahí junto a Carlos y a Federico viendo como hacen la película. Para Carlos Pelbet las imágenes no son un buen lugar para buscar la verdad.

			Carlos indica que es inútil juzgar una imagen queriendo discernir qué es real en ella y que no. Posteriormente vemos Imágenes de tres mujeres sosteniendo, cada una, una fotografía de un joven. El narrador explica que son actrices representando a madres que han perdido a sus hijos.	Cámara en mano, la imagen se siente antigua, se mueve con el pulso del camarógrafo, el sonido es directo	Al final el montaje busca que creamos algo, que creamos que estas mujeres que sostienen la fotografía son realmente madres que buscan a sus hijos, pero no, son actrices posando. Se explica claramente el asunto del sujeto que cae y el sujeto que finge caer.
18.		1:05:16 1:10:35	Esta escena retoma la primera entrevista de la película, un joven narrando su experiencia vendiendo unos cuerpos muertos que fueron posteriormente disfrazados de combatientes y dados por “falsos positivos” Posteriormente el narrador explica el material de archivo mostrado con la historia de la grabación de “El drama del 15 de octubre” de los Hermanos Di Doménico. Esta, al ser la primera película jamás hecha en	La imagen es captada por una cámara puesta en un trípode que graba en un plano medio a un joven siendo entrevistado, el sonido es directo, capturado junto a la imagen. Al finalizar la entrevista vemos más material de archivo, que data de 1914, año del asesinato de Rafael Uribe Uribe. Observamos en pantalla el registro de	El montaje en esta escena busca retomar varios temas, es una especie de introducción a la conclusión. Al final de la entrevista hay un plano que se repite, de nuevo es una reiteración de la mirada, esta vez de este joven perpetuador de un crimen. Para los hermanos Di Doménico censurar y destruir estas cintas era optar por un país incapaz de imaginar y pensar sobre sus muertos.

			Colombia, resulta muy importante para la narración. Federico cuenta que iniciaba con una foto del militar Rafael Uribe Uribe que se sostenía en pantalla durante casi un minuto. Después se recreaban los momentos de agonía del político. La película nunca fue proyectada completamente, el público no pudo soportar ni la muerte de Uribe Uribe, ni ver a sus asesinos. Posteriormente se dio paso a la censura y destrucción del filme. Federico reflexiona que quizás el centro no es la verdad de las imágenes sino más bien la reacción que el público tiene frente a estas Finalmente, entonces, hay muertes dignas de duelo y otras que no.	su entierro en el cementerio, muchas personas recorriendo el capitolio. Este material finaliza con la famosa imagen de una mujer sosteniendo los símbolos patrios. Esta última imagen se repite varias veces y por mucho tiempo.	“La puesta en escena de la muerte tiene un valor relativo” Mientras Reyes y Edison escenificaban la muerte de rebeldes y sus imágenes eran celebradas y aplaudidas, cuando se retrata la muerte de un querido líder político, las imágenes son destruidas.
--	--	--	---	---	--

19.		1:10:35 1:13:56	Aracelly camina por una montaña, se siente frío, se siente lejana, pero hay tranquilidad en el encuadre. Llueve y ella se refugia bajo una sombrilla. Federico la graba anhelando que su expresión facial cambie, que diga algo. Reflexiona que tal vez lo que debe hacer es esperar.	La imagen es captada por una cámara en mano que graba a Aracelly en un plano general. El formato cambia, parece que fueran dos cámaras. <i>Zoom in</i> a Aracelly en medio del monte, junto a unas vacas y a unas plantas de páramo. Deja de llover, baja la sombrilla. Camina en el monte. Duerme en el carro.	El montaje en esta escena busca retomar la relación entre Federico y su madre, puntualmente en este grupo de planos hay una decisión, no es necesario que los formatos se parezcan, parece interesar que se sienta la diferencia. El montaje se siente complementario, como un abrazo frío, es evidente la necesidad del narrador de reconectarse con su madre a través de las imágenes.
20.		1:13:56 1:17:48	Personaje con apariencia de investigador, tapabocas y traje en medio de la selva Narrador cuenta que esta es una recreación realizada junto a Carlos Pelbet, consiste en el trabajo de campo de un grupo	La imagen es capturada por una cámara en mano junto con el sonido de forma directa. Se escucha un radioteléfono. El camarógrafo graba	El montaje en esta escena es muy preciso, parecido a la excavación que realizan. Para ser una teatralidad, se hace de una forma muy pulcra, que permita concluir sobre estas imágenes.

			de antropólogos forenses, en diferentes lugares y con el apoyo de diferentes personas de la zona dispuestas a apoyar. El narrador reflexiona que: gran parte de la forma en la que sentimos a los muertos de la guerra en el país se forja en el campo de las apariencias e imágenes. Pareciera que siempre y cuando los muertos sigan siendo los mismos, la guerra puede continuar.	a diferentes personas explorando la tierra en un plano medio largo.	A Federico le preocupa no brindar una visión más general sobre los “falsos positivos” Se pregunta si habría sido mejor retomar las imágenes reales de las víctimas y sus historias antes que hacer una teatralización. Pero reflexiona que seguramente habría ocurrido lo mismo que sucedió con las imágenes reales que fueron televisadas, simplemente habrían sido ignoradas, para no sentir el dolor, para no relacionar ese hecho tan atroz con la historia del país. “Las imágenes se han transformado en un instrumento de guerra”
21.		1:17:48 1:20:50	Esta escena está compuesta, como muchas ya vistas, por material de archivo recuperado, una parte de insurgentes de las FARC y otra del registro familiar de	La imagen es captada por una cámara en mano que se mueve a través de una pantalla de forma acelerada, azarosa y un poco	El montaje en esta escena concluye, retoma la relación de Federico con su madre y reitera repetidas veces ese audio susurrado de ella mencionando su nombre.

			Federico. Federico dice que ha encontrado una imagen hecha por su madre, aunque ella no se ve, si se escucha su voz y al final ella dice su nombre. Aracelly pronuncia la fecha, cuenta los hechos actuales y explica la silleta y el contexto de los días posteriores. Hace preguntas al creador de la silleta y al final susurra el nombre de Federico, como regañándolo por algo, pero de una forma cómplice, cercana y amorosa.	errática. Se escuchan cantos revolucionarios de las FARC Luego, la camarógrafa, Aracelly, filma una silleta.	Es una forma muy tierna de terminar la película y de retomar el centro de la narración.
22.	PIROTECNIA	1:20:50 1:22:44	Aparece en pantalla el título de la película y posteriormente sus créditos.		